

Faldas y pantalones: el género en el cine de la Revolución Mexicana

ELI BARTRA

Resulta muy difícil no caer en clichés, lugares comunes y estereotipos cuando las películas a las que me voy a referir están plagadas de ellos. Comentaré seis películas cuyo personaje principal es una mujer y que se desarrollan durante la Revolución Mexicana de 1910-1917. Cuatro de ellas fueron realizadas en la década de 1940, una en los años 50 y otra en los 60. Sólo pretendo hacer una re-visión de ellas (en el sentido de echarles una nueva mirada) y mencionare únicamente ciertos aspectos que muestran lo femenino y unos cuantos rasgos que considero importantes de como son vistas las mujeres y las relaciones entre los géneros. Esta mirada no será ni semiótica ni psicoanalítica que es como se ha visto a menudo el papel de los géneros en el cine y es quizá la que domina hoy en este tipo de análisis, sino simplemente desde y dentro de una socio-estética feminista.

Por lo que se refiere al valor artístico de estas películas todas ellas, a excepción de *La negra Angustias*, entran de lleno en lo que se ha llamado churro mexicano. La mayoría son películas malas, unas más que otras, con uno que otro acierto particularmente fotográfico. Por ello, no me voy a enfocar en el análisis de los valores artísticos ya que están fundamentalmente ausentes.

En *Las abandonadas*, Margarita (Dolores del Río) se casa con Julio (Víctor Junco) quien es de una clase superior a la de ella¹ Se cantan las alabanzas de lo maravilloso de ser la Señora *de* Torreblanca. Ella es una feliz ama de casa y el es un engañoso que tiene varias esposas.

El caso es que Margarita al darse cuenta de las mentiras huye, se va lejos y tiene un hijo, «bendito sea Dios que es hombrecito, porque la verdad las mujeres sufrimos mucho», afirma ella. Toda la historia es el sufrir de una madre que llega hasta las últimas consecuencias para hacer de su hijo «un gran hombre». Se prostituye, pide limosna, roba y se vuelve la amante de un falso general de la Revolución, Julio (Pedro Armendáriz), tan estafador como el tipo con el que se había casado, integrante nada menos que de la famosa banda del automóvil gris. Este hombre se *adueña* de ella como objeto personal y la coloca en una jaula de oro; ella se vende, pero al mismo tiempo tiene que pagar un precio muy alto porque no puede ver a su hijo... y él es lo más importante para ella. Cuando la justicia descubre al tipo, Margarita va a dar a la cárcel por encubridora. Ésta es una más de esas películas mexicanas donde se sublima el papel de la mujer madre hasta límites inconcebibles; el hijo lo es todo. Hay una escena en donde las mujeres, casi todas prostitutas incluida la madre, salen de cuadro cuando le van a tomar una foto al hijo de niño, ellas no son dignas de salir a su lado. Y la escena final es sumamente ilustrativa de esto, en ella se ve al hijo, ya hecho un hombre, bien arriba, está hablando desde una tribuna como desde un pedestal, y la madre, que según él es igual a Dios, aparece como una miserable pordiosera, sucia, triste y deshecha allá abajo, bien abajo, entre el público, y lo escucha hablar desde el anonimato. Ni siquiera como madre de carne y hueso es reconocida ya que él ignora que ella es su madre. La sublimación se da en abstracto solamente, es la idea de la madre lo que es preciso exaltar, no a la mujer-madre real.

Es interesante, por otro lado, ver aparecer la solidaridad entre dos mujeres. A diferencia de la constante rivalidad entre ellas plasmada frecuentemente en el cine, Margarita y su amiga Gualupita tienen una amistad a prueba de todo.

La Revolución aquí no pasa de ser un brumoso telón de fondo, y lo central es la construcción de un monumento a la santa madre, al sacrificio de una madre. Las mujeres son tontas y perdidas, pero buenas en el fondo. Lo más importante son «los grandes hombres»: ellos hacen la Historia y las mujeres sólo pasan como sombras sufridas y abnegadas.

La lucha armada está mucho más presente en *Enamorada*.² Aunque los bandos se confunden en una sola Revolución, ese es el contexto histórico en el que se desarrolla el melodrama del amor entre dos personas extremadamente temperamentales y violentas. El personaje de ella está inspirado en el de *La fierecilla domada* de Shakespeare pero, en realidad, se trata de dos fierecillas domadas que representan, al final, cada una el papel que le corresponde socialmente. José Juan (Pedro Armendáriz) se enamora de Beatriz (María Félix) y ella le corresponde sólo cuando él se amansa, se muestra vulnerable y sensible, cuando tiene que doblar las manos, pedir perdón y controlarse, después de haberle regresado los golpes que ella le propinó.

En ésta, como en la mayoría de las películas sobre la Revolución Mexicana, las mujeres son un botín de guerra que es ofrecido y tornado con gran facilidad. Esto fue también cierto en el transcurso de la lucha armada, como lo es con suma frecuencia en muchas guerras del mundo.

Beatriz es hija de un hacendado y desprecia a los pelados, a los revolucionarios (dice que no tienen corazón) y a las soldaderas. José Juan, en cambio, defiende a las soldaderas porque son humildes y abnegadas.

Para José Juan conquistar a Beatriz es un reto, es como ganar una batalla en la Revolución. Le gusta precisamente por ser una mujer brava, de carácter fuerte, que le planta cara a los hombres y les da de bofetadas, pero... es preciso domarla (como a las yeguas salvajes). [Foto 1] Ella es, obviamente, domada y por amor lo deja todo, en primer lugar se desclasa, deja a su familia, a su prometido extranjero y, en segundo lugar, se deshace de su bravura, ya que se somete y se va tras él, a pie, mientras José Juan se aleja en su cabalgadura y la mira desde arriba.

Estas escenas en que el hombre mira desde arriba a la mujer que está abajo son recurrentes. Hay otra escena similar en *La Cucaracha* que mencionaré más adelante.

A primera vista y de acuerdo con lo que expresa el cura, Beatriz representa lo que no cambia, la tierra, la tradición y José Juan el cambio, lo revolucionario. Sin embargo, ella es en realidad la que más cambia, ella NO es la tradición sino que lo deja todo para volverse otra, una persona que antes despreciaba: una soldadera.

Flor Silvestre es la mujer tradicional por excelencia.³ No hay la más mínima reflexión sobre los papeles que desempeñan el hombre y la mujer, y mucho menos una crítica. Se subraya el hecho de que ella al casarse «era como su sombra, siempre detrás de él, besando su pisada», como afirma la protagonista al hablar de sí misma, y su felicidad era servirlo, adivinarle el pensamiento. Su nombre es Esperanza, nada más lejos de la realidad para ella, cuya esperanza se reduce a ser madre de una nueva vida para el México grande de la posrevolución.

En *La Negra Angustias*, la Coronela Angustias hubiera podido acabar igual de sumisa que Flor Silvestre o Beatriz si la película hubiera sido realizada por un hombre; el personaje central estuvo a punto de hacer lo mismo, someterse a la voluntad del amado.⁴

La negra Angustias es la historia de una mulata criada por una curandera, una bruja; sin embargo, al cumplir más o menos 15 años es educada por su padre, Antón Farrera, un bandolero que robaba para dárselo a los «pobres», una mezcla de Robin Hood y de Chucho el Roto. Ella le hace la comida y lo cuida; cuando le van a pedir la mano y ella rechaza al pretendiente, el padre respeta su decisión. Al estallar la Revolución el padre comenta «lástima que yo sea tan viejo y que tu seas mujer». Pero, la figura paterna es determinante para la decisión de Angustias de participar en la Revolución con un papel dirigente. Es importante señalar que, tanto en la vida como en el cine, sucede con mucha frecuencia que las mujeres que han hecho cosas llamadas significativas socialmente y que se suman a lo que se considera importante en la Historia (en el arte, en la política, en la ciencia...) tienen un padre que también hizo cosas creativas y excepcionales para la sociedad. Ellos han representado, de alguna manera, un modelo a seguir (a pesar de la diferencia de género) y a menudo han impulsado a sus hijas.

El contexto de la guerra, de la lucha armada, está bastante claro y bien articulado con la anécdota de la película, no es simplemente un telón de fondo como en otras.

Las mujeres del pueblo no quieren a Angustias, dicen que parece gallina con espolones y que seguro no es hembra porque rechaza a todos los hombres. La apedrean y la quieren dañar por «marimacho». En la novela incluso dicen explícitamente que es lesbiana. Ella representa una amenaza para la «verdadera identidad femenina» de las mujeres del pueblo. La única que la ayuda es la curandera, quien le hace una limpia, pero no sirve de mucho porque la siguiente vez que un tipo la quiere violar ella lo mata a cuchilladas y se ve obligada a huir del pueblo. Es interesante el hecho de que estos dos personajes femeninos, unidos en una relación de madre-hija no biológica, representan lo marginal dentro de su marginado género: una es bruja y la otra negra. Es precisamente la negritud de Angustias lo que la convierte, aún más fácilmente que una mujer de otra raza, en un objeto sexual listo para ser tomado por los machos.

De repente Angustias decide convertirse en jefe [sic] de la Revolución; de la noche a la mañana es «la Coronela Angustias Farrera hija de Antón» que dice que «hay que quitarles a los ricos lo que nos han robado». A diferencia de otras mujeres bravías del cine de esta época de la lucha armada, Angustias siempre lleva falda. [Foto 2] Fuma y bebe y hasta se emborracha, pero siempre usa falda y no dice nunca malas palabras. Al parecer, la Negra Angustias de carne y hueso que vivía en el estado de Guerrero era muy malhablada.⁵

En la novela, sin embargo, la Coronela va vestida de hombre. Es sólo antes, en el tiempo en que vivía en su pueblo y después en el momento en que quiere conquistar al catrín, cuando usa vestido: «cambio su delicada indumentaria mujeril por los fieros ropajes y arreos del guerrillero: el pantalón de cuero de venado, la chaquetilla a la mareada, el sombrero que hacía pavoroso su rostro oscuro, las

espuelas...»⁶ En muchas de las fotografías de la Revolución en donde aparecen mujeres, estas llevan falda, sin embargo, hay un montón en las que se las ve con pantalones.⁷ Y, en algunas de estas resulta difícil, incluso, descifrar bien a bien el significado del traje de hombre que llevan puesto.

Tres personajes masculinos ayudan de verdad, de manera voluntaria o involuntaria, a Angustias: su padre y su amigo el Huitlacoche la ayudan porque la quieren; Manolo el maestro de quien se enamora, la ayuda involuntariamente ya que al ser rechazada por éste, vuelve a ser otra vez ella misma, capaz de ser independiente y seguir desempeñando un papel activo, significativo, y darse poder a sí misma.

Hay una escena poco común en las películas mexicanas. La tropa de Angustias agarra al rural «El Picado» quien en el pasado la había acosado sexualmente, le dice que hay ella es la que manda y lo «juzga» en nombre de las viejas de las que se ha burlado (de Piedad, de Rosa, de Lupe la de Agua Fria). Lo manda castrar y dice que «sólo así son menos malos los hombres». Enseguida se la ve a ella caminar entre las hojas de los magüeyes, a modo de obvia alusión fálica.⁸ Pero el falo visto aquí como equivalente a puñal o lanza que lastima, que hace daño.

En estas películas que considero, las mujeres en general no pasan de victimizarse, de quejarse de lo mucho que sufren justamente por ser mujeres. Pero la Negra Angustias actúa, toma iniciativas frente a las desigualdades y la dominación masculina.

Hay una escena que nos permite ver como la directora desarrollo la cuestión de la relación entre la protagonista y otras mujeres. Hacen prisionero a un ingeniero y lo van a fusilar. Llega la novia de éste a pedirle a Angustias «de mujer a mujer» que lo libere y le dice: «La Revolución es justicia, pero nunca felonía». Esto no ablanda a Angustias, pero cuando le dice que está embarazada y que su hijo será huérfano antes de nacer, eso sí la hace reaccionar y libera al hombre. Como de costumbre, aparece la maternidad como el motor fundamental que impulsa a las mujeres. Esto es una constante hasta en esta película realizada por una mujer.

Angustias hace varios comentarios sobre la feminidad y la masculinidad. Por ejemplo, dice despectivamente «asco de las mujeres, no entiendo, verdad de Dios, son todas como la cabra amarilla» haciendo referencia a las cabras que de niña cuidaba en el monte. Pero también dice a propósito de las prostitutas que «esas son las que merecen más respeto porque soportan la peste y la brutalidad de los hombres». La preocupación y el cuestionamiento hacia los papeles culturalmente asignados a los géneros está muy marcada en *La Negra Angustias*.

Angustias es analfabeta, quiere aprender a leer y aparece un maestro rubio, de ojos claros, bien catrín y un tanto afeminado para enseñarle. En la escena en la que ella lo contrata, él va detrás de las faldas de su madre quien es la que habla e interactúa con Angustias y canta las alabanzas de su hijo.

El no quiere saber nada de la Revolución y, además, dice que la guerra no es para mujeres. Angustias se enamora del maestro y, como sucede siempre, actúa de acuerdo con los atributos que se consideran femeninos, se muestra modosita, dócil, buena niña, suave y se emperifolla. Para él se vuelve momentáneamente chiquita, mansa, idiota y se sume en la tristeza cuando él la rechaza por razones de clase y de raza. Angustias piensa que el maestro no la quiere por pobre, por fea y por negra. Aquí se presenta una inversión de papeles, ella es quien se le declara; ella es una ruda campesina negra convertida en coronela, en un papel social masculino, con un cierto poder, y él, un delicado y blanco maestro urbano dominado por su madre. Para él, la relación sería imposible; la cuestión de la diferencia de razas aparece claramente cuando le dice que «su unión sería una cruz absurda...»

Está tan dolida por el amor no correspondido que ya no quiere ni irse con su tropa, pero los federales matan frente a ella a su amigo Huitlacoche y entonces ella reacciona y se va, huyendo al mando de su tropa y gritando «Viva la Revolución, Viva México». Angustias, como la mayoría de las mujeres, aún teniendo conciencia del significado de la lucha revolucionaria, estaba dispuesta a dejarlo todo por su amor, pero al ser rechazada puede seguir adelante haciendo la Revolución, *al frente* de los hombres y no *detrás* como soldadera. A caballo y no a pie. Sin embargo, en la novela el final no es así; ahí Angustias se somete al maestro quien no la ama y la desprecia, pero utiliza el hecho de que es Coronela de la Revolución para conseguir trabajo en el gobierno. Ella termina viviendo en la Ciudad de México, en una pobre vecindad y con un hijo, prisionera de su amor imposible.

Emilio García Riera, el reconocido crítico de cine y autor de la historia monumental del cine mexicano no puede con esta película y con el proto-feminismo de la directora Landeta. Argumenta que el final previsto era que Angustias se quedaba con el maestro y se convertía en una vecina de la ciudad de México, «Este final, no se por que, fue cambiado en la película», se pregunta⁹ ¿No entiende por que la realizadora cambió un final en donde la mujer se vuelve esposa-ama de casa y madre por el de una Angustias, Coronela de la Revolución, libre y con poder? Tampoco entiende que Angustias rechace a los hombres a pesar de que intentan violarla en más de una ocasión y escribe «la repugnancia de la Negra ante el sexo»¹⁰ Pienso que no es precisamente lo mismo rechazar el sexo que rechazar el sexo forzado, o

sea la violación; no es lo mismo repudiar a los machos brutales que a los hombres, ya que ella, a fin de cuentas, se enamora de un hombre. Es preciso mencionar que el maestro también es machista, lo cual no tiene nada que ver con el hecho de que sea lo que se ha dado en llamar «afeminado». Se puede ser las dos cosas al mismo tiempo ya que lo primero es una cuestión ideológica y lo segundo, en general, sólo se trata de modales.

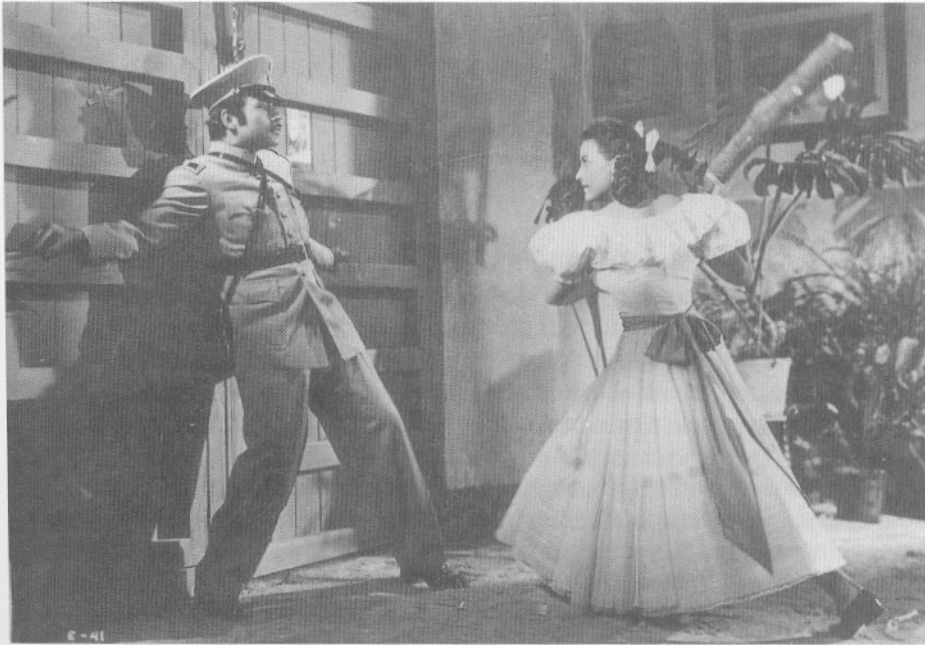


Foto 1: Beatriz (María Félix) golpea a Juan José (Pedro Armendáriz), **Enamorada** (1946). Filmoteca de la UNAM.

Foto 2: La negra Angustias con sus soldados (de cartuchera cruzada) y su amigo, Huitlacoche (primero a la izquierda), **La Negra Angustias** (1949). Filmoteca de la UNAM.

De estas películas, a mi juicio, ésta es la mejor en muchos sentidos, incluso estéticamente, pero sobre todo en el tratamiento de la relación entre los géneros y en la forma de entender lo femenino. Es una excepción dentro del cine mexicano porque es, además, excepción Matilde Landeta como una de las primeras realizadoras dentro de la industria del cine nacional. Julia Tuñón, historiadora estudiosa del cine de mujeres, ante la escena de la castración afirma: «Lo anterior puede hacernos suponer que estamos ante una película feminista; no es tal. Las escenas anteriores muestran a una Angustias castradora porque está castrada en su feminidad y que, ante el llamado del amor, se doma; procura cambiar...»¹¹ Angustias no es lo que se entiende comúnmente por una mujer castradora, castra a un violador por venganza, para hacer justicia por su propia mano; es más, no hay nada que haga suponer que su feminidad está castrada. Se enamora y no es correspondida, eso es todo. ¿Cuando un hombre se enamora y no es correspondido se dice que está castrado en su masculinidad?

A pesar de haber producido una gran película como *La Negra Angustias*, la industria cinematográfica nacional seguía empeñada en mostrar, una y otra vez, la concepción más tradicional hacia las mujeres. La película *La Cucaracha* empieza cuando el Coronel Antonio Zeta (el «Indio» Fernández), villista, y sus Panteras del Norte entran en un pueblo tristes y derrotados.¹² La Cucaracha (María Félix) trepada en una barda los observa y se ríe de ellos a carcajadas. Ésta es una de sus primeras agresiones y muestras de su animadversión hacia el Coronel Zeta. Enseguida él le dice a la Cucaracha que se vaya porque no quiere mujeres en el cuartel, pero ella le responde que es un soldado (sic) y que ahí se va a quedar. Los integrantes de la tropa de Zeta opinan que las mujeres revolucionarias son sólo unas «viejas mitoterías».

Le dicen la Cucaracha por rodadora, porque no se conforma con un sólo macho, le quita el suyo a las demás. Aparece aquí nuevamente la mujer que, en cierta medida, trastoca su papel de género se viste de hombre y usa fusil, toma alcohol, dice leperadas, y es tratada de prostituta. Zeta le dice en una escena: «yo vine para pelear y usted está aquí pa'lo que está» o sea para acostarse con todos.

La Cucaracha es «soldado», como dice ella, y anda metida en la lucha armada. Sin embargo opina que la Revolución es para morir y que los revolucionarios son unos salvajes que golpean y matan.

En la leva de federales se llevan a todos, hasta a los niños y al maestro de la escuela del pueblo, quien poco después muere en campaña. Su viuda, Isabel (Dolores del Río), pasa de ser una feliz ama de casa a un alma buena vestida de negro que se desliza como sombra y finalmente acaba de soldadera; se arrejunta y enviuda nuevamente. Muy buena, muy buena, pero es ella la que arrebató hombres porque le quita el coronel Zeta a la Cucaracha.

La Cucaracha es la «hembra bravía» que se viste con colores vivos e Isabel es la esposa y viuda abnegada, vestida de negro, que llora y llora. Ahora bien, es interesante ver cómo llevan al extremo la bravura de la Cucaracha que hasta aparece disparando desde la primera línea de fuego. Pero lo principal es que es una «mala mujer» que hasta echa a perder a la gente porque les da de tomar, en cambio Isabel es la buena y por eso el Coronel la acaba prefiriendo. Moraleja: no seas independiente, fuerte, bravía y «libertina» o te abandonarán por una mujer «como Dios manda».

Cuando la Cucaracha logra conquistar al Coronel Zeta es porque le da una bofetada y él, mostrando su fuerza, le ordena que se desnude porque ahora va a ser mujer; como si antes y vestida con pantalones no lo fuera. La obliga a ponerse en el suelo y ella mira desde arriba, para acentuar su poder. Ella gustosa se entrega, se somete. En la siguiente escena ya sale vestida con falda, agarradita de la mano del coronel. Ante esto las soldaderas le dicen «¡Ya murió mi Cucaracha!» Pero ella contesta: «¡Ahora es cuando nace!». Y en seguida la interpelan: «¿Qué se siente ser vieja?».

En esta película se enfrentan y contrastan, pues, las dos imágenes femeninas archiconocidas: la rodadora-marimacho y la señora-viuda, respetable, pero rejega que no hace caso a los hombres; la puta y la santa. Son dos mujeres enamoradas de un hombre y hay dos hombres (el «Indio» Fernández y Pedro Armendáriz) enamorados de una mujer: la Cucaracha. Los dos hombres mueren por ella y al final, ellas juntas, como si de alguna manera se hermanaran, se van a la Revolución como soldaderas, a ver a quienes les van a echar las gordas ahora y a cargarles el fusil para que ellos echen bala.

La Cucaracha dice de sí misma que es basura, pero de pronto tiene algo en ella que no lo es, tiene un hijo de Antonio Zeta y dice que quiere que sea como su padre. No podía faltar la sublimación de la maternidad. Los papeles de las mujeres en esta película son muy claros aunque a menudo contradictorios, y todos ellos responden a los consabidos estereotipos. Las del montón recogen a los heridos, lavan ropa, cocinan, tienen que «jalar parejo adonde vaya su hombre», sirven para calentar a los hombres de la bola y para rezar. Cuando va a nacer un bebé no puede faltar el «¡ojalá sea machito!». Y el texto final es un botoncito de muestra de la invisibilidad de las mujeres, aún cuando supuestamente ellas son las protagonistas de esta historia, dice «... y junto con sus hombres y sus hijos, hicieron la Revolución Mexicana». Las mujeres, se infiere... las innostradas.

En *La Soldadera*, Lázara (Silvia Pinal) se casa con Juan quien es enrolado de inmediato en las filas federales.¹³ Ella es una vez más esa sombra perruna que sigue a pie a su amo en turno por los campos de batalla. Los villistas matan al marido y ella toma un arma y se va con los vencedores, los hombres van montados, las mujeres caminando. Ahora es un villista el que se «adueña» de ella y le ordena: «no te quedes ahí parada, búscate que comer» al tiempo que le quita el fusil de las manos, es desarmada.

El guión hace de Lázara una víctima: «ah, que suerte la de nosotras las mujeres» y «la guerra no se hizo para las mujeres, pero hay que seguir a nuestros hombres». Sin embargo, se presenta una secuencia que rompe con la pasividad de estas soldaderas-víctimas: una mujer le pone un fusil en las manos a Lázara, le cruza el pecho con cartucheras, y le enseña a disparar. Inmediatamente aparecen escenas de mujeres solas disparando, luchando en la bola, saqueando una tienda, pero claro, se muestra en seguida también el tópico de la rivalidad entre ellas.

Tal parece que las mujeres están muy presentes y muy activas a lo largo de la película, pero, así como los hombres hablan de las razones de la Revolución, de la tierra y de la libertad, a Lázara lo único que le interesa es su *casita*, (la que no ha tenido). A ella le importa un comino la Revolución, por eso tan pronto está con los federales como con los villistas o los carrancistas. Ella sólo va de un hombre a otro suspirando por tener una casa y se la pasa llorando la mitad de la película eso sí, con las cartucheras bien puestas. [Foto cubierta]

Lázara no es un juguete del destino sino un producto de los prejuicios sexistas del director. Dice García Riera que «*La Soldadera* es lo contrario de *La Cucaracha* (...) y eso ya resulta un elogio.»¹⁴ ¿Por que lo contrario? El papel *fundamental* atribuido a la soldadera: el de seguir al hombre en turno -es el mismo en una película y en la otra. Así como en ambas aparece el personaje femenino disparando un fusil.

No es posible percatarnos, a través del cine, de los papeles *reales* desempeñados por las mujeres durante el proceso revolucionario, como tampoco podemos saber del papel *real* de los hombres. Lo único que se puede ver es cual es la *representación*, cuáles son los estereotipos que crearon los directores y la directora en estas películas que he comentado. Por otro lado, hasta la fecha no se ha escrito la historia de la participación de las mujeres y de cómo se dio la relación entre los géneros durante la Revolución. Tenemos únicamente unos cuantos retazos sueltos. En las películas se confunden con frecuencia el personaje de la soldadera con el de la prostituta, pero ¿cómo eran en la sociedad? De lo que sí nos podemos percatar a través de estas y otras películas es de cual era la imagen de la Revolución que se quería dar en la década de 1940 ya en el postcardenismo, y en las dos décadas subsiguientes, así como de los papeles genéricos.

Coincido con García Tsao cuando afirma que en el cine mexicano de la Revolución «se impuso la mirada mistificadora, signada por un furor nacionalista, el culto a la personalidad caudillista y la creación de estereotipos.»¹⁵ Sean de la clase social que sean las mujeres *siempre* aparecen cocinando, ésta es definitivamente una constante en estas películas. Como constante fue para las mujeres esa actividad y otras similares como lavar ropa, durante la Revolución.

En estas películas se muestran los arquetipos de la feminidad: madre, seductora y musa. La soldadera, de alguna manera, conjuga en ella misma a las tres aunque no simultáneamente. Son, además, las tres imágenes que han definido históricamente a lo femenino, porque han sido también las funciones culturales de las mujeres por excelencia. Incluso en *La Negra Angustias* el corazón de madre aparece en todo su esplendor. El cine en general, como dijo Gertrud Koch, «son más bien reflejos y productos de la naturaleza interna de los sujetos, de los deseos, necesidades, ideales eróticos, instintos, etcétera, que representaciones de un mundo exterior o social.»¹⁶ Si bien este cine no nos ayuda a conocer que fue en la realidad la Revolución Mexicana ni de que manera participaron las mujeres y los hombres, sí nos informa de los valores supremos que se enaltecen sin cesar y que integran la ideología dominante: la patria, la iglesia, la religión, el machismo, la familia, la maternidad, el amor (sobre todo el que implica sometimiento)... valores estos con los que el cine ha contribuido, sin lugar a dudas, a ir conformando el imaginario colectivo de un pueblo y en particular los papeles y las identidades de género.

NOTAS Y REFERENCIAS:

Agradezco a Ana Lau y a John Mraz la cuidadosa lectura del texto y sus atinados comentarios.

- (1) 1944, dirigida por Emilio «Indio» Fernández; foto: Gabriel Figueroa; actuación: Dolores del Río y Pedro Armendáriz.
- (2) 1946, dirigida por Emilio «Indio» Fernández; foto: Gabriel Figueroa; actuación: María Félix y Pedro Armendáriz.
- (3) 1943, dirigida por Emilio «Indio» Fernández; foto: Gabriel Figueroa; actuación: Dolores del Río y Pedro Armendáriz.
- (4) 1949, dirigida por Matilde Landeta; foto: Jack Draper; actuación: M^a Elena Marqués, Eduardo Arozamena y Agustín Isunza.
- (5) Según HUACO-NUZUM, C. «Matilde Landeta. An Introduction to the Work of a Pioneer Mexican Film-Maker», *Screen*, Vol. 28, No.4, otoño 1987: 102.
- (6) ROJAS GONZÁLEZ, F. *La negra Angustias*, México: Fondo de Cultura Económica, 1984: 180. (1a edición en 1944).
- (7) Ver *Las mujeres en la Revolución Mexicana*, México: INEHRM / III de la H. Cámara de Diputados, 1992. Ver también PONIATOWSKA, E. *Las soldaderas*, México: Era/ INAH, 1999.
- (8) Se dice que durante la Revolución hubo unas cuantas mujeres extremadamente sanguinarias. Podría ser que el autor de la novela se inspirara, de alguna manera, en este hecho. Aunque es posterior a la publicación de la obra, salían en 1959 noticias en los periódicos sobre la violencia de las mujeres durante la lucha armada. Ver, por ejemplo, GARCIA, R. «Dos mujeres, valientes soldados de la Revolución», *El Nacional*, 8 nov. 1959: 3 y 7. O, del mismo autor, «Dos sanguinarias mujeres en la lucha armada», *El Nacional*, 29 nov.1959: 3 y 10.
- (9) GARCIA RIERA, E. *Historia documental del cine mexicano*, México: Era, tomo IV, 1972: 67.
- (10) GARCIA RIERA. *Idem*.
- (11) TUNÓN, J. «Entre lo natural y lo monstruoso: violencia y violación en el cine mexicano de la edad de oro», *Géneros*, Colima: Asociación Colimense de Universidades/Universidad de Colima/Centro Universitario de Estudios de Género, Año 4, No. 12, junio 1997: 70.
- (12) 1958, dirigida por Ismael Rodríguez; foto: Gabriel Figueroa; actuación: María Félix, Dolores del Río, Emilio «Indio» Fernández, Antonio Aguilar, Pedro Armendáriz e Ignacio López Tarso
- (13) 1966, dirigida por José Bolaños; foto Alex Phillips; actuación Silvia Pinal y Narciso Busquets
- (14) GARCÍA RIERA *Op cit.*, tomo IX 375
- (15) GARCÍA TSAO, L. «El espejismo sobre el espejo la mitología del cine mexicano" en FLORESCANO, E (coord.) *Mitos mexicanos*, México Aguilar/Nuevo Siglo, 1995 226
- (16) KOCH, G ¿Por qué van las mujeres a ver las películas de los hombres? en ECKER, G. (ed) *Estética feminista*, Barcelona Icaria, 1986 144-145

ELI BARTRA es Profesora-investigadora del Departamento de Política y Cultura de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (México). Entre sus obras se encuentra *Frida Kahlo: Mujer, ideología, arte* (Barcelona, 1994). Correspondencia: Eli Barta, Madroño, 23, Xotepingo, Coyoacán, C.P. 04610, México DF, MÉXICO. Email: elijohn@infosel.net.mx