Ollscoil na Gaillimhe
University of Galway

Provided by the author(s) and University of Galway in accordance with publisher policies. Please cite the published version when available.

Title	Personajes Femeninos Contestatarios del Cine Mexicano del siglo XXI: Subvirtiendo la Epoca de Oro
Author(s)	Reyes, Yolanda
Publication Date	2012-09-28
Item record	http://hdl.handle.net/10379/3516

Downloaded 2024-04-26T03:21:11Z

Some rights reserved. For more information, please see the item record link above.

NUI Galway
OÉ Gaillimh

PERSONAJES FEMENINOS CONTESTATARIOS DEL CINE MEXICANO DEL SIGLO XXI: SUBVIRTIENDO LA ÉPOCA DE ORO

Yolanda Reyes Arévalo
Spanish Department
School of languages, literatures and cultures, NUIG
Supervisor: Dr Lorraine Kelly
Date of submission: September 2012

ÍNDICE

Resumen……...…….4

Agradecimientos……..……...5

Introducción…….....6

La problemática de identificar un cine nacional…….7

Panorama general del cine mexicano……...10

Metodología y marco teórico…….....12

Contexto histórico: Los arquetipos femeninos de La Época de Oro……19

Una dicotomía fundacional……...20

Proyecciones de la Virgen de Guadalupe en la *Ranchera* y en el *Melodrama de Familia*…….21

Proyecciones de la Malinche en el género de *Cabaretera* y en el *cine Indigenista* …….....27

Estructura de la tesis…….....37

Capítulo I: *Contestatarias respecto al concepto mismo de feminidad*……..40

Introducción……..……41

Acotando el concepto de "Género"……..42

¿Qué se ha entendido por "feminidad" en México? ……..……..45

Una nueva visión en cuanto al "género" y a la"feminidad"…….48

Vivir Mata (Nicolás Echevarría, 2002)…….……...50

Así del precipicio (Teresa Suárez, 2006)…….…… 57

Casi Divas (Issa López, 2008)…….…….64

Conclusión……....71

Capítulo II: *Contestatarias respecto al matrimonio opresivo y a la pareja tiránica*.....74

Introducción……..……....75

Mitos, supuestos, y contradicciones acerca del matrimonio, el amor y la unión en pareja…….....76

Evolución en las relaciones de pareja y su representación fílmica en el México del siglo XX……..…….**.....**78

Sin dejar huella (María Novaro, 2000)……..……..85

Las caras de la luna (Guita Schyfter, 2001)…….**.....**93

Arráncame la vida (Roberto Scheider, 2008)…….100

Conclusión…….108

Capítulo III: ***Contestatarias respecto al modelo tradicional de maternidad***……..110

Introducción……...111

Consideraciones generales acerca del concepto de Maternidad: Implicaciones socio-políticas y económicas……..……....113

La maternidad desde el punto de vista sicológico y como vivencia subjetiva…….....118

La misma luna (Patricia Riggen, 2007)……..123

Abel (Diego Luna, 2010)…….....132

Así es la vida (Arturo Ripstein, 2000)…….....143

Conclusión……..151

Capítulo IV: ***Contestatarias contra la violencia de género, el abuso de poder y la impunidad***……..153

Introducción……....154

Violencia de género, sus diversas manifestaciones y su vinculación con el control y el poder…….....157

Particularidades del Feminicidio en México: el caso de "las muertas de Juárez".....163

Machismo e hipermasculinidad, semillas del Feminicidio…….170

Espiral (Jorge Pérez Solano, 2008)…….....172

*Backyard, El Traspatio (*Carlos Carrera, 2009)……..181

Digna: hasta el último aliento (Felipe Cazals, 2004)…….....190

Conclusión…….....200

Conclusión……...……...……...203

Bibliografía……...…….209

Filmografía……230

Resumen

El cine mexicano de los últimos años ha vuelto a captar la atención del mercado internacional. Puede verse en éste una marcada tendencia a la universalidad de temas y una vigencia en cuanto a los cambios propios de la era de la comunicación y la vida moderna. No obstante la representación en cuanto a género en la filmografía mexicana no ha ido a la par de dichos cambios. En esta tesis se analizan las modificaciones que pueden detectarse en cuanto a la representación de la mujer en las producciones de la última década, en base a un análisis comparativo con el cine de la Época de Oro.

La representación de los personajes femeninos que tuvo cabida durante la Época de Oro recreó de modo recurrente los dos únicos modelos de feminidad antagónicos y claves en la imaginería, historia y mitología mexicanas: la Guadalupana y la Malinche. No obstante, mediante una gradual fusión de ambos arquetipos se ha permitido la emergencia de personajes más ricos y variados, que van más allá de la dicotomía clásica.

De manera multidisciplinaria en este estudio se hace una disección de los personajes femeninos contemporáneos siguiendo una estructura temática. Los temas elegidos van de lo particular a lo público y a través de dicho análisis se pretende establecer hasta qué punto las nuevas heroínas del cine mexicano actual se han alejado de la dicotomía tradicional o no. La figura de la *Chingadalupe* creada por el teórico mexicano Roger Bartra o la aquí denominada *Contestataria* sirven como herramientas para subvertir y desmantelar los modelos convencionales que ya no tienen cabida en la sociedad mexicana ni en su representación en pantalla.

Agradecimientos

Expreso mi más sentido agradecimiento a los amigos que siempre me brindaron su apoyo en el proceso de la escritura de esta tesis. En especial a Oscar Rodríguez, Antonio Aguilar, Helena Papacostas y en la última fase para completarla, a Ivan Kenny por su infinita paciencia.

Este trabajo va dedicado a mi familia, sobre todo mi madre: Yolanda Arévalo quien a pesar de la distancia estuvo día a día alentándome y llenándome de nuevos bríos para continuar aún en tiempos difíciles.

Por supuesto agradezco a mi supervisora Dr. Lorraine Kelly, quien supo orientarme y ayudarme a mantener el rigor académico en mi investigación, a pesar de ser éste un trabajo eminentemente crítico y subjetivo.

Introducción

En este trabajo se pretende detectar qué cambios se han generado en cuanto a la representación de la mujer en el cine mexicano en base a una comparativa entre el cine de la Época de Oro y el cine del presente siglo. La representación tradicional que tuvo cabida durante este periodo fílmico ofrecía únicamente dos modelos de feminidad antagónicos: el de la Virgen de Guadalupe y el de la Malinche. Las barreras y límites entre éstos se han ido diluyendo gradualmente hasta posibilitar la existencia de personajes híbridos y finalmente dar paso a un espectro mucho más amplio de representaciones de la mujer. Por tanto, se utiliza la Edad de Oro como contrapunto del análisis de filmes estrenados en el presente siglo para así establecer si aún se perciben influencias de la referida dicotomía clásica en sus personajes.

El también llamado *Cine de Oro* que se revisa en esta introducción funge a modo de marco histórico que contextualiza el análisis del cine actual que se elabora en los cuatro capítulos que conforman ésta tesis. El binomio fundacional de feminidad en México: Virgen de Guadalupe/Malinche se perpetuó generación tras generación a través de productos culturales, principalmente a través del cine, a pesar de los aislados intentos de directores y guionistas de trascender la limitada imagen de lo denominado *femenino*. Esta rigidez continúa hasta muy entrada la década de los 1970s y un cambio gradual en cuanto al tratamiento de género en las pantallas mexicanas no llega a ser palpable hasta la década de los 1980s. En este proceso entran en juego factores socio-políticos, históricos y culturales que han determinado el devenir de la producción fílmica de México a través de los años. Es hasta la década de los 1990s cuando puede verse de forma sistemática la aparición de directoras mujeres, más protagonistas femeninas y nuevos modelos de feminidad. Lo más llamativo de este periodo es que el porcentaje de mujeres directoras se eleva inusitadamente, al grado de que más del 30% de los directores de México durante esta década son mujeres. María Novaro, Busi Cortés, Dana Rotberg , Sabina Bergman, Guita Schyfter, Marisa Sistach y María Elena Velasco, entre otras lograron exhibir al menos dos largometrajes. Esto tiene como consecuencia la aparición del llamado *Cine Mujer* en que las temáticas y tipos de historias giran en torno a caracteres femeninos y donde cine adquiere una estética más acorde con las nuevas temáticas que se abordan.[1]

[1] Para ahondar en el estudio de la década de los 1990s y el denominado *cine mujer* ver: Elissa J. Rashkin, *Women Filmmakers in México: The Country of Which We Dream* (Austin: University of Texas Press, 2001), Claudia Schaefer, *Bored to Distraction: Cinema of Excess in End-of-the-Century Mexico and Spain* (Albany

Debido a que el cine se halla inmerso en su contexto socio-histórico, en esta investigación se evalúan los cambios sociopolíticos e históricos de México, y cómo éstos han impactado en dicha representación. Se puede percibir en la producción cinematográfica de la última década una tendencia a incorporar como protagonistas a mujeres fuertes, emancipadas y rebeldes. La aquí denominada *contestataria*, es decir, la nueva heroína del cine mexicano, es una mujer que lucha contra el sistema patriarcal represivo. Sin embargo, la mera existencia de dicha figura contestataria implica el hecho de que la mujer aún está condicionada por dicho sistema y aun perceptible en la sociedad mexicana.

Una de las motivaciones principales a la hora de acometer este proyecto fue revisar cómo los paradigmas de género han sido subvertidos y cuestionados en el cine contemporáneo, independientemente de que se trate de cineastas o guionistas hombres o mujeres, y cómo se proponen en la pantalla nuevas vías de feminidad, con la intención de indagar hasta qué punto los patrones tradicionales han sido erradicados y de qué manera, así como localizar algunos de los factores que han posibilitado una nueva representación de la mujer. Puesto que aquí se analiza un grupo de películas pertenecientes a este país concreto, surge la siguiente pregunta: ¿Qué es lo que define al cine mexicano?

La problemática de identificar un cine nacional.

Delimitar lo que hoy en día es *cine nacional* en este caso el mexicano, no es tarea fácil. Debido a la tendencia a la globalización e internacionalización de productos culturales propia de la era de la comunicación, resulta complejo delimitar fronteras. El concepto unitario de identidad nacional, *mexicanidad* o el *ser mexicano* de pensadores como Ignacio Altamirano, Guillermo Prieto o el de José Vasconcelos y Octavio Paz resultan en las postrimerías de esta era de la comunicación anticuado y obsoleto.[2] Sin embargo, se intenta seguir como criterios cohesionadores de la identidad del cine mexicano ciertos elementos tales como el lugar de la producción, la procedencia del equipo técnico y artístico y en última instancia los rasgos de identidad cultural y temática que cada filme evidencia como los rasgos que nos permiten hablar de un cine mexicano, corpus central de este análisis.

State: University of New York Press 2002) o Joanne Herschfield y David R. Maciel, eds, *Mexico´s Cinema: a Century of Film and Filmmakers* (Wilmington: Scholarly Resources, 1999).

[2] Ver el prólogo de *Negociando Identidades, traspasando fronteras: Tendencias en torno a la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*, Susane Igler y Thomas Stauder, eds., (Nuremberg/Madrid: Iberoamericana/Vervuert Verlag, 2008) p. 8.

Algunos autores que trabajan también en una línea de investigación interdisciplinaria, respecto al cine mexicano son: Ayala Blanco, Carl J. Mora, Andrea Noble y Miriam Haddu. Ayala Blanco en sus cuatro tomos: *La aventura del cine mexicano, La fugacidad del cine mexicano, La grandeza del cine mexicano* y *La herética del cine mexicano* elabora mordaces y agudas críticas al tiempo que disecciona la realidad y los aconteceres de la nación.[3] Por su parte Carl J. Mora en su libro *Mexican Cinema: Reflection of a Society, 1896-1988* cataloga a la producción fílmica como el más fiel reflejo de la sociedad mexicana mientras abarca un amplio periodo que va del cine mudo hasta la década de los 1980s.[4] El libro de Andrea Noble: *Mexican National Cinema*, es también de gran relevancia para el presente trabajo ya que aborda un amplio espectro histórico y teórico, en que sobretodo pone en entredicho la idea de nación y los discursos de la *mexicanidad* ligada a la masculinidad. Dicha conexión también se cuestiona y debate en ésta tesis.[5] Por su parte Miriam Haddu en su obra *Contemporary Mexican Cinema, 1989-1999: History, Space, and Identity* elabora un estudio del cine mexicano de la década de los 1990s dividiendo su estudio en tres bloques temáticos: la historia, el espacio y la identidad nacional. Dada la importancia de esta década en cuanto a la emergencia de un notable número de directoras mujeres, Haddu hace un especial énfasis en lo que se ha denominado *Cine Mujer*, sin duda relevante al presente proyecto.[6]

Aun cuando en esta tesis no se profundiza en las características del cine transnacional, que es la fórmula de producción que más impera actualmente, es importante destacar el trabajo de Deborah Shaw en su más reciente libro *Contemporary Cinema of Latin America: 10 Key Films.*[7] Entre otras películas Shaw analiza a las taquilleras *Como Agua para Chocolate* (Alfonso Arau, 1992) filme que asevera, recrea e idealiza deliberadamente los principios revolucionarios, el ámbito rural y los *chichés* y lugares comunes en cuanto a feminidad, usándolos como señuelos que atrajesen al mercado internacional. Acerca de *Amores Perros* (Alejandro González Iñarritu, 2000) Shaw afirma que es la película mexicana contemporánea con mayor distribución y más célebre a nivel

[3] Véase: Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano* (México: Ediciones Era,1968), *La fugacidad del cine mexicano* (México: Océano. 2001), *La grandeza del cine mexicano* (México: Océano, 2004) y La herética del cine mexicano (México: Océano, 2006).

[4] Mora, Carl J., *Mexican Cinema: Reflection of a Society, 1896-1988* (Berkeley University of California Press, 1982).

[5] Noble, Andrea, *Mexican National Cinema* (Nueva York: Routledge, 2005).

[6] Haddu, Miriam, *Contemporary Mexican Cinema, 1989-1999: History, Space, and Identity.* (Nueva York/Ontario: Edwin Mellen Press, 2007).

[7] Deborah Shaw, *Contemporary cinema of Latin America: ten key films* (Nueva York: The Continuum, International Publishing group, 2003), pp 36-71.

internacional. Sin embargo la imagen de hombría machista no es precisamente complaciente y se pone de manifiesto la complejidad de la vida moderna urbana. Así, Shaw hace hincapié en la variedad de registros y discursos en cuanto a las nociones de cine nacional y género que están innegablemente conectadas.

Entre los estudios académicos recientes que abordan concretamente filmes mexicanos de este siglo y que han ejercido alguna influencia en el presente estudio figuran el monográfico acerca del afamado director Alejandro González Iñárritu, titulado: *Alejandro González Iñárritu. Contemporary Film Directors,* estudio elaborado por Celestino Deleyto y María del Mar Azcona.[8] En este libro escrito en inglés se abordan sobre todo los conceptos identitarios, de espacio y de los tiempos que corren en que Iñárritu emplaza sus historias bajo su mirada casuística. Sus reflexiones acerca del destino, la fatalidad y el concepto de azar en su filmografía son elementos clave que la caracterizan y la vuelven universal. No obstante, en éste tratado no se hacen referencias explicitas a asuntos de género. Otro trabajo que exhibe un profundo rigor académico y del que se ha querido seguir su abordaje multidisciplinario es el artículo acerca del filme *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001) que se titula "In the shadow of NAFTA: *Y tu mamá también* revisits the National Allegory of Mexican Sovereignty".[9] En él María Josefina Saldaña establece un paralelismo entre el concepto de nación y el del patriarcado y afirma que la influyente presencia del personaje femenino implica la decadencia de dicho ideal nacionalista equiparable a la apertura de fronteras coadyuvado por el nuevo tratado internacional comercial. Por último es digno de mención el análisis de John Perlich de *El Laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006) en su artículo titulado "Rethinking the Monomyth".[10] Perlich elabora un estudio semiótico de la simbología que del Toro utiliza y los símiles que este filme establecen para aludir a asuntos de género y poder. Por otro lado, trabajos recientes de jóvenes investigadores como Armida de la Garza son relevantes en cuanto a su vigente exploración de cómo la tecnología ha democratizado a los medios, en

[8] Ver Celestino Deleyto y María del Mar Azcona, *Alejandro González Iñárritu, Contemporary Film Directors* (Illinois: University of Illinois Press, 2010).
[9] María Josefina Saldaña, "In the shadow of NAFTA: *Y tu mamá también* revisits the National Allegory of Mexican Sovereignty", *American Quaterly*, Volumen 57, N 3, Septiembre 2005, Número especial: *Legal Borderlands: Law and the Construction of American Borders,* Mary L. Dudziak y Leti Volpp, eds. pp. 751-777.
[10] Ver articulo de John Perlich, "Rethinking the Monomyth" John Perlich y David Whitt eds., *Millennial Mythmaking: Essays of the Power of Science Fiction and Fantasy* (Jefferson: Mc Farland, 2010)

particular en relación con la elaboración de filmes y documentales digitales que plasman inquietudes sociales.[11]

La relevancia del presente trabajo reside en el hecho de que hay actualmente pocas publicaciones académicas acerca de filmes mexicanos no comerciales recientes, además de las de los tres directores ya mencionados quienes han trascendido fronteras y han ocupado las columnas de ambos, críticos y académicos. Aquí en cambio se abordan indistintamente películas de escasa distribución, películas del llamado *Cine arte* que solo se han exhibido en festivales y también algunos filmes comerciales pero que aún no han generado una discusión considerable en el ámbito académico. Por otro lado, el acercamiento y principal ángulo de estudio que son los estudios de género hacen de este un proyecto original dentro de la investigación relativa a la cinematografía mexicana.

Panorama general del cine mexicano

La industria fílmica mexicana ha sido por décadas una de las más prolijas y notables de los países de habla hispana. Esto cobra especial relevancia durante la denominada *Época de oro de cine mexicano*. Dicho periodo abarca, según gran parte de los críticos, desde el año 1935 hasta finales de la década de los 1950s en que experimentó un notorio florecimiento en la producción, distribución, un sólido *star system* y una gran variedad temática, como se verá a continuación[12]. A finales de los años 1930s el cine se convirtió en el medio de comunicación de masas más importante e influyente de México, y su industria despuntó de entre el resto de los países latinoamericanos.[13]

Diversos factores contribuyeron a que ese periodo tuviera cabida en el cine mexicano. Uno de los factores determinantes fue el hecho de que varios directores regresaron a México a principios de la década de los 1930s luego de haberse desempeñado en Hollywood por un periodo de tiempo en que pudieron perfeccionar su hacer cinematográfico y actualizarse en cuanto a técnicas y estilos fílmicos.[14] Este fue el caso por ejemplo del célebre cineasta Emilio *El Indio* Fernández. No obstante, también hubo otros directores que hicieron carrera en el país y que obtuvieron un notorio éxito. Tal es el caso

[11] Ver Armida de la Garza "Interpreting Independence in Latin American Cinema Today: The Digital Option" en Bill Richardson y Lorraine Kelly, eds., *Power, Place, and Representation: Contested Sites of Dependence and Independence in Latin America* (Pieterlen: Peter Lang, 2012).
[12] Véase a los críticos Carlos Monsiváis, Emilio Garcia Riera, Paulo Antonio Paniagua, Carl J. Mora, Joanne Hershfield, entre otros.
[13] Ver Carl J. Mora, *Mexican Cinema: Reflection of a Society, 1896-1988* (Berkeley: University of California Press, 1982).
[14] Otros casos son Rafael Sevilla, Juan Bustillo de Oro y Fernando de Fuentes.

de Arcady Boytler (*La mujer del puerto*, 1933), Miguel Contreras Torres (*Revolución*, 1932) o Fernando de Fuentes (*Allá en el Rancho grande*, 1936).

Por su parte, innumerables actores que en su mayoría provenían del teatro y la revista contribuyeron enormemente a engrandecer el paisaje cinematográfico de la época. Comediantes de la talla de Mario Moreno *Cantinflas*, Joaquín Pardavé, Adalberto Martínez *Resortes* o Germán Valdés *Tin-Tan* aderezaron las pantallas con memorables e hilarantes caracterizaciones. En el género del melodrama actores como Pedro Armendáriz, María Félix, Antonio Soler, Marga López, Arturo de Córdoba, Dolores del Río o Andrea Palma crearon entrañables personajes que la audiencia mexicana de nuestros días aún venera.[15] De la misma manera, la emergencia de nuevos géneros que enriquecieron las pantallas cinematográficas durante la Época Dorada hizo de la industria fílmica mexicana una de las más innovadoras y efervescentes del panorama internacional. En palabras de Antonio Paniagua en ése tiempo: "El cine mexicano exhibía a la vez una notoria creatividad y lucidez".[16] Se acuñan nuevos géneros que perduraran hasta hoy y que son considerados como eminentemente nacionales. A través de esos personajes e historias, se encarnaron los valores éticos y estéticos, los modelos a seguir en cuanto a comportamiento, se definieron los rasgos de héroes y heroínas que en definitiva proyectaron los ideales y la ideología que prevalecían en la sociedad de entonces. En ese sentido el cine funge como un testimonio histórico y un inventario ideológico de aquellos tiempos.

La producción fílmica entró en un periodo de latencia o aridez creativa de casi tres décadas, pero durante los últimos años el cine Mexicano ha resurgido de una forma notable. Se habla incluso de *una nueva ola del cine mexicano*,[17] refiriendo en especial a las películas de Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón y Carlos Carrera entre otros, de quienes no se incluye aquí ninguna película pues se ha preferido abordar filmes menos explorados para conservar la originalidad del presente trabajo. Una de las principales particularidades en cuanto al contenido del nuevo cine mexicano tiene que ver con la representación de la mujer, de una mayor presencia de historias sobre mujeres, y de una nueva forma en que los personajes femeninos son representados. El

[15] Para ahondar en las luminarias más celebradas de esta época ver: Carl J. Mora *Mexican Cinema: Reflection of a Society, 1896-1988*.

[16] "Mexican cinema exhibited both remarkable creativity and lucidity" (Todas las traducciones de este trabajo han sido elaboradas por la investigadora). Paulo Antonio Paniguá, *"Ten reasons to love or hate Mexican Cinema"* en *Mexican Cinema* (London: British Film Institute, 1995) p. 2.

[17] Véase: Rene Rodriguez, "A New Wave in Mexico?" *Houston Chronicle*, Abril 14, 2002, 11; Geoffrey Macnab, "Revolution in the Bedroom," *Independent* (Londres), Marzo 22, 2002, 12; Xan Brooks, "First Steps in Latin," *Guardian* (Manchester), July 19, 2002, 2.

constante cambio en cuanto a la presencia de la mujer en el ámbito cinematográfico tanto delante como detrás de la cámara refleja la propia situación del país. Los eventos sociales y económicos ocurridos en el México contemporáneo han impactado enormemente el rol de la mujer, considerada en la actualidad como una enorme fuerza productiva y pieza vital en el ámbito laboral y político, cambio que ha sido sustentado gracias al surgimiento de movimientos feministas palpables en el país desde la década de los 1980s.

Así, a partir del año 2000 se puede ver un renacimiento del cine mexicano, gracias a directores que traspasaron fronteras. Nuevos modelos de representación de la mujer son tangibles a partir de ésta década, y es perceptible la multiplicación de heroínas casi a la par que de héroes, hecho que resulta llamativo y que es uno de los rasgos que se enfatizan en este trabajo. También puede verse que los dos arquetipos fundacionales se funden y confunden, se prestan e intercambian muchos de sus rasgos definitorios y permiten una recreación de personajes femeninos más apegados a la realidad.

Metodología y marco teórico

Como se ha manifestado anteriormente, en esta tesis se hace un trabajo comparativo entre las representaciones de la Época de Oro y las de la última década en el presente siglo. Es por ello que se dedica una gran parte de esta sección introductoria a dicha etapa fílmica, elaborando un análisis exhaustivo de sus principales géneros y temáticas a continuación. Este estudio es eminentemente interdisciplinario y es por eso que al buscar las respuestas a nuestras preguntas centrales se parte de tres ejes fundamentales que a su vez se subdividen en otras disciplinas: estudios culturales de México, estudios de género o feministas y estudios fílmicos.

La primera línea de investigación son los estudios culturales de México que ya son de por si interdisciplinarios, pues es necesario tomar en cuenta aspectos socio-históricos, políticos y económicos para establecer las peculiaridades del país y sus manifestaciones culturales e ideologías más predominantes a este respecto. En cuanto a los teóricos que en esta línea más han influido a este proyecto se ha partido principalmente de las obras de Octavio Paz, Samuel Ramos y Roger Bartra. En su obra seminal *El laberinto de la soledad* el teórico mexicano Octavio Paz explora la identidad del mexicano desde un prisma psicoanalítico que aquí se considera de gran utilidad.[18] Paz conecta eventos históricos del

[18] Octavio Paz, *El laberinto de la Soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984).

país como lo que él llama "el trauma de la Conquista",[19] o la revolución mexicana como los que han moldeado la conciencia del mexicano, sus ideales y sus complejos. Estos códigos se ponen de manifiesto en todas las arenas, y en este caso en las representaciones culturales y las alusiones al género. Paz interconecta la humillación de las indígenas violadas con todo lo considerado "femenino" y con el complejo de inferioridad propia del mestizo. Presuntamente a causa de esto el mexicano varón evade todo lo que tenga que ver con la mujer o la madre a causa de dicha humillación histórica. Por su parte Margo Glanz entre otros autores han reivindicado la denostada figura de la Malinche y re-interpreta las dinámicas que se le atañen cimentando un estudio que ha derivado en lo que se denomina *Chicana Studies.*[20]

Por otro lado Samuel Ramos es uno de los pioneros al señalar la tendencia del hombre mexicano a exagerar sus rasgos viriles como un mecanismo de defensa. Ramos concluye en su obra *El perfil del hombre y la cultura en México* que la hipermasculinidad que el llamado *pelado* exhibe es una manera de enmascarar un acentuado complejo de inferioridad y sus miedos.[21] De las ideas centrales de Roger Bartra, sobre todo las expuestas en su libro *La jaula de la melancolía* la que más hace eco en el presente estudio es que la aparentemente irreconciliable fusión entre los dos arquetipos femeninos mexicanos: la Guadalupana y la Malinche es de hecho factible, puesto que ambos son en realidad las dos caras de la misma moneda.[22] Bartra denuncia que en la cultura mexicana contemporánea esta fusión es el eje fundacional de la patria y propone la idea de que exista un solo arquetipo que conjugue ambas expresiones antagónicas en uno solo. Lo acuña *La Chingadalupe* que, en sus palabras es: "una imagen ideal que el macho mexicano ha de formarse de su compañera, la cual debe fornicar con desenfreno gozoso y al mismo tiempo ser virginal y consoladora".[23]

La *Chingadalupe* aún posee connotaciones negativas y machistas, puesto que sus rasgos se plantean para goce y beneplácito del hombre que requiere de una compañera dulce y bondadosa que a la vez le gratifique en el terreno sexual. Según la jerga popular mexicana se alude con este término a una virgen corrompida o vejada: una virgen

[19] Octavio Paz, *Ibid.*, p. 88.
[20] Ver Margo Glanz, ed. *La Malinche sus padres y sus hijos* (México: Taurus, 1992) y "La Malinche: La lengua en la mano" en *American Journal of cultural histories and theories* 18, No 45 (1993) pp. 211-224.
[21] Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (México: Espasa Calpe, 1934).
[22] Roger Bartra, *La Jaula de la melancolía* (México: De Bolsillo, 2005
[23] Bartra, *Ibid.*, p. 211.

chingada.[24] Bartra a su vez retoma muchas de las ideas de Octavio Paz y Samuel Ramos y las re-elabora.

No obstante, desde mi punto de vista es a través del maridaje de los dos arquetipos otrora reñidos que se permite eliminar la severa polarización estereotípica que se detecta en el cine clásico mexicano. Los antagónicos arquetipos fundacionales interactúan y es esa interrelación la que permite que poco a poco se vayan generando modelos mucho más ricos y complejos y así tenga cabida un abanico más amplio de reasignaciones en cuanto a lo considerado femenino. Es en esta dinámica de cambio y reasignación que se centra el presente proyecto. La propuesta de Bartra sirve como punto de partida para nuestra tesis inicial que es que en las representaciones más recientes de heroínas fílmicas en México hay un maridaje de los arquetipos clásicos, y que el cine mexicano se halla en la vía de una apertura a modelos que finalmente logren trascender esta dicotomía.

La segunda línea investigativa se sitúa en los denominados estudios de género, en concreto en las teorías feministas y post-feministas, ya que uno de los temas capitales de éste análisis y discusión es la conformación misma de las categorías de género, ¿Cómo se han estructurado éstas? ¿Cómo se han creado determinados modelos de feminidad? y ¿Qué elementos han permitido una transformación gradual? En lo concerniente a estudios de género y el análisis y problematización de lo llamado feminidad se ha partido de las revolucionarias ideas de la teórica americana Judith Butler. En dos de sus obras capitales: *El género en disputa: Feminismo* y *la subversión de la identidad y Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo* Butler desestabiliza las categorías binarias de género. La autora contraviene las teorías esencialistas que emplazan a las condicionantes biológicas como el origen de las diferencias de género, y establece por el contrario que éstas son el resultado de prácticas y usos sociales a que estamos expuestos en tanto sujetos sociales. Propone también el término *Performatividad*, que denota esa serie de comportamientos, decisiones, deseos, y determinada apariencia física que la sociedad asocia indistintamente con hombres o mujeres.[25] Dicho término se usa recurrentemente en

[24] Una definición ilustrativa del término chingar pertenece a Paz: "lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el malo, el que abre. La chingada la hembra, la pasividad pura, inerme ante el exterior. La relación entre ambos es violenta, determinada por el poder cínico del primero y la impotencia de la otra. La idea de violación rige oscuramente todos los significados. La dialéctica de `lo cerrado´ y `lo abierto´ se cumple así con precisión casi feroz". Octavio Paz, "Los hijos de la Malinche" en Roger Bartra *Anatomía del mexicano* (México: De Bolsillo, 2000), p. 169.

[25] Ver Judith Butler: *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2003), *Deshacer el género* (Barcelona: Paidós, 2006) y *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007).

este estudio, en especial en el capítulo I alusivo a la feminidad. Por su parte Joan Scott en su artículo *El género: una categoría útil para el análisis histórico*, [26] cuestiona también la idea de género como algo dado e inamovible y en cambio lo plantean como un constructo sociocultural.

Algunas de las declaraciones de Michel Foucault en su *Historia de la sexualidad*, en especial los volúmenes *I. La voluntad del saber* y *II. El uso de los placeres* han sido también de extrema relevancia en concreto en ciertos capítulos de ésta tesis. El filósofo francés hace hincapié en el vínculo existente entre el poder y sexualidad. Cuestiona las maneras en que a lo largo de la historia el género masculino ha ostentado un poder intrínseco que la mujer no ha tenido, derivado este de la diferencia sexual, y observa que a partir de dicha diferencia tradicionalmente el hombre ha ejercido una marcada coerción y dominación sobre la mujer.[27] En ese sentido su trabajo comparte muchas de las ideas feministas en cuanto a una mirada crítica a la sexualidad y su componente socio-político. Por otro lado, las ideas foucaltianas referentes al papel de la institución del matrimonio como herramienta restrictiva y coercitiva hacia la mujer hace eco en particular en el capítulo II acerca del matrimonio y las relaciones opresivas. Foucault argumenta que las limitaciones propias de la institución del matrimonio tienen una función de ordenamiento y preservación de las ciudades y sus ciudadanos, pero en concreto en pos los ciudadanos masculinos. Esto se halla en relación directa con la forma en que la mujer ha sido oprimida y vejada en la sociedad mexicana en aras del bienestar y un supuesto orden de la sociedad, y por tanto se relaciona de forma indirecta con los arquetipos de feminidad clásicos.[28] Algunos estudios feministas han re-elaborado el trabajo de Foucault y han sido también material teórico de gran utilidad al presente estudio ya que rehúyen del criticado punto de vista falocéntrico que se ha denunciado en la obra del autor galo.[29]

Se ha tomado también como referente la obra reciente de la francesa Elisabeth Badinter quien en dos de sus más conocidas obras: *¿Existe el instinto maternal?: Historia del amor maternal (S. XVII-XX)* y *La mujer y la madre*, pone en entredicho ese mitificado instinto que supuestamente es propio de toda mujer, al tiempo que explora la dimensión

[26] Véase Joan Scott *"Gender: a Useful Category of Historical Analysis"* en *American Historical Review* 91 (1986) pp.1553-1575.
[27] Michael Foucault, *Historia de la sexualidad: I La voluntad del saber* (México: Siglo XII, 2011).
[28] Michael Foucault, *Historia de la sexualidad: II El uso de los placeres* (Madrid: Siglo XXI, 2009).
[29] Ver por ejemplo las obras de Jana Sawicki, *Disciplining Foucault: Feminismo, Power and the body* (Londres/Nueva York: Routledge, 1991), Sandra Lee Bartky, "Foucault, Feminity, and the Modernization of Patriarcal Power" en *Feminist Philosophies: Problems, Theories and Applications*, edit. por Janet A. Kourany (Nueva Jersey: Prentice Hall, 1992) pp. 119-134.

semántica, simbólica e histórica de la maternidad.[30] Esta autora ha sido de elevado interés principalmente en el capítulo III acerca de la maternidad. Por otro lado, en una línea más sicoanalítica se han incorporado algunas reflexiones de Julia Kristeva, quien en su obra *Powers of Horror: an Essay on Abjection* discurre acerca de la objeción simbólica en el ejercicio de la maternidad cuando no se establecen barreras o límites en la relación madre-hijo. En este trabajo se incorporan estas cuestiones en la sección acerca de la maternidad, al plantear a la madre como una amenaza potencial para el hijo cuando ésta no cuenta con ciertos elementos cruciales para el ejercicio de su rol protector y nutricio.[31] Dichas reflexiones cobran importancia en el análisis de las nuevas madres de la presente década, quienes se muestran susceptibles a fallar y equivocarse, son así madres falibles.

En cuanto al feminismo académico de México en concreto, son capitales las obras de Estela Serret y Marcela Lagarde. Ambas entablan un profundo análisis de las dinámicas de género del México contemporáneo heredero de las ideas post-revolucionarias patriarcales. Aunque aquí se usan mayoritariamente teorías de feministas estadounidenses y europeas, se considera de extrema importancia incorporar también teorías que puedan hablar de las experiencias de la mujer mexicana desde dentro. Serret hace un análisis de lo que es en México feminidad, los roles femeninos y su vinculación con el orden simbólico que estructura los parámetros y categorizaciones identitarias en cuanto a género y sociedad. Sus ideas son relevantes principalmente en la primera parte de este trabajo acerca de las nociones acerca de la feminidad.[32] Para poder analizar los arquetipos femeninos que han prevalecido en el imaginario y la cultura de México, es importante hacer referencia a lo que Estela Serret llama `el orden simbólico´, es decir esa estructura que asigna determinadas posiciones a los símbolos, paradigmas y arquetipos que cumplen una función pedagógico-taxonómica en las sociedades.[33] Según Serret el imaginario colectivo dota a los arquetipos de una serie de características y cualidades que por lo general funcionan en posiciones antagónicas y establecen una valoración intrínseca. Por lo general los símbolos o arquetipos se derivan de imágenes seculares, religiosas, mitos o elementos histórico-discursivos que con el paso del tiempo se legitiman casi por uso y costumbre.[34]

---

[30] Elisabeth Badinter, *¿Existe el instinto maternal?: Historia del amor maternal (S. XVII-XX)* (Barcelona: Paidós, 1991) *y La mujer y la madre* (Madrid: La esfera de los libros, 2011).
[31] Julia Kristeva *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (Nueva York: Columbia University Press, 1981).
[32] Estela Serret, *El género y lo simbólico. La construcción imaginaria de la identidad femenina* e *Identidad femenina y proyecto ético* (México: PUEG-UNAM, 2002).
[33] Estela Serret, *Ibid.*
[34] Autores como Levy Strauss o Umberto Eco y Jacques Lacan hacen énfasis en este aspecto etnológico y antropológico del universo simbólico.

Cuando atendemos a la simbólica de género, según Serret, se percibe una tendencia a la polarización referida en que *lo masculino* connota actividad, creación, cultura y fuerza mientras que *lo femenino* remite por lo general a marginalidad, naturaleza, pasividad y subordinación. Dentro de lo que se suele entender como *el ser femenino* hay a su vez una subdivisión dual en que coexisten cualidades tales como abnegación, bondad y entrega entre otras, consideradas como ideales e incluso positivas en la mujer, y las que Serret acierta en denominar *mujer naturaleza* que son, por mencionar algunas: impulsividad, independencia y un cierto componente de peligrosidad.[35] Estas ideas serán capitales a la hora de establecer las categorías de roles femeninos y como se verá a continuación éstas están basadas en los arquetipos de la Virgen de Guadalupe o Guadalupana y la Malinche.

Lagarde por su parte es una presencia constante a lo largo de esta tesis en varios capítulos, en su libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* la autora revisa diversos estados de cautividad y limitantes que afectan a la mujer de diversas maneras. Enuncia por ejemplo que el matrimonio y el amor romántico son algunas de las principales trampas para perpetuar la cultura machista y el orden patriarcal en culturas como la mexicana. Otros aspectos de su obra son relevantes, no solo acerca de las relaciones de pareja y matrimonio, sino en cuanto al quehacer de la mujer en general, tanto en la esfera pública como en la privada.[36]

Debido a la proliferación de la violencia y el femicido en México, tema que se aborda en el último capítulo de esta tesis se ha partido entre otras, de teóricas como Julia Monárrez Fragoso y Kathleen Staudt,[37] quienes han abordado este complejo tema de extrema vigencia. El feminicidio se ha convertido en el signo extremo y acuciante de una violencia de índole misógino que durante años se ha manifestado en el país, y es por ello que en esta tesis se ha tratado a manera de epilogo, el cómo las mujeres de la pantalla del cine actual luchan contra esta violencia de género y contra la impunidad.

Por último, la tercera línea investigativa que en este proyecto se ha seguido son los estudios cinematográficos, aunque es importante clarificar que por su naturaleza este análisis no podría englobarse en lo que en inglés se denomina Film Studies. El abordaje de

---

[35] Ver Estela Serret, "Identidad de género e identidad nacional en México", en *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural,* ed. por Raúl Béjar y Héctor Rosales (México: Siglo Veintiuno, 1999). El concepto *orden simbólico* ya había sido utilizado desde las primeras teorías psicoanalíticas, en especial por Lacan. Ver Lacan, Jacques, *Escritos*, vol. I (México: Siglo XXI, 1977).

[36] Marcela Lagarde *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas.* (México: UNAM Colección Postgrado, 2005).

[37] Ver Julia Monárrez Fragoso, *Trama de una injusticia: Feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez (Tijuana: Colegio de la Frontera Norte, 2009) y* Kathleen Staudt, *Violence and Activism at the Border: Gender, Fear and Everyday Life in Ciudad Juárez* (Austin: University of Texas Press, 2008).

estos análisis fílmicos se alinea más con el contexto al que los textos cinematográficos pertenecen. En cada capítulo y sección se elabora un estudio de cada película de forma independiente, solo siguiendo el criterio de la unidad temática perteneciente al capítulo en que se incluye. El análisis fílmico se centra sobre todo en el contexto del autor o director, en las condiciones de producción, en la realidad socio-política que se vivía en el momento del rodaje o de la elaboración del guión y sobre todo, en las dinámicas de género, opresión y rebelión planteadas entre los personajes centrales. Relativo a los estudios cinematográficos y teorías del cine con un marcado énfasis en cuanto a representación de género en el cine mexicano se referirá constantemente en este proyecto los trabajos de analistas fílmicos y culturales como Joanne Hershfield, David R. Maciel, Sergio de la Mora, Carl J. Mora. Cobra especial relevancia en esta línea el trabajo de Mirian Haddu a quien ya se ha referido más arriba. Dichos autores han escrito en inglés obras de análisis fílmicos con un amplio espectro multidisciplinario, pero siempre haciendo un gran hincapié en la interacción entre filme, cultura, género y sociedad en relación directa con los recientes eventos socio-políticos y tendencias culturales globales.[38]

La socióloga e historiadora mexicana Julia Tuñón es también un referente importante a este estudio, pues elabora un análisis socio-histórico de la cinematografía mexicana de forma consistente en su obra. En particular su libro *Mujeres de Luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen* ha aportado a este trabajo algunos de los parámetros de análisis fílmico desde el enfoque de estudios de género, su representación y sus dinámicas internas. Por otro lado se han seguido estrategias críticas similares a las de Margara Millán en su obra *Género y representación en tres directoras del cine en México*[39] en el que elabora un análisis feminista de películas dirigidas por Busi Cortés, María Novaro y Marisa Sistach, tres de las más importantes directoras del denominado *Cine Mujer.*

[38] Ver Joanne Herschfield, *Mexican Cinema, Mexican Woman (1940-1950)* (Arizona: The University of Arizona Press, 1996), David R. Maciel y Joanne Hershfield, "Women and Gender Representation in the Contemporary Cinema of México" en *Mexico´s Cinema: A century of Film and Filmmakers,* ed. por Joanne Hershfield y David R. Maciel (Willmington: Scholarly Resources, 1999) 215-257, Sergio De la Mora, *Cinemachismo, Masculinities and Sexuality in Mexican Film* (Texas: University Texas Press, 2006) y Carl J. Mora, *Mexican Cinema: Reflection of a Society, 1896-1988* (Berkeley University of California Press, 1982).
[39] Julia Tuñón, *Mujeres de Luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen 1939-1952* (México: El Colegio de México/IMCINE, 1998), Margara Millán,Género y representación en tres directoras del cine en México. (México: UNAM, 1995).

Contexto histórico: Los arquetipos femeninos de La Época de Oro

Es esencial atender a la representación de la mujer en el cine mexicano en base al periodo clásico del cine de la Edad de Oro. Mediante una revisión de los principales géneros de ese periodo: *La Ranchera, el Melodrama de Familia, género de Cabaretera* y *el género indigenista,* se puede observar una clasificación entre los dos principales modelos tradicionales de femineidad en México: la Malinche y la Guadalupana.[40] Se considera pertinente la revisión de estos géneros en particular porque es donde ambos arquetipos se muestran en su estado más puro y la razón de que éstos sean hasta nuestros días parte del legado cultural. En esta investigación se habla de `dicotomía femenina´ al enunciar una división antagónica en las maneras de ser mujer que se ven reflejadas tanto en el cine como en el resto de manifestaciones culturales. Se ha de tener en cuenta que dicha dicotomía ha sido trasladada al terreno del discurso político nacional, como asevera el teórico Roger Bartra:

> La Malinche y la Guadalupana son dos poderosos ejes simbólicos que confluyen en la definición del perfil de la mujer mexicana: estos ejes han acabado por ser vistos como las semillas fecundadas de la nacionalidad mexicana, depositadas en el vientre fundacional de la patria.[41]

Al atender a todos y cada uno de los géneros cinematográficos pertenecientes a la Época de Oro llama atención que en la recreación de los personajes femeninos prima invariablemente una representación dual y bastante limitada, reflejo de la tendencia mexicana a establecer pares binarios y a la polarizada estructura social de aquellos años. Según afirma el teórico Roger Bartra la dualidad que crea polos opuestos es común en la narrativa mexicana y por extensión a su cinematografía:

> En la literatura mexicana moderna la dualidad se expresa en formas muy complejas y útiles: aunque no es posible reducir las expresiones estéticas a esta única polaridad, es evidente que el modelo dual está siempre presente en la narrativa mexicana post-revolucionaria.[42]

De esta manera el cuerpo femenino, a través de la maternidad y la sexualidad y de los conceptos generados a partir de dichos opuestos constituye el lugar en que la idea de nación se simboliza y sintetiza. No obstante, y como se verá en el análisis de los

[40] Autores como Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (México: Espasa Calpe, 1934). Carl J. Mora *Mexican Cinema: Reflection of a Society, 1896-1988*. Paulo Antonio Paniguá, *"Ten reasons to love or hate Mexican Cinema"* en *Mexican Cinema* (London: British Film Institute, 1995). Jorge Ayala Blanco , *La aventura del cine mexicano* (México: Ediciones Era,1968), Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano III:* 1943-1945. (México: Universidad de Guadalajara, 1993) por citar algunos, lo han hecho con anterioridad.

[41] Roger Bartra, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano* (México: De Bolsillo, 2005) p. 196.

[42] Bartra, *Ibid.*, p. 170.

principales géneros fílmicos de ese periodo, hay tensiones y contradicciones inherentes a lo limitado de dichos modelos de representación de la mujer en el cine de entonces.

Una dicotomía fundacional

Los arquetipos femeninos más destacados en México son la Virgen de Guadalupe y la Malinche. En éstos se funden, y a veces se confunden, figuras mitológicas con personajes históricos. El uso que se le ha dado a dichos arquetipos ha dependido del discurso imperante y de la necesidad de catalogar a la mujer dentro de la sociedad a lo largo de nuestra historia. Huelga decir que la sociedad mexicana y sus sistemas políticos se han caracterizado por ser eminentemente patriarcales, incluso a día de hoy. Este hecho se comprueba al atender al discurso post-revolucionario, que ha conformado los ideales patrióticos y la identidad nacional. A este respecto he de referir a Octavio Paz cuando afirma que la Revolución mexicana es el punto de partida en el proceso de construcción de una identidad nacional en un sentido positivo.[43] En sus reflexiones Paz asevera que hay una recuperación de nuestro pasado indígena como único elemento cultural propio y auténtico más allá de las influencias culturales del exterior. Bajo esta premisa, presumiblemente el pueblo mexicano asumió el rol de una nación herida, mancillada, marcada por el trauma de la Conquista Española. En esta constelación se activan conceptos de género en que ambos, el invasor y el Gobierno, juegan el rol "masculino" ya que su fuerza y acción moldean al pueblo, que por su parte es la masa amorfa y pasiva que se corresponde con complementario rol "femenino". Aquí es donde la figura de la Malinche adquiere su dimensión simbólica como se analizará más adelante.

Según asevera Joan Hershfield estos arquetipos se corresponden con la dualidad Virgen/Eva propia de la tradición judeocristiana.[44] Hershfield arguye que ambas figuras se inscriben en un muy contradictorio marco simbólico: La Malinche, presunta concubina de Cortés quien coadyuvara a la conquista de México, representa al mismo tiempo la Madre del mestizo mexicano y `La chingada´, quien como hemos visto es la mujer violada, la prostituta, o la que se vende al mejor postor. La Virgen de Guadalupe por su parte, presunta aparición de la Virgen María al indio Juan Diego, es al mismo tiempo Madre (de Dios y de los Mexicanos) y Virgen. Ambas figuras refuerzan de distinta manera estructuras

[43] Véase Octavio Paz, *El laberinto de la Soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984) p. 2.
[44] Ver Herschfield, Joanne, *Mexican Cinema, Mexican Woman (1940-1950)* (Arizona: The University of Arizona Press, 1996).

patriarcales, en que se ve a la mujer únicamente como madre o como objeto sexual[45]. Para poder extrapolar estos arquetipos al cine de la Época Dorada se hará una breve revisión de los géneros más emblemáticos con la intención de señalar las resonancias de aquellos en una galería de espejos de innumerables reflejos en que se recrea una y otra vez a la mujer mexicana bien como la traidora Malinche, una suerte de Eva mexicana, o bien como la abnegada y bondadosa Virgen Guadalupana. A su vez, en los capítulos siguientes se verá cómo en el cine actual aún se siguen filtrando residuos de dichos modelos de feminidad, aunque tergiversados, subvertidos y proyectados de manera mucho más amplia y flexible que la rígida dicotomía de entonces.

Proyecciones de la Virgen de Guadalupe en la *Ranchera* y en el *Melodrama de Familia.*

La Virgen de Guadalupe es un arquetipo sincrético de la imaginería religiosa española y de la mexicana. Existen una serie de correlaciones entre las circunstancias que generaron el mito de la Virgen de Extremadura, tierra natal de Cortés. Los misioneros de la época sabían del politeísmo existente en el pueblo náhuatl y lo utilizaron para instaurar la nueva imaginería católica en que la Guadalupana era pieza central.[46]

La figura de la Virgen de Guadalupe se ve plasmada en la mayoría de los géneros que se consolidaron durante la Época de oro del cine mexicano mediante el rol de madre, en su eterna abnegación y espíritu de entrega. Pero también en las doncellas candorosas que perennemente toleran las aventuras y escarceos amorosos de sus compañeros. Sin embargo, en donde se dan cabida más representaciones de la madre sacrificada es en los géneros de la *Ranchera* y en el *Melodrama de Familia*. La denominada *Ranchera* es uno de los géneros que ganó más popularidad y aceptación entre la audiencia mexicana y de la mayoría de los países de habla hispana. Este género se inauguró con la película *Allá en el Rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936). En ella de Fuentes parece legitimar el *status quo* del caciquismo y la desigualdad entre los géneros. A las mujeres de estas películas se les asigna únicamente la labor de cuidadoras u objetos de deseo y están a expensas de las leyes pautadas por un sistema feudal/patriarcal.[47]

[45] Ver Joanne Hershfield, *Ibid.*
[46] Ver Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional* (México Fondo de cultura económica, 1977).
[47] Como ejemplos de ésos caracteres femeninos ver casi la totalidad de la filmografía de Emilio "el Indio" Fernández. Además: *Los tres García* (1946), *Los tres huastecos* (1948), *La oveja negra* (1949), *No desearás a la mujer de tu hijo* y *Dos tipos de cuidado* (1953) todas de Ismael Rodríguez, así como *El mil amores* (1954) de Rogelio A. González Jr.

Por otro lado, a través del género de la *Ranchera* la producción cinematográfica de México consolidó su sello propio e inconfundible. Como punto de partida se utilizan muchos de los elementos estéticos y temáticos del *Western* hollywoodense, pero a la vez despliega unas características propias de lo que entonces se consideraba *mexicanidad*. No obstante, a diferencia del cowboy del Western americano, al *Charro* mexicano no se le emplaza en medio del inhóspito desierto, en tierra de nadie, ni necesita defenderse de salvajes indios que lo atacan. El hábitat del charro es en cambio, una ordenada sociedad al estilo feudal en que el hacendado o cacique organiza y lidera con mano firme pero espíritu bondadoso a sus trabajadores y demás subordinados. Este charro encarna la pretendida fortaleza y virilidad del hombre mexicano y legitima mediante su ilimitada potestad las prerrogativas de la *masculinidad,* lo que según las convenciones de la época implicaba ser un *verdadero* macho, en contraste con las supuestas escasas competencias de la mujer que se limitan al ámbito doméstico.[48]

Mediante estas estampas bucólicas de la *Ranchera* se pretendía mantener una tendencia ideológica en que se idealizaban las condiciones de la vida rural, se mantenían los roles de género y las divisiones de clases y sobretodo, se pretendía unificar mediante un determinado folclore: la música del mariachi, la charrería, y otras manifestaciones culturales propias del estado de Jalisco a una nación fragmentada en aras del progreso. A este respecto enuncia Emilio García Riera:

> Mientras la expropiación petrolera o el apoyo a la República española situaban a México en la vanguardia política del mundo, *Allá en el Rancho Grande* lo definía a ojos de millares y millares de espectadores de cine como un territorio ajeno a otras inquietudes que no fueran las del corazón sentimental o las de la guitarra.[49]

A través de este género se ponderan los ideales de la iglesia católica, el patriarcado y las tradiciones rurales de antaño, rechazando así las incipientes ideas marxistas e igualitarias que comenzaban a gestarse y a asentarse en las ciudades.

La *Ranchera* es en sí la infalible receta cinematográfica que posee los ingredientes necesarios para lograr la aceptación de las masas: idílicos escenarios rurales, carismáticos personajes, bellas e idealizadas mujeres, romance, humor, música popular y un desenlace feliz. Invariablemente, estas películas exhiben a estrellas consagradas de la pantalla. Esta

[48] En el rol del charro y en este género hay ecos de las ideas tradicionalistas y conservadoras propias de la época del Porfiriato, y del pasado colonial aludidas anteriormente. A este respecto véase a Sergio de la Mora, *Cinemachismo, Masculinities and Sexuality in Mexican Film* (Texas University Texas Press, 2006).

[49] Emilio García Riera, "Cuando el cine mexicano se hizo industria" en *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. 2, SEP/UAM/Fundación mexicana de cineastas (México 1988) p. 13.

tradición se inauguró con Tito Guízar en su rol protagónico en *Allá en Rancho grande*, Guízar fue el primer actor mexicano que logró trascender fronteras y encarnó desde entonces el rol del macho latinoamericano por excelencia. Con él se inició una saga de apuestos y viriles *machocharros* entre los que destacan Jorge Negrete y Pedro Infante[50].

La *Ranchera* presenta una imagen completamente idealizada de un entorno y unas relaciones inexistentes, como afirma el crítico Carlos Monsiváis: es una loa a "la pureza de las doncellas, el carácter del campesino, la bondad de los hacendados, la alegría de las fiestas perpetuas, los avances de vivir ajenos a la modernidad".[51] En suma, mediante una adaptación mexicana de la esencia del cuento medieval se intentan preservar los derechos y privilegios del Cacique de aquellos tiempos. En esa recreación de la hacienda utópica hay implícita una celebración y afirmación del machismo y de los valores en cuanto a género de la sociedad mexicana. Uno de los constantes estereotipos de éste género es el de la dulce y generosa madre que protege los valores patriarcales. Ella incondicionalmente ha de preservar el honor de su hijo que es un "macho" cabal, dinámica en que entra en juego la fórmula más recurrente en las historias mexicanas: el complejo de Edipo.[52] Roger Bartra comenta acerca de la constante presencia de dicho complejo en la naturaleza contradictoria del amor-odio en el binomio Guadalupana/Malinche lo siguiente:

> México es un paraíso para las expediciones psicoanalíticas que buscan las fuentes del complejo de Edipo: ¿acaso hay algo más fascinante que esa peculiar combinación de machismo exacerbado y de fanático amor a la madre en la figura de la Virgen de Guadalupe? La madre de los mexicanos, la Guadalupana, es la expresión nacional más evidente de uno de los arquetipos más extendidos a lo largo y ancho de la historia de la humanidad. Pero el culto a la Virgen solo se explica si también nos fijamos en la sombra que la acompaña: la madre india, las diosas indígenas, la Malinche.[53]

Invariablemente las madres de los caciques, rancheros y charros son excesivamente tolerantes y permisivas con sus hijos, y como ya se ha afirmado las doncellas, novias y

---

[50] Ver Carl J. Mora, *Mexican Cinema: Reflection of a Society, 1896-1988* (Berkeley University of California Press, 1982).

[51] "The purity of the maids, the peasant's behavior, the kindness of the caciques, the joy of eternal parties, the advantages of living far from modernity". Carlos Monsiváis, "Mythologies" en *Mexican Cinema* (Londres: British Film Institute, 1995) p. 118.

[52] El complejo de Edipo fue acuñado por Sigmund Freud utilizando la dinámica incestuosa entre los personajes de Edipo Rey de Sófocles, en que Edipo sin saberlo se casa con su propia madre Yocasta y mata a su padre Layo. Según Freud éste complejo se genera en el niño a una edad temprana y consiste en una atracción inconsciente hacia su madre y como consecuencia de una intrínseca rivalidad, sentimientos de odio hacia el padre. Para ahondar más en el complejo de Edipo ver: Juan Laplanche y Jean Bertrand Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis* (Barcelona: Paidós, 1996). O Sigmund Freud, *Obras completas*, (Buenos Aires/Madrid: Amorrortu Editores, 2006).

[53] Roger Bartra, p. 191.

esposas no hacen más que devotamente cuidar de ellos como una continuación del rol materno abnegado.

Con la incorporación del sonido se establece la combinación perfecta entre drama y momentos musicales que gestó lo que es en esencia el *Melodrama*. En México se dio de una forma natural y automáticamente se hizo una de las piezas claves de su industria fílmica. El éxito de *Santa* (Antonio Moreno, 1931) el melodrama se establece como uno de los géneros más populares en toda Latinoamérica, hecho coadyuvado por la masificación de la radio y la radionovela. Se podría hablar de diferentes subdivisiones en el melodrama que se generaron durante el periodo de la época dorada del cine mexicano, como la que hace Ana María López en cuanto a la clasificación del melodrama en México,[54] sin embargo este estudio se centrará únicamente en el *Melodrama de familia* que por antonomasia tiene cabida en la esfera de lo privado. Los protagonistas femeninos aquí se desenvuelven únicamente en la domesticidad, lo que permite al espectador acceder a éste terreno anteriormente velado. Esos espacios domésticos "pueden encerrar un drama de intensidad claustrofóbica y representan las pasiones y antagonismos que subyacen detrás de ellos".[55] En el *Melodrama de Familia* se traza un mapa en que entran en juego elementos como el inconsciente, la permisividad/represión del espacio privado y una serie de contradicciones latentes en relación al género. Por tanto, en la ranchera la mujer es apenas visible, mientras que en el *Melodrama de Familia*, comienza a ser visible y más presente, pero paradójicamente desde el terreno de lo más privado y oculto: el hogar.

El *Melodrama* se establece de forma natural en la cinematografía mexicana como resultado de un legado cultural siempre impregnado en lo dramático, lo conflictivo y lo complejo. De la misma manera que en la *Ranchera*, en el *Melodrama de Familia* impera el modelo de maternidad inevitablemente vinculado a la Virgen de Guadalupe. Las madres que figuran en los filmes de ambos géneros son de nuevo las abnegadas, madres idealizadas que renuncian por defecto a sus propios intereses y necesidades en pos de la felicidad de sus hijos. El preeminente rol que la madre posee en el *Melodrama de familia* ha sido previamente estudiado por algunos académicos, quienes como Herrera Sobek, afirman que a pesar de las características aparentemente pasivas, hay en estos personajes una intrínseca potencial fuerza subversiva ya que se perciben rasgos de un matriarcado

[54] Ana María Lopez, "Tears and Desire: Women and Melodrama in the `Old´ Mexican Cinema", en *Feminism and Film*. *Oxford Readings in Feminism,* ed. por Ann Kaplan (Nueva York: Oxford University Press. 2000) pp. 505-520.

[55] "..can hold a drama in claustrophobic intensity and represent the passions and antagonisms that lie behind it", Laura Mulvey, "Melodrama in and out of the Home" en *High Theory/Low Culture* ed. por Collin MacCabe (Nueva York St. Martin's Press. 1986) p. 95.

latente: "la mujer mexicana deviene poder, prestigio y estatus en su feminidad y su posición como madre y esposa".[56] El arquetipo de *la madre bondadosa* funciona aquí como un desafío al estereotipo de la madre pasiva y se puede percibir que la madre de algunos *Melodramas de familia* asume un papel mucho más dinámico dentro de la estructura de la familia mexicana en su función narrativa en dichas tramas. Su agencia y competencia en los asuntos más delicados y vitales del núcleo familiar es cada vez más notoria.[57]

Los ejes temáticos de este género son el amor de pareja, la unidad familiar, el progreso y el prestigio social de las familias, códigos éticos y las desavenencias entre la moral y los deseos reales de los personajes.[58] El rol de la mujer dentro de esta constelación familiar es a menudo periférico y secundario, está siempre a merced de los preceptos de una sociedad regida por hombres. Sin embargo, y tal y como observa Glendhill al respecto, mientras la figura de la mujer en el melodrama es a menudo interpretado como un simple objeto del deseo masculino, en el *Melodrama de familia* ella es también "un generador del discurso femenino extraído de la realidad social de la vida de las mujeres",[59] ejerciendo así una resistencia al discurso patriarcal monolítico. Así, vemos como incluso durante la época dorada del cine mexicano, hubo ciertas tensiones y contradicciones en algunos de los modelos de representación de los personajes femeninos.

A pesar de que en la mayoría de estas narraciones se ponga de manifiesto la mirada privilegiada de la madre sobre sus hijos, estas historias enaltecen el orden patriarcal, ya que el principal conflicto no es la incapacidad del padre de ver con claridad las dinámicas familiares sino los elementos externos que amenazan con desestabilizar dicho orden de sucesión masculina. Según Carl J. Mora estas amenazas son inherentes a las megalópolis, en este caso a la ciudad de México en tanto símbolo de la modernización y el progreso.[60] Diversos teóricos coinciden en que la madre por ende, tiene un lugar garantizado en el

[56] "The Mexican woman derives power, prestige and status from her femininity and her position as mother and wife" Maria Herrera-Sobek, *The Mexican Corrido: a Feminist Analysis (*Bloomington: Indiana University Press, 1990) p. 11.

[57] Véanse películas como *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941) o *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948) en que es finalmente la injerencia materna la que prevalece aun por encima de la del patriarca que se pone en entredicho y cuya autoridad llega a ser incluso ridiculizada.

[58] Para más información sobre el género de *Melodrama de familia* en el cine mexicano ver: Rafael Aviña, *Una murada insólita: temas y géneros del cine mexicano* (México: Grupo Océano, 2004) y Enrique Colina y Daniel Díaz Torres, "Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano", *Cine Cubano* Cuba no 73, (1972), pp. 1-10.

[59] "A generator of female discourses drawn from the social realities of women's lives". Christine Gledhill, "The Melodramatic Field: An Investigation" en *Home is Where the Heart Is*: *Studies in Melodrama and the Woman's Film* (Bloomington: BFI Londres, 1987) p. 37.

[60] Ver Carl J. Mora, *Mexican Cinema: Reflection of a Society, 1896-1988*.

núcleo familiar como la fuente del entendimiento, la tolerancia y entrega constantes, que son cualidades idealizadas por el ya aludido complejo de Edipo tan presente en la cultura mexicana.[61] La mayoría de los melodramas mexicanos, giran en torno a lo que Enrique Colina y Daniel Díaz Torres denominan `los valores de la clase media´. Estos se resumen como sigue:

> Dios, Patria y Hogar componen en estas obras la trilogía inseparable del equilibrio social. Así se difunden y reafirman los valores de una ética burguesa que apela a los sentimientos más genéricos y universales: el amor maternal, el amor a la esposa, a los hijos, etc. Para jerarquizar a través de ellos la fidelidad como el valor ético primordial.[62]

Por otro lado, en estas películas se pasan por alto las circunstancias sociales o políticas y se crea una suerte de burbuja idealizada y protegida en que conflictos de clases, raza o género se ignoran para crear así un ámbito familiar mitificado. Lo denominado como *romántico* es decir todo lo relativo a las emociones y a las necesidades efectivas se usa aquí en cierto modo para homogeneizar a la sociedad, diluyendo las aludidas barreras socio-económicas y culturales.[63] Esencialmente el *Melodrama de familia* refleja en realidad la moral, valores y ambiciones de una entonces emergente clase media urbana de forma deliberada. El matrimonio asimilado como institución y la familia vista como la fuerza nuclear esencial de la sociedad son las piedras angulares de ese sistema canonizado. En las décadas posteriores se atendió a variaciones interminables del mismo tema de la sacrosanta familia urbana amenazada por fuerzas externas. Estas iban desde tentaciones carnales o materiales, pasando por las *malas mujeres*, o cabareteras, caso de la película *Sensualidad* (Alberto Gout, 1950) en donde se da cita una clara intersección entre el género de *Cabaretera* que se revisa aquí más adelante y el *Melodrama de Familia*, hasta llegar a ver como nocivo a intrusos como un vendedor ambulante de aspiradoras en *Una familia de tantas*, del célebre Alejandro Galindo (1948).

Por tanto, el *Melodrama de familia* de la Época dorada del cine mexicano hermanado al *Melodrama social* hace hincapié en el papel del cine como catalizador social mitificando un sistema que se pretende como la forma ideal de vida "reproduciendo y transfigurando un sentimentalismo enraizado en la esfera privada y aportando un guiño de

[61] Lecturas de índole psicoanalítico en cuanto a la cultura mexicana y el complejo de Edipo van desde la obra de Octavio Paz, Estela Serret, hasta los trabajos más recientes de Joan Hershfield, Roger Bartra, Carlos Monsiváis y Sergio de la Mora por citar algunos.
[62] Enrique Colina y Daniel Díaz Torres, *Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano,* p 19. El texto alude expresamente a ambas producciones la mexicana y la argentina, al ser consideradas por los autores como producciones hegemónicas durante el periodo referido.
[63] Antonio Gramsci, *Literatura y Vida Nacional* (Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, 2004).

amistosa solidaridad".[64] Las espectadoras mexicanas de aquella época eran susceptibles de identificarse con las heroínas proyectadas en la pantalla, así aprendían y asumían lo que entonces era considerado un modelo de feminidad idóneo.[65] El dominio del género masculino se basaba en la idea de una domesticidad idealizada que establecía los principales atributos femeninos: ser el `ángel del hogar´, `madre solícita´, la `dulce esposa´ como las principales funciones sociales de la mujer que además imponía un rígido código conductual. Desde los refranes populares en boga en el México de aquellos años como el de "mujer casada, la pierna quebrada", se evidencia el supuesto de que la mujer debe idealmente ser pasiva y limitar su actividad al quehacer doméstico, idea extendida fundamentalmente entre la clase media. No queda más que empatizar con lo que Ana María López afirma en relación la familia como un lugar de encuentros y desencuentros, conflictivo pero idealizado a la vez en tanto su rol como institución, sobre todo en países como México. López asevera que la familia mexicana: "tiene un estatus simbólico contradictorio como aquel lugar en que se cristaliza la tensión entre los valores patriarcales tradicionales (en especial el culto al machismo) y las tendencias modernas como fuente de apoyo y cuidado maternal que el estado secular no puede remplazar".[66] Estos son los principales patrones tan enraizados en la cultura de México con lo que las heroínas del siglo XXI a menudo pretenden erradicar. Es por eso que llegado este punto es pertinente revisar y analizar los otros arquetipos que constituyen elementos de contraste a los ya abordados.

Proyecciones de la Malinche en el género de *Cabaretera* y en el *cine Indigenista*

La Malinche es la figura mexicana que equivale a la Eva de a tradición judeocristiana. Es un ser inacabado y malicioso que arrastra consigo a la humanidad hacia el caos y la destrucción.[67] Alrededor de la figura de la Malinche han surgido innumerables

[64], "Reproducing and transfiguring a sentimentality rooted in the private sphere and giving it a friendly wink of solidarity", Paulo Antonio Paniagua "Ten reasons to love or hate Mexican Cinema" en *Mexican Cinema*, p. 4.

[65] Para más información acerca del impacto del cine en las espectadoras mexicanas de la década de los 1950s véase Julia Tuñón, *Mujeres en México: recordando una historia* (México: CONACULTA, 1998).

[66] "..has a contradictory symbolic status as a site for the crystallization of tensions between traditional patriarchal values (especially the cult of machismo) and modernizing tendencies and, as a source of maternal support and nurturing the secular state could not replace". Ana María López en E. Ann Kaplan, Tears and Desire: Women and Melodrama in the `Old´ Mexican Cinema" en *Feminism and Film,* p. 511.

[67] Otras figuras del imaginario occidental refieren indirectamente a la bíblica Eva, y manifiestan un desprecio o temor intrínseco hacia la mujer. Según Sara B. Pomeroy: "Pandora puede ser comparada con la tentadora Eva, y la caja que abrió puede ser una metáfora referida al conocimiento carnal de la mujer fuente para el hombre de todos los males". Sara B. Pomeroy, *Diosas, rameras, esposas y esclava* (Madrid: Akal, 1999) p. 18. En la misma línea Esperanza Bosch, Victoria A. Ferrer Margarita Gili sostienen: "Para algunos

especulaciones ya que como denuncia Margo Glanz, a través de la historia de México a menudo se ha considerado a la Malinche como la traidora a la patria por excelencia y pieza vital en el proceso de la Conquista.[68] Según cronistas de la conquista su rol fue el de traductora y de forma indirecta posibilitó el derrocamiento del imperio azteca, ya que hipotéticamente se alió a los conquistadores convirtiéndose a sus usos y costumbres y traduciendo a su conveniencia, se hizo amante de Cortés con quien tuvo al que suele considerarse el primer mestizo y se casó finalmente con el terrateniente español Juan Jaramillo.[69] No obstante, se suele obviar que en su condición de esclava la Malinche fue dada como parte de un tributo a Cortés tras la victoria de éste en la batalla de Cintla. El regalo incluía otras veinte mujeres, gallinas, maíz y oro.

En crónicas como la de Bernal Díaz del Castillo se describe a La Malinche como "entremetida", "bulliciosa" y "desenvuelta".[70] Su temperamento y fuerte personalidad le permitieron que pasase de ser esclava a una especie de secretaria o asistente de los conquistadores. En las diversas denominaciones de la Malinche se usa con frecuencia el término `faraute´, de quien se dice, posee iniciativa, media, espía y es, como en este caso concreto, mediadora entre culturas.[71] En otros pasajes Díaz del Castillo califica a La Malinche como `varonil´, debido a su temple y fortaleza, ya que no era fácilmente impresionable al escuchar los desastres y torturas propias de la guerra.[72] Por tanto, puede verse que hay marcadas discrepancias entre los escasos testimonios de los cronistas de la época y la imagen que algunos teóricos y expertos mexicanistas ofrecen de esta figura. Octavio Paz por ejemplo la denomina explícitamente como "La Chingada"[73] y la califica de abyecta por una supuesta pasividad. También asevera que la Malinche "es la atroz encarnación de la condición femenina"[74] y llega incluso a la siguiente conclusión psicoanalítica:

> Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que

---

estudiosos del lenguaje simbólico de los mitos primitivos se puede relacionar el recipiente o caja que contiene todos los males con los órganos sexuales femeninos. Esta simbología cristalizará en el psicoanálisis, para quien cualquier tipo de recipiente sería simbólicamente equivalente a la vagina. Así, pues, la carga sexual es evidente". *Historia de la misoginia*. (Barcelona: Anthropos/Universidad de Illes Balears, 1999) pp. 10 y 11.

[68] Ver Margo Glanz, ed. *La Malinche sus padres y sus hijos* (México: Taurus, 1992)

[69] Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (México: Editorial Patria, 1983) p. 432.

[70] Bernal Díaz del Castillo. *Ibid.*

[71] Margo Glanz hace un minucioso estudio del término `Faraute´ vinculado a la Malinche en "La Malinche: La lengua en la mano" en *American Journal of cultural histories and theories* 18, No 45 (1993), p. 214.

[72] Bernal Díaz del Castillo, p. 172.

[73] Octavio Paz, *Op. Cit.*, p. 77.

[74] Paz, *Ibid.*, p. 77.

> lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona la traición de la Malinche.[75]

En esta aseveración se dejan entrever las connotaciones negativas de esta figura que es la antítesis de la madre bondadosa y pura: la Guadalupana, que resultan capitales en nuestro estudio de los arquetipos y su posterior subversión.

Por otro lado, en tanto símbolo, la Malinche forma parte del discurso post-revolucionario en que, como se ha dicho antes, se intentan rescatar los valores indigenistas ya que se considera negativa toda influencia del exterior. A raíz de la figura de la Malinche surge el término *malinchismo* en los años 1940s, relativo a la burguesía desnacionalizada que desde el punto de vista de la izquierda post-revolucionaria designa al anti-patriotismo de quienes prefieren la cultura extranjera. De modo que ¿Qué mejor herramienta que el mito de la Malinche para simbolizar la fascinación por lo europeo que el pueblo mexicano manifestó durante la época del Porfiriato y que era considerada traición? [76] En ello se evidencia el machismo inherente en la cultura de México. Como denuncia vehemente Margo Glanz: "ser mexicana y ser mujer implica, según el discurso dominante, una doble marginación".[77] La figura de la Malinche ha sido recientemente recuperada también por la literatura chicana como su máximo estandarte y es parte fundamental de sus teorías y críticas hacia un sistema fundamentalmente racista y sexista. Como ejemplo sucinto de algunas de estas reflexiones Cherrie Moraga afirma:

> La Malinche fornicó con el hombre blanco que conquistara a los indígenas de México y destrozara su cultura. Desde entonces hombres mestizos la han acusado de traición a su raza, y a través de los siglos se continúa culpando a su sexo por entero por esta "transgresión".[78]

El cine de la década de los 1940s y principios de los 1950s se enfrentaba a tres conflictos centrales a nivel socio-político: el choque entre los valores tradicionales propios del porfiriato y el orden feudal, y los elementos inherentes a la era moderna como el

---

[75] Paz, *Ibid.*, p. 78.

[76] El llamado Porfiriato es el periodo en que Porfirio Díaz se mantuvo en la presidencia, desde 1876 a 1911 hasta la irrupción de la Revolución, con la breve interrupción del presidente Manuel González quien gobernó de 1880 1884. Se trataba de un sistema dictatorial en que el país gozaba de una cierta estabilidad económica pero que evidenciaba una enorme desigualdad y una paradójica búsqueda de la modernidad apelando a los valores más ancestrales de la historia del país. Para más información véase Daniel Cosío Villegas "El Porfiriato, vida social" en *Historia Moderna de México* (México: Hermes, 1972).

[77] Margo Glanz, "Las hijas de la Malinche" en *La Malinche, sus padres y sus hijos*(México: Taurus, 1992) p. 282.

[78] "Malinche fucked the white man who conquered the Indian peoples of Mexico and destroyed their culture. Ever since brown men have been accusing her of betraying her race, and over the centuries continue to blame her entire sex for this ´transgression´". Cherrie Moraga, "From a Long Line of Vendidas: Chicanas and Feminism" en *Feminist Studies/Critical Studies,* ed. por Teresa de Lauretis (Bloomington: Indiana University Press, 1986) p. 174.

proceso de industrialización o el propio estilo de vida en las urbes. Por tanto se atiende a una palpable crisis de la identidad masculina que emerge como resultado de este choque. Como consecuencia se percibe en la sociedad mexicana cierta inestabilidad en cuanto a la identidad femenina ya que se siguen promoviendo y a la vez rechazando los valores tradicionales. Dichos conflictos tienen lugar en los dos ámbitos: el público y el privado. La casa funciona como la esfera en que se preserva la ley y que como hemos visto, tiende a ser sacralizado, y el burdel o cabaret, es el espacio social y público que aunque marginal implica una tácita y cómplice aceptación de la infidelidad y la promiscuidad entre los varones.

Por otro lado el género de *Rumbera* o *Cabaretera* está estrechamente vinculado a la creciente emergencia de la población urbana y la masificación de las grandes ciudades. Se muestran nuevas formas de vida y la arena pública es mucho más protagónica que el hogar, haciendo de lado la previa idealización del núcleo familiar y la mitificación de la clase media, propias del *Melodrama de familia*. Este periodo se corresponde con el sexenio del presidente Miguel Alemán (1946-1952) y es en cierta manera una manifestación catártica de la evidente corrupción y escándalos políticos que acontecieron bajo su mandato. Tanto en las películas de *Rumbera* como en el llamado *Cine de arrabal* se plasma en las pantallas mexicanas por vez primera la marginalidad y la pobreza de los barrios periféricos que proliferaban a pasos agigantados durante el periodo presidencial referido[79].

En los guiones casi clonados de este género invariablemente una chica humilde de provincias llegaba sola a la ciudad, era paulatinamente corrompida por la urbe y finalmente se veía empujada a trabajar bailando en un cabaret y prostituirse hasta que encontraba un hombre que pudiese redimirla de su vergonzante condición. El principal atractivo de estos filmes son el talento y la belleza de actrices emergentes como Rosa Carmina, María Antonieta Pons, Ninón Sevilla y Tongolele, quienes personificaron a la versión mexicana de la *femme fatale* hollywoodense. Los escenarios eran burdeles, cabarets y casinos de los suburbios de la capital, que mostraron a la audiencia una ámbito antes oculto: la vida nocturna disoluta, pecaminosa pero atractiva, que como ya se ha mencionado, mostraba veladamente y en clave metafórica algunos de los escabrosos aspectos de los procedimientos de gobierno de Miguel Alemán, en que prevalecían la corrupción, una creciente ola de violencia incontrolada y el crimen en pos de un pretendido progreso y

[79] Ver Rafael Aviña, *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano*, Grupo Océano, México 2004.

modernización del país.[80] A ese respecto Carl J. Mora afirma: "la descarada avaricia que reinaba durante el régimen de desarrollo de Alemán creó graves tensiones que hallaron su expresión en esos filmes acerca de prostitutas".[81] El género de *Cabaretera* muestra la acelerada explosión demográfica de la gran urbe, el desempleo y la crisis de valores y directrices morales en la sociedad. Esto puede tener una correlación con la manera en que en el cine del presente siglo por su parte ha mostrado abiertamente los eventos socio-políticos del México moderno, y cómo ha manifestado los cambios en las dinámicas de género que en este trabajo se abordan.

Como contraste a los mencionados géneros de la *Ranchera* y el *Melodrama de Familia* en que la mujer se desenvuelve únicamente en el ámbito doméstico, o como madre abnegada o la inocente y candorosa doncella que alaba a su `macho carismático´, la *Cabaretera* muestra a `la otra mujer´, la subversiva, corrompida y dañina mujer urbana. Así como Sara García encarnaba por defecto el rol de la madre y abuelita de México, la `mala mujer´ del cine mexicano por antonomasia es María Félix.[82] Los roles que María Félix solía interpretar eran mujeres altaneras, independientes, manipuladoras, apasionadas y malévolas al mismo grado que las madres de Sara García eran extremadamente santas y asexuadas. Los propios títulos de las películas que Félix protagonizó revelan la naturaleza maligna de lo que ella encarna: *La mujer de todos* (Julio Bracho, 1946), *La devoradora* (Fernando de Fuentes, 1946), *Doña Diabla* (Tito Davison, 1949) por citar algunas.[83] En todas estas películas se muestra la metamorfosis de una mujer `normal´ que cae en la prostitución y la perdición. Presuntamente ésta se convierte en un peligro potencial para la sociedad y las consideradas buenas costumbres, es en última instancia, un peligro para la nación. En este sentido la *Cabaretera* no es más que una adaptación moderna del arquetipo creado de la Malinche, la traidora perniciosa que, según la imaginería popular, seduce a los hombres y los destruye. La nueva Eva responsable de las desgracias del mundo pone en evidencia una misoginia que es estructural a la cultura mexicana. En relación a esto Elissa Rashkin afirma:

---

[80] Ver Gloria Ma. Delgado de Cantú y Rosa Guadalupe Pérez Rangel, *Historia de México: México en el siglo veinte*, vol. II (México: Pearson Educación, 2003) pp. 264-270.

[81] "The unabashed greed given free rein by Alemán's ambitious developmentalist regime created severe societal stresses that found expression in these films about prostitutes". Carl J. Mora, *Mexican Cinema: Reflection of a Society, 1896-1988*, University California Press, London 1982, p. 87.

[82] Ver Carlos Monsiváis, "Crónica de sociales: María Félix en dos tiempos", en *Escenas de pudor y liviandad* (México: Grijalbo, 1981) p. 161-68.

[83] Más ejemplos: *La mujer sin alma* (Fernando de Fuentes 1943), *Una mujer cualquiera* (Rafael Gil, 1949), *La bandida* (Roberto Rodríguez 1962) y *Amor y sexo* (Luis Alcoriza, 1963).

> La veneración a la sufrida madre y el rechazo a la traicionera mala mujer planteaban a las mujeres como sujetos históricos y los remplazaba con figuras simbólicas cuyas repetidas trayectorias fueron representadas como esenciales para la reproducción del orden social de un claramente patriarcal estado-nación.[84]

Dentro de las características de la protagonista de la *Cabaretera* figura el hecho de que no posee instinto maternal alguno ya que como se ha dicho, es la otra cara de la moneda de la madre generosa o la arquetípica Virgen de Guadalupe. La prostituta como símbolo del deseo que es a la vez altamente atractivo pero malévolo, imbrica el complejo amor/odio que a nivel metafórico el hombre mexicano mestizo siente hacia la primera Eva de la nación; la Malinche. Aunque la prostitución ha sido siempre vista como un tema tabú en México, principalmente entre las décadas de los 1940s y los 1950s, a través de manifestaciones culturales como el cine y la música popular, se manifiesta una cierta adoración y mitificación hacia la figura de la prostituta. En cierto modo la prostituta urbana, rodeada de un aura de la culpabilidad, al igual que la Malinche, desafía por concepto la moral porfiriana y el orden tradicionalista previo al de la era moderna urbana. Es llamativo que en la producción contemporánea se hace escasa referencia a prostitutas, y esto puede deberse a que la rigidez de las convenciones sexuales ha cedido notablemente en la sociedad.[85]

Como afirma el crítico cultural Carlos Monsiváis en un gesto de solapada aceptación social, los burdeles se veían entonces como el lugar en que los hombres hallaban solaz, escapaban de las presiones de sus propios hogares y de la monotonía de su vida matrimonial para hablar sin tapujos de política, sociedad y por supuesto, para dar rienda suelta a los placeres de la carne.[86] Con las canciones del popular compositor Agustín Lara la figura de la prostituta adquirió un halo de romanticismo y tragedia. Sus letras exaltaban a una mujer que lejos de ser objeto de lástima, desataba el deseo y la pasión del hombre mexicano común y por eso debía ser revalorada.[87] Un claro ejemplo de

---

[84] "The veneration of the suffering mother and the vilification of the treacherous bad woman functioned to displace women as historical subjects and replace them with symbolic figures whose repetitive trajectories were depicted as essential to the reproduction of the social order of a clearly patriarchal nation-state". Elissa Rashkin, *Women Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream* (Austin: University of Texas Press, 2001) p. 2.

[85] Para un estudio acerca de la considerada "mujer caída" ver Debra A. Castillo *Easy Women: Sex and Gender in Modern Mexican Fiction*, (Minnesota: University of Minessota Press, 1998).

[86] Ver Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Ediciones Era, México 1968, p. 137.

[87] Agustín Lara centró la mayoría de sus composiciones de boleros en amores tormentosos y prohibidos, permitiendo mediante la exaltada figura de la prostituta, una redención en los burdeles. Para más información acerca de la producción musical y temática del compositor veracruzano y su relación con el cine de *Cabaretera* véase Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano* (México: Ediciones Era, 1968, p. 144-45; Carlos Monsiváis, *Amor Perdido* (México: Ediciones Era, 1977) p. 60 y Eduardo Galeano, *Century of the Wind* (Nueva York: Pantheon, 1988) p. 110.

esto es la canción *Aventurera* que reza: "vende caro tu amor, aventurera. Da el precio del dolor a tu pasado. Y aquel que de tu boca la miel quiera, que pague con brillantes tu pecado. Ya que la infamia de tu ruin destino marchitó tu admirable primavera, haz menos escabroso tu camino, vende caro tu amor aventurera". En estas letras se pone de manifiesto la paradoja de que la prostituta de aquellos años era al mismo tiempo adorada y despreciada.

Cabe destacar que aun cuando las películas de *Cabaretera* de cierto modo evidencian un incipiente intento de representar el deseo y la subjetividad femeninos, debido a su estructura dramática y al punto de vista narrativo, éstas terminan siendo como el resto de géneros de este periodo, una afirmación más de los valores y sistemas patriarcales. Esto resulta irónico, ya que como se ha afirmado anteriormente, en aquel periodo se manifestaron de forma más tangible los fallos intrínsecos del propio sistema gubernamental y social así como las obsoletas convenciones de género que prevalecieron hasta entonces. Aunque la representación subversiva de estas mujeres no constituyese un reto hacia la contención narrativa propia de la época, cuando menos dejó un pequeño pero perceptible hueco en que se empezaron a plantear preguntas acerca de los modelos de género dentro de las manifestaciones literarias, fílmicas, culturales y en última instancia, en la sociedad misma, ya que apenas había habido espacio para otros arquetipos más allá de la dicotomía Virgen de Guadalupe/Malinche referida.

Otro género que surgió durante la Época dorada del cine mexicano y que se hizo en uno de los más característicos de la filmografía de este país es el denominado género *Indigenista*. Dado su fuerte componente etnográfico y cultural tuvo gran aceptación internacional y una fuerte presencia en festivales de cine de prestigio. Al parecer, su más importante cometido era recuperar el status de los sectores indígenas de México, que aun siendo pobres y marginales, poseen un gran sentido de orgullo y honorabilidad.

El género *Indigenista*, a pesar de su elevado valor artístico y sus idealistas y míticas intenciones, ha generado innumerables interrogantes y controversias sobre todo en lo relativo al asunto del género. Las dos películas que inauguraron este género conceptual y estilísticamente son *Redes,* codirigida por Fred Zinnemann, Paul Strand, Agustín Velásquez Chávez, y Emilio Gómez Muriel (1934) y *Janitzio* dirigida por Carlos Navarro el mismo año. Janitzio fue protagonizada por el entonces debutante actor Emilio *El Indio* Fernández, quien como se verá posteriormente dirigió gran porcentaje de las películas de este género. *Redes* es la historia de unos pescadores indígenas muy pobres que deciden manifestarse en contra del avaro jefe mestizo. Acerca de ésta película Zinnemann afirma lo

siguiente: "se esperaba que este tipo de películas ayudara a despertar la conciencia de solidaridad como compatriotas que comparten los mismos problemas humanos".[88] Sin embargo, críticos como Carlos Monsiváis afirman que pese a las supuestas nobles intenciones de los directores y de la instituciones oficiales que apoyaban su producción, los filmes indigenistas como *Redes* glorificaban y promovían la condición marginal de los indígenas y la estoica aceptación de su condición de pobreza en lugar de interrogar las causas sociales que originan éstas situaciones y proponer cambios positivos. Según Monsiváis estas películas: "exaltan el trabajo físico como una parte de una heroica conciencia y la belleza de los sentimientos de solidaridad".[89] La misma exaltación irracional opera en cuanto al de género, reafirmándose en estas películas los antiguos y tradicionales valores patriarcales, hecho que es importante y que ha de ligarse directamente con el posterior análisis comparativo.

En estas películas las protagonistas son castigadas por atreverse a tener idilios con extranjeros o mestizos, supuestamente forzadas por las circunstancias. Así se vuelve a cuestionar el proceso de la conquista en sí y puede verse que el concepto de nación y de identidad nacional suelen estar vinculados a conceptos de sexualidad y violencia. De nuevo, en dichas tramas se vuelve recrear un periodo problemático y aún doloroso para los mexicanos.[90] Como ya se ha mencionado, se suele obviar el hecho de que la Malinche fue tomada por Cortés como esclava, y sigue siendo recordada como la indígena que traicionó a su raza. En el cine mexicano tradicional el cuerpo femenino a través de la maternidad, la prostitución, el sexo y la violencia, constituye el lugar en que la idea de la *nación* se proyecta y se sintetiza. A este respecto Jean Franco arguye que, tanto en la literatura como en el cine de México, las mujeres son casi sin excepción proyecciones de la Malinche, es decir que sus acciones conducen o bien a la traición o a la autodestrucción, ya que ellas son "la raíz de todos los problemas".[91] Este punto es uno de los más importantes que este

[88] "It was hoped that this type of movie might help to extend their awareness of each other as compatriots sharing the same human problems". Fred Zinnemann, *Autobiography: A Life in the movies* (Nueva York: Charles Scribner´s Sons, 1992) p. 31.
[89] "Exalted physical work as epic class consciousness and the beauty of community sentiments". Carlos Monsiváis, "Mythologies" in *Mexican Cinema* (Londres: British Film Institute, 1995) p. 119.
[90] Uno de los críticos y teóricos que ve la Conquista como la piedra angular en la conformación de la conciencia nacional es Octavio Paz. Ver *El laberinto de la soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984). También lo hacen otros como Carlos Fuentes en su novela *Los cinco soles de México*, (México: Seix Barral, 2000) y Juan Antonio Ortega y Medina en su artículo *Historia de un resentimiento en Extremos de México, Homenaje a Daniel Cosío Villegas* (México: Colegio de México, 1971) pp. 411-460.
[91] "The root of all trouble". Jean Franco, "On the impossibility of Antigone and the inevitability of la Malinche: rewriting the National Alegory" en *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*, (Nueva York: Columbia University Press, 1989) p. 131.

trabajo interroga ya que se cuestiona particularmente, la forma en que las protagonistas actuales desmantelan dichos lugares comunes.

Invariablemente las protagonistas de estas películas casi todas dirigidas por Emilio *el indio* Fernández,[92] padecen una triple marginación y una condición de sumisión forzada, por ser el hecho de mujeres, indígenas y pobres. En esas melodramáticas representaciones está implícita una segregación sistemática motivada simultáneamente por asuntos de raza, clase y sexo. Tres películas del género indigenista son emblemáticas en cuanto a que consolidan la fórmula de lo que la mujer debe ser de aquella época y que se resume en la palabra sumisión: *Enamorada, La Perla* y *María Candelaria.* Dirigidas por Emilio *el Indio* Fernández parece no haber sitio en ellas para signos eficaces de rebelión hacia el orden patriarcal de parte de sus protagonistas. Así lo afirma la teórica Julia Tuñón en su libro sobre el célebre director: "Emilio se convirtió en una encarnación y un símbolo del machismo mexicano y su concepto acerca de la relación que debe existir entre los géneros sexuales forma parte medular de sus ideas".[93] Sus escenas de sumisión resumen lo que el director le comenta en una entrevista a Julia Tuñón y que evidencia su forma de pensar en cuanto a los roles sexuales: "siempre quiero tener a las mujeres como perros fieles, sumisas al hombre y al hombre digno de matarse por la defensa y el honor de su mujer".[94]

Al respecto de estas producciones y refiriéndose en concreto al tratamiento del personaje de María Candelaria comenta García Riera:

> Al idealizar a los indios, el director no los ve como parte de la población mexicana, sino como una especie de secta marcada por un sino fatal que bien merece la sublimación compensatoria al modo de los "nativos" de Hollywood. De ahí la perfección y pureza de esa María Candelaria que parece amar por igual a la Virgen, a Lorenzo Rafael, a una marranita y a la tierra[95].

En estos filmes los asuntos de género, clase y pertenencia étnica convergen para re-escenificar el drama mismo del nacionalismo mexicano. Se hace así patente el carácter pretendidamente sumiso de uno de los sectores más marginales de la sociedad en México: las mujeres indígenas. Utilizando como punto de partida la teoría de Joanne Hershfield acerca del contradictorio uso de los arquetipos femeninos, especial la mujer indígena y la

---

[92] Otras películas de éste director incluidas en el género Indigenista son: *Flor Silvestre* (1942), *Las abandonadas* (1945), *Maclovia* (1948) y *Pueblerina* (1949). Para más información acerca de éste director ver: Adela Fernández, *El Indio Fernández: Vida y mito*, Panorama, México 1986 y Francisco Ignacio Taibo, *El Indio Fernández, el cine por mis pistolas*, Joaquín Mortiz-Planeta, México 1994.

[93] Julia Tuñón, *Los rostros de un mito: Personajes femeninos en las películas de Emilio "Indio" Fernández (*México CONACULTA Serie Imcine, 2000) p. 14.

[94] Julia Tuñón, *En su propio espejo: Entrevista con Emilio "El Indio" Fernández* (México Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1988) p. 214.

[95] Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano III: 1943-1945.* (México: Universidad de Guadalajara, 1993) p. 67.

precaria situación real de la mujer en la sociedad de aquel país, es preciso debatir el concepto mismo de Madre Patria. En sus palabras:

> Se intenta forjar una solidaridad nacional entre la diversidad de la población mexicana a pesar de las diferencias de lenguaje, tradiciones étnicas, clase, raza, género y pertenencia regional. Venerando una común (aunque inventada) historia, la lengua española, un sistema unificado de educación nacional, y el mestizo como el mexicano por excelencia, la Madre Patria significa en sí misma la nación mexicana unida.[96]

Es sin duda irónico que mientras se venera a la imagen femenina mitificada de la Patria, en la vida cotidiana y en innumerables situaciones se siga vilipendiando a la mujer en general, pero de forma mucho más acusada a la mujer indígena, con lo que se pone de manifiesto lo ilógico e inviable de las raíces nacionalistas con un marcado tinte machista que han nutrido a la filmografía tradicional como ya se ha observado a través de estos ejemplos, y de forma más global a la sociedad mexicana en general.

De ese modo puede verse cómo a pesar de que en la Época de Oro se exhibía una amplia variedad temática y de géneros, la representación de la mujer se hallaba bastante limitada y se seguían haciendo eco de los dos únicos arquetipos referidos. Es por ello que en esta exploración de los modelos ofrecidos en pantalla en la última década se intenta demostrar que aun cuando se mantengan ciertos elementos herederos de aquellos, hay una gama de femineidades mucho más extensa. Se parte aquí de la idea de Roger Bartra de existe una reciente tendencia a la fusión de los arquetipos de la Guadalupana y la Malinche en una sola figura denominada la *Chingadalupe*.[97] Como ya se ha visto antes ésta es una figura híbrida que posee los rasgos maternales propios de la Virgen de Guadalupe y de la Malinche, y que desiste del carácter maniqueo propio de esta clasificación. Aquí se vislumbra que casi todas las nuevas heroínas o contestatarias lo son, pues derriban la otrora indestructible barrera que separaba a la Guadalupana de la Malinche, pero además proponen nuevas vías de subversión del orden patriarcal imperante. Se detecta una necesidad de rebelión y resistencia en ciertos personajes femeninos derivada de una opresión aún latente, sobre todo si toma en cuenta el clima de violencia que se vive en el país y que se refleja en la cinematografía del México actual.

---

[96] "It is an attempt to forge a national solidarity among the diverse elements of the Mexican population despite differences of language, ethnic and cultural traditions, class, race, gender, and regional affiliation. By privileging a common (if invented) history, the Spanish language, a national system of education, and the mestizo as the quintessential Mexican, la Madre Patria (sic) came to signify a united Mexican nation". Joanne Hershfield, *Mexican Cinema, Mexican Woman (1940-1950)*, (Arizona: The University of Arizona Press, 1996) p. 48.

[97] Roger Bartra, *La Jaula de la melancolía* (México: De Bolsillo, 2005).

Estructura de la tesis

La estructura de esta tesis es bastante similar a lo largo de los cuatro capítulos que constituyen su corpus central. La filmografía seleccionada se estructura en unidades temáticas que van de lo particular a lo general, de lo privado o individual a lo público. Se han elegido temas o asuntos que se consideran capitales para la mujer como son la reconfiguración de la feminidad, las dinámicas de pareja o la maternidad. La importancia de estos temas reside en que estos elementos la han definido por siglos y aún a día de hoy siguen siendo sitio de conflicto y anclajes para que ésta consiga su emancipación y autonomía. Se puede decir que los temas de feminidad y las nociones de género son el punto de partida para el resto de los temas, pero se ha considerado más adecuado separarlo en una unidad temática autónoma, ya que ofrece diversos ángulos a explorar. Los conflictos en cuanto a categoría de género cobran mayor vigencia en el capítulo IV acerca del feminicidio, pues es a causa de su género que muchas mujeres han sido y siguen siendo asesinadas en México. En el caso del tema del matrimonio o las relaciones de pareja y la maternidad se eligieron por su naturaleza polémica. Aunque se consideran asuntos de índole privado, es gracias a las teorías feministas que estos se han convertido en problemáticos, susceptibles a ser replanteados y reconfigurados, sobre todo a la luz de la reciente legalización del aborto y de los matrimonios homosexuales en la capital mexicana.[98]

En cada capítulo se plantea a modo de introducción, reflexión y punto de partida un bloque teórico acerca del tema a aborda, posteriormente se analizan tres filmes. El capítulo I se centra en aquellos personajes contestatarios que van en contra de los conceptos normativos en cuanto a la idea tradicional de feminidad. A la vez se hace una reflexión acerca de las nociones de género y de cómo se han reconfigurado en el país, se establecen algunos parámetros de índole teórico que pueden servir para enmarcar los análisis subsecuentes en el resto de los capítulos. Las películas analizadas son: *Vivir mata* (Nicolás Echevarría, 2002), *Así del precipicio* (Teresa Suárez, 2006) y *Casi Divas* (Issa López, 2008). En el capítulo II se abordan las relaciones de pareja y la forma en que las nuevas

[98] La despenalización del aborto se ha dado hasta el 2007 únicamente en la capital del país. Ver artículo en el país Ciudad de México despenaliza el aborto, de Antonio O. Ávila.
http://internacional.elpais.com/internacional/2007/04/25/actualidad/1177452003_850215.html
Recuperada en Junio del 2012.
Los matrimonios gays se autorizaron en diciembre del 2009, siento la primera capital de latinoamericana en legalizar este tipo de uniones. Ver artículo en la página de BBC
http://www.bbc.co.uk/mundo/america_latina/2009/12/091221_2340_mexico_gay_gm.shtml
Recuperada en Septiembre 2012.

protagonistas contravienen las normas del matrimonio como imperativo y como el eje central de las relaciones sentimentales. Puede verse cómo estas heroínas del siglo XXI intentan establecer nuevas normas de convivencia, aquí se analizan: *Sin dejar huella* (María Novaro, 2000), *Las caras de la Luna* (Guita Shyfter, 2001) y *Arráncame la vida* (Roberto Scheider, 2008). En el capítulo III se habla de nuevos modelos de maternidad en que se derroca el mito de la madre perfecta, pura e infalible, y por el contrario, se atiende a madres mucho más realistas que a menudo muestran ambivalencia o dudas respecto a cómo encontrar un equilibrio entre sus propios proyectos y búsquedas personales y las necesidades de sus hijos. En él se examinan: *Así es la vida* (Arturo Ripstein, 2000), *La misma luna* (Patricia Riggen, 2007) y *Abel* (Diego Luna, 2010). Por último, en el capítulo IV se habla de heroínas que combaten dentro de sus posibilidades tres de los conflictos sociales más controversiales del país: la violencia de género, el abuso de poder institucional y la impunidad, para ejemplificar la forma en que esta lucha tiene cabida se utilizan los filmes: *Espiral* (Jorge Pérez Solano, 2008), *Backyard: El Traspatio (*Carlos Carrera, 2009) y *Digna hasta el último aliento (*Felipe Cazals, 2004). A través de estos polémicos filmes puede verse cómo la arena pública es también el campo de batalla para la búsqueda de equidad y una mayor justicia de parte de las nuevas protagonistas. En este último capítulo los temas anteriores se entremezclan y confluyen a una escala mayor, ya que en este caso se habla del devenir de un pueblo entero, que parece de un machismo institucional generalizado.

En cada capítulo se seleccionan tres filmes sin atender a un género o autor en particular, sino en función de cómo sus personajes femeninos desestabilizan las convenciones de género tradicionales que la Edad de Oro propagaba y que se estructuran en unidades temáticas. El común denominador de la filmografía aquí elegida es que todos son filmes del presente siglo y que en todas las heroínas desafían en mayor o menor medida el sistema patriarcal y machista aún muy presente en la sociedad mexicana. Algunas de estas películas son de corte comercial, como es el caso de *Casi Divas* (Issa López, 2008) o *La misma Luna* (Patricia Riggen, 2007). Otros podían catalogarse como Cine-arte como *Las caras de la Luna* (Guita Shyfter, 2001) o *Sin dejar Huella* (María Novaro, 2000), tampoco se atiende al hecho de que se trate de un director o una directora, esto es irrelevante. Es importante notar que en los personajes analizados aún quedan residuos de los dos arquetipos fundacionales de la cultura mexicana y de su cinematografía clásica. Por eso podríamos aventurarnos a afirmar que en cada uno de los cuatro capítulos,

cuerpo central de nuestro análisis dos evidencian aún ecos de cada uno de dichos modelos, y que por tanto, hay una conexión estructural y temática entre cada uno de ellos.

En el cine del siglo en curso raramente se ven los modelos polarizados que se veían antaño tan manidos en su estado puro. Por el contrario en él se rehúye deliberadamente de dichos modelos. Es por eso la elección del título que infiere una acción rebelde y contestataria deliberada que genera a su vez la pregunta central de esta investigación de cómo se han conseguido subvertir esos personajes y modelos de feminidad caducos, si es que esto se ha conseguido. Proponemos que una cierta subversión opera a través de la reedición, el collage, el mestizaje y una deliberada búsqueda de innovar en cuanto a género y por consecuencia, en cuanto a las dinámicas sociales, económicas e incluso políticas que se tiene lugar a nivel nacional. La aludida *Chingadalupe* juega un papel preponderante en este sentido como se verá en los cuatro capítulos de este trabajo.

I

CONTESTATARIAS RESPECTO AL CONCEPTO MISMO

DE FEMINEIDAD

Introducción

Como se ha analizado en la introducción general de este trabajo, la dicotomía clásica Virgen de Guadalupe/Malinche ha condicionado notablemente la manera en que la mujer ha sido representada en la mayoría de las manifestaciones culturales de México, hasta muy entrado el siglo XX. Esta representación se ha ido transformando paulatinamente y herramientas discursivas tales como la subversión, la inversión e incluso la parodia desafían dicha dicotomía en los textos contemporáneos. El paradigmático concepto de femineidad que estos arquetipos generaron y difundieron se cristalizó en la sociedad mexicana y en sus productos culturales, haciendo eco de un intrínseco sistema patriarcal hegemónico. Sin embargo, debido a la constante revisión del reparto de roles en cuanto a género en la sociedad mexicana, los cambios económicos y políticos, la repercusión del feminismo tanto académico como militante en la sociedad y la aparición de nuevos modelos de mujeres en los medios, dicho concepto se ha reconfigurado. Este ha sido un proceso gradual que se acentúa a partir de la década de los 1980s y hasta mediados de los 1990s, tiempo en que comienza a notarse un proceso regresivo en cuanto a la representación de género en los productos culturales.

En este capítulo se analiza en primer lugar el origen del concepto de feminidad y de lo que ha implicado "ser mujer" en México. Para ello en primer lugar se hace una revisión a la evolución del concepto mismo de "género" a nivel académico global, como se ha reconfigurado y cómo a su vez dicha reconfiguración ha incidido en la percepción de los roles sexuales, sus dinámicas, sus representaciones y proyecciones culturales en general. Posteriormente se hace una evaluación de las presuposiciones de lo que es *ser mujer* y de lo que se suele catalogar como *feminidad* concretamente en México. Al mismo tiempo, se intenta demostrar cómo estas nociones poseen remanentes ideológicos del pasado y apelan a un legado que a través de siglos ha legitimado lo que a menudo se considera natural. Partiendo de estas nuevas percepciones acerca de cómo se construye el género, a continuación se procede a analizar los personajes femeninos de tres películas del presente siglo, para a su vez demostrar cómo en mayor o menor medida estos subvierten el tradicional concepto de feminidad que ha imperado hasta hace muy pocos años.

El análisis se hará mediante el cuestionamiento de tres de las premisas más emblemáticas de lo que presumiblemente define a la feminidad. Dichas premisas son: 1) La visión de las mujeres como objetos reproductivos o sexuales y por tanto caracterizadas por una inherente pasividad y falta de iniciativa. 2) Una preferencia sexual inamovible y prefijada en que la heterosexualidad es compulsoria. 3) El que determinados atributos

biológicos y anatómicos determinen la feminidad y el "ser mujer" por encima de otros factores como los emocionales, sicológicos o sociales. Dichos supuestos se corresponden con las tres películas seleccionadas y analizadas en el orden enumerado respectivamente. En ellas el concepto de feminidad tradicional se subvierte y desmantela de formas diversas: *Vivir mata* (Nicolás Echevarría, 2002), *Así del precipicio* (Teresa Suárez, 2006) y *Casi Divas* (Issa López, 2008). A través de estas heroínas se propone un modelo que promueve una suerte de "androginia cultural" en el sentido de que características que tradicionalmente se han asociado con masculinidad o feminidad se mezclan y alternan en los personajes de los filmes abordados. Es por eso que los tres personajes se alinean con los rasgos esenciales de la Malinche ya estudiada arriba, ya que se acentúan elementos propios de lo considerado "masculino" tales como asertividad, agresividad, determinación, transgresión en un juego de mascaradas que yuxtapone y mezcla los roles otrora inamovibles y polarizados.

Acotando el concepto de *Género*

Antes de revisar cómo se ha ido configurando la concepción de femineidad en la sociedad Mexicana y por tanto, su impacto en los productos culturales, es importante tener en cuenta la diferenciación entre los términos "sexo" y "género" a nivel global.

Hasta hace muy poco, los términos de sexo y género se utilizaban indistintamente y a menudo se solapaban y confundían aleatoriamente. Esto ha cambiado gracias a las teorías feministas originadas en Europa y Estados Unidos que a partir de los años 1970s comenzaron a diseminarse en determinados circuitos académicos de México y que fueron filtrándose de modo gradual en la forma de pensar y de hablar de los ciudadanos y ciudadanas. Como ya desde la década de los 1980s afirmó Joan Scott, era necesario emplear un *logos* propio que modificara los paradigmas disciplinarios existentes de un orden androcéntrico. En dicho orden se ponían en juego desigualdades de poder y opresión entre hombres y mujeres. Así, al crearse una nueva terminología más afín a las realidades y denuncias de aquel tiempo el término de "género" adquirió un mayor uso en el ámbito académico internacional.[99]

[99] Joan Scott con su influyente trabajo *Gender: a Useful Category of Historychal Analysis* inició una reflexión sistemática a éste respecto. Su traducción al español "El género: una categoría útil para el análisis histórico", se incluye en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual,* ed. por Marta Lamas (México: PUEG- Miguel Ángel Porrúa, 1996).

Por su parte Alsp, Fitzsimons y Lennon en su estudio *Theorizing gender (Teorizando el Género)* refiriéndose a dos áreas claramente delimitadas, la de la taxonomía sexual y la de las diferencias sociales entre hombres y mujeres afirman lo siguiente:

> Las diferencias sexuales, la división entre cuerpos masculinos y femeninos, comenzaron a percibirse como diferencias biológicas, mismas que las ciencias biológicas debían investigar y definir. Por otro lado, las diferencias de género, características psicológicas y de comportamiento asociadas con masculinidad y feminidad, fueron vistas por fin como construidas socialmente. [100]

Esta diferenciación es esencial a la hora de determinar las premisas en base a las que se han elaborado las categorías de género. La frase freudiana "Anatomía es destino"[101] es cuestionada mediante esta nueva delimitación conceptual. Por otro lado, y como han denunciado algunas teóricas feministas, las teorías psicoanalíticas relativas a la sexualidad, particularmente las de Freud y Lacan son en última instancia *falocentristas*.[102] Esto se ve reforzado cuando se concluye que según los psicoanalistas la libido se considera una fuerza activa masculina, mientras que la sexualidad femenina por su parte funciona únicamente como complemento funcional o como un amago de aquella, como observa Stevi Jackson.[103]

El cúmulo de dinámicas, traumas y fenómenos que la teoría psicoanalítica propone respecto a la sexualidad femenina y al origen mismo de feminidad giran en torno a complejos como los llamados: "envidia del pene" y "trauma genital".[104] Ambos aluden a una presunta falta en el cuerpo de la mujer. Según las teorías freudianas, la niña se percibe a sí misma como castrada e incompleta. Dichas teorías han sido fuertemente debatidas y desacreditadas en recientes estudios feministas acerca de la llamada diferencia sexual, a su

---

[100] "Sex differences, the division into male and female bodies, were seen as biological differences, which was the domain of the biological sciences to investigate and define. Gender differences however, behavioural and psychological traits associated with masculinity and femininity, were viewed as socially constructed". Rachel Alsop, Annete Fitzsimons y Kathleen Lennon, *Theorizing Gender* (Cambridge: Polity Press, 2003) p. 26

[101] Sigmund Freud, *The essential of psychoanalysis* (Harmonthsworth: Penguin, Pelican Freud Library, 1973) p.320.

[102] El Falocentrismo se refiere al hecho de situar tanto en su dimensión simbólica como literal al falo o a la masculinidad como ejes que rigen y determinan los sistemas sociales y de interacción. Son relevantes a éste respecto las autoras de la denominada escuela semiótica y lacaniana como Julia Kristeva, Luce Irigay y Hélène Cixous.

[103] Véase Stevi Jackson, "The social construction of female sexuality" en *Feminism and sexuality* ed. por Stevi Jackson y Sue Scotty (Edimburgo: Edinburgh University Press, 1998) pp. 62-73

[104] Jean Laplanche & Pontalis, Jean-Bertrand, *Diccionario de Psicoanálisis*, traducción Fernando Gimeno Cervantes (Barcelona: Editorial Paidós, 1996) p. 118.

vez éstas reelaboran entre otros los fundamentos sicoanalíticos desde una nueva perspectiva.[105]

Sin embargo, a pesar de que el psicoanálisis evidencia una ponderación del falo y de lo masculino por encima de lo femenino, es importante destacar que las teorías psicoanalíticas sugieren que "género" es lo que cada individuo elabora a nivel inconsciente a partir de las diferencias anatómicas y surge como el resultado de nuestras experiencias e interacciones tempranas dentro de la familia nuclear. Así, la construcción del género deja de ser algo inamovible para convertirse en un factor maleable, cambiante, completamente subjetivo y social. En este sentido y aún a pesar de las convenciones propias del contexto histórico-geográfico de los principales exponentes del psicoanálisis, subyace en sus teorías un elemento de coincidencia con el corpus ideológico feminista, ya que como observa Verena Stolcke:

> Las identidades socio-simbólicas que se asignan a las mujeres en sus relaciones con los hombres en la organización de la vida en sociedad, al ser culturales, son variables y, por tanto, aptas de ser transformadas. Los debates epistemológicos que provocarán el concepto de género estarán vinculados a la oposición convencional entre naturaleza y cultura, que las teóricas feministas acaban por trascender.[106]

Por su parte Patricia Mercader señala en su obra *La ilusión transexual* que el término *género* fue acuñado y utilizado por primera vez en 1955 por J. Money cuando se refería al ejercicio de la sexualidad y a los roles sexuales. Money describió el género como "el hecho psicológico por el cual un sujeto se siente como una mujer o como un hombre".[107] Mercader discute que lo transgenérico y lo transexual no son categorías equivalentes, que lo transgenérico no necesariamente obedece a subjetividades transexuales exclusivamente. De este modo, se deduce que la diferenciación entre los conceptos sexo, género e inclinación sexual es vital como punto de partida para el presente análisis acerca de la representación de las mujeres en el cine mexicano. A partir de la asimilación de que el concepto de género es una construcción social, se posibilita una

[105] Aquí resulta significativo el análisis del papel de la mujer limitada a su rol biológico en la maternidad que elabora Nancy J. Chodorow, *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (Berkeley: University of California Press, 1978).

[106] Verena Stolcke, "La mujer es puro cuento: la cultura del género" en *Desarrollo Económico*, Vol. 45, No. 180, January-March (2006) p.124.

[107] En dicha obra Mercader indica que J. Money desde la década de los cincuentas realizaba dichas reflexiones con un punto de vista dual médico y psicológico cuando abordaba los casos de sujetos que requerían cambio de sexo, en la transexualidad así como en los procesos de cambio de sexo que se operaban a nivel sicológico y emocional. Patricia Mercader, *La ilusión transexual* (Buenos Aires: Nueva visión, 1997).

percepción mucho más clara de los roles y rasgos que se suelen asociar a lo que se ha denominado "feminidad" en este país.

¿Qué se ha entendido por *feminidad* en México?

En su estudio sobre la identidad femenina y el género en México la socióloga Estela Serret asevera que: "masculinidad" implica en la sociedad mexicana, actividad, creación, cultura, y fortaleza, mientras que "feminidad" por lo general es asociada a conceptos como marginalidad, pasividad, naturaleza y sumisión.[108] Adentrándose aún más en la categorización de lo que para Serret se considera el "ser mujer" en México, existe a su vez una subcategoría binaria en la que rasgos tales como sumisión, dulzura y generosidad entre otras, son consideradas como las ideales en una mujer mientras que impulsividad, imprevisibilidad, independencia y un cierto componente de agresividad son considerados rasgos indeseables y criticados en una mujer. Así, Serret pondera:

> En el orden simbólico tradicional, siguiendo una dinámica binaria y asociativa, la simbólica de la feminidad, organiza en clave libidinal los diversos significantes que expresan exclusión y alteridad, pero también mediación y límites. Por ésta asociación, la feminidad ocupa, en el nivel de los géneros, el sitio simbólico que en otros niveles corresponde al caos, la oscuridad o la naturaleza. De este modo las personas cuya identidad imaginaria está constituida en referencia a la simbólica de la feminidad suelen asociarse por *proximidad* con significados provenientes de otras simbólicas de la exclusión. La relación prácticamente intercambiable entre feminidad y misterio, desorden y naturaleza, afecta por ello decisivamente a la identidad de las mujeres, a su autopercepción y a su percepción imaginaria social.[109]

Según la anterior reflexión podemos ver que en la cultura mexicana existe por lo general un marcado tinte negativo y peyorativo en el concepto mismo de feminidad. Este hecho se hace patente incluso en los ámbitos más insospechados y en las actividades más "asexuadas" como puede ser un inocente juego de niños. De forma automática y generalizada para designar a alguien en una posición de desventaja se le suele equiparar con un sujeto del sexo femenino. A modo de reto o sorna los niños e incluso las propias niñas afirman: "*vieja* el que llegue al último" cuando se trata de iniciar una carrera o competencia.[110]

---

[108] Estela Serret, *El género y lo simbólico. La construcción imaginaria de la identidad femenina* (México: UAM, 2001) p.57.

[109] Estela Serret, *Identidad femenina y proyecto ético* (México: PUEG-UNAM, 2002) p. 155.

[110] En México la palabra "vieja" se utiliza de forma popular y coloquial para designar a una "mujer". Según comenta Heriberto Yépez en *La increíble hazaña de ser mexicano*, en esa denominación se alude a la madre, de una forma desdeñosa poniendo así de manifiesto la falta de respeto hacia la figura femenina por antonomasia para el mexicano.

Por su parte la antropóloga y feminista mexicana Marcela Lagarde y de los Ríos en su estudio sobre la condición actual de la mujer, disecciona los esquemas del reparto de roles entre hombres y mujeres y observa que aún en la actualidad hay marcados rasgos de opresión y cautividad en nuestra sociedad. Lagarde define la feminidad como sigue:

> La feminidad es la distinción cultural históricamente determinada que caracteriza a la mujer a partir de su condición genérica y la define de manera contrastada, excluyente y antagónica frente a la masculinidad del hombre. Las características que constituyen la feminidad son consideradas en las concepciones dominantes del mundo como atributos naturales: eternos y a-históricos inherentes al género y a cada mujer particular.[111]

Con esta definición, a la vez que alude al irrevocable "eterno femenino",[112] Lagarde deja claro que en tanto *logos* éste es dinámico y cambiante, y que por otro lado, se establece únicamente como contraste de lo que atávicamente se ha considerado como "masculino" o inherente al hombre. El hombre en tanto abstracción suele ser considerado como la entidad ideal, completa y perfecta. En la cultura mexicana, hasta hoy, se sigue asumiendo que la feminidad tiene esencialmente un origen sexual por lo que tanto la experiencia como la identidad femeninas pertenecen al orden biológico, corporal y privado, a diferencia de la identidad masculina que suele atribuirse al orden social, intelectual y público.

Largarde continúa su estudio acerca de la identidad femenina en México, afirmando que ésta está estrechamente vinculada al concepto de la "incompletud" humana. La presunta incompletud de la mujer se debe a la realidad social y palpable de "las mujeres", a las nociones dominantes acerca de ellas en una sociedad y cultura predominantemente patriarcales. Por tanto, la valoración de las mujeres no ocurre en realidad a partir de ellas mismas, ya que son en cierto modo subestimadas en una sociedad que tiende a verlas como seres inferiores; por ello son constantemente evaluadas y medidas respecto al arquetipo social e ideológico del hombre, por lo que se suele asumir que las mujeres son seres incompletos. De ese modo: "la identidad femenina, además de ser incompleta, es cautiva en relación con la libertad".[113]

En culturas marcadamente sexistas, como es el caso de la mexicana, lo que suele ser entendido como feminidad implica por lo general, o bien los rasgos ligados a la maternidad, o bien al erotismo, otorgándole connotaciones positivas al erotismo únicamente cuando se vincula con aquella. El erotismo y la sexualidad tienen validez y

[111] Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (México: UNAM Colección Postgrado, 2005) p.783.
[112] *El Eterno femenino* es el título de una pieza teatral de la feminista Rosario Castellanos, quien mediante la ficción disecciona las convenciones de género de su tiempo. Ver Rosario Castellanos, *El eterno Femenino* (México: Fondo de Cultura Económica, 1973).
[113] Lagarde, *Ibid*. p. 786.

aceptación social solo si implican una funcionalidad no dirigida a la propia mujer, y están destinadas al goce y al disfrute del hombre; por tanto el erotismo y la sexualidad femeninos adquieren rasgos de renuncia y abnegación e implican un valor en tanto intercambio de bienes en el contexto matrimonial.[114]

Situándonos concretamente en el ámbito cinematográfico de México en concreto, Julia Tuñón alude a lo que suele asociarse al concepto de feminidad en la mayoría de las películas del país mediante el símil bipolar heredero de la dicotomía Malinche/Guadalupe anteriormente analizada:

> El arquetipo femenino básico [cinematográfico] es el nutricio: la que devora o la que nutre, sugestivo de una oralidad exaltada, ¿propia de un pueblo hambriento? Esta especie se inscribe en el modelo del "eterno femenino". El mito que se ha construido expresamente y redunda en el sistema de género imperante.[115]

La teórica estadounidense referida Joanne Hershfield ha llevado a cabo también una exploración acerca de los arquetipos fundacionales, a la que se atiende con mayor detenimiento en el capítulo anterior acerca de las representaciones de la mujer en el cine de la Época de Oro.[116]

Como un claro ejemplo de cómo el cine tradicional mexicano posiciona a la mujer en tanto objeto, tomada siempre desde el punto de vista masculino, tenemos declaraciones reveladoras como la de Fernando Muñoz quien desde una innegable postura falocéntrica obvia ya a través del revelador título de su libro: *Y el hombre creó a la mujer* condensa la manera en que se representaba a la mujer el cine de la época de oro. Muñoz afirma: "Y así, el hombre creó a la mujer según su imaginario, su ideal y según sus necesidades estéticas y eróticas, la vistió, maquilló y dio un script para que el verbo pudiera conjugarse en todas sus posibilidades."[117] En estas declaraciones está implícito el hecho de que se entiende por "feminidad" todo lo que excluye a los hombres en tanto sujetos y engloba todas aquellas características que los "objetos" de sus deseos, las mujeres, debieran idealmente poseer expresamente su conveniencia.

Como se ha observado, tanto en el ámbito sociocultural y en particular, en la cinematografía de México se ha ido creando un concepto de feminidad según lo que se

---

[114] Autoras del feminismo temprano como Alejandra Killontai afirman que el erotismo y la sexualidad femenina implican una moneda de cambio en el contexto del matrimonio. Ver Alejandra Kollontai, *La mujer nueva y la moral sexual* (México: Juan Pablos, 1972).

[115] Julia Tuñón, "Mujeres en la pantalla: un alegato a favor de la historia" en *Memoria del primer coloquio Arte Género del Instituto Nacional de las mujeres* (México: CENART-CONACULTA, 2002) p. 79.

[116] Ver Joanne Herschfield, *Mexican Cinema, Mexican Woman (1940-1950)* (Arizona: The University of Arizona Press, 1996).

[117] Fernando Muñóz, *Y el hombre creó a la mujer* (México: UNAM, Colección de la Filmoteca de la UNAM, n. 8, (2000) p. 27.

considera como el "ideal de mujer" siempre desde el punto de vista del hombre. Así, se ha ido generando una ficción acerca de algo ya de por si ficticio. Es por ello que cobra vital importancia la existencia y proliferación de textos en que esté presente la mirada de los propios sujetos a representar: las mujeres, desde su injerencia y participación en el producto fílmico no solo como actrices, sino como directoras, guionistas o productoras. Así es posible plasmar en la pantalla roles femeninos mucho más realistas, complejos, humanos y sobretodo independientes y autónomos, alejados de toda mistificación machista.

Una nueva visión en cuanto al *género* y a la *feminidad*

A la hora de percibir el género como una abstracción que se elabora a través de la interacción social y como fruto del devenir histórico propio de cada pueblo y cultura, es importante referir a la teórica estadounidense Joan Scott. Como se ha afirmado anteriormente Scott es pionera en cuanto a la re-utilización del término "género" y sus concomitancias. En su artículo: *El género: una categoría útil para el análisis histórico*, la historiadora argumenta que la categoría de género es enormemente influyente en cuanto a la manera en que se constituyen las relaciones interpersonales en cada sociedad. Esta a su vez genera situaciones de dominación, desigualdades y otras relaciones de poder. Según Scott, la nueva acepción de la palabra género enmarca no solo un lado de la categoría tradicional del mismo, en este caso la esfera de las mujeres, y en lugar de aislarla se incluye también el quehacer y el mundo de los hombres, de modo que hablamos de una concepción mucho más general y globalizadora.[118] Si se toma en cuenta cómo se ha visto subestimado el género femenino históricamente en México, es evidente que particularmente es pertinente ahí un cambio y una revaloración de su percepción. Las manifestaciones culturales apoyan en gran medida esa transformación, pero también la labor académica tiene un impacto en la cultura y se va infiltrando paulatinamente en las percepciones de la sociedad.

Nuevas teorías acerca de la conformación del género han reconfigurado la categorización del género en que solo se consideraban dos elementos posibles. Estos elementos se han percibido como inamovibles y sin posibilidad de diálogo o trasferencia posibles entre ellos. Algunos de los estudios más sobresalientes al respecto han sido

[118] Véase Joan Scott *"Gender: a Useful Category of Historical Analysis"* en *American Historical Review* 91 (1986) pp.1553-1575.

propuestos por la teórica estadounidense Judith Butler. En dos obras capitales: *El género en disputa: Feminismo* y *la subversión de la identidad y Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Butler se propone desestabilizar y desnaturalizar las categorías binarias de género. Ante todo rechaza aquellas teorías esencialistas en que se consideran a las condicionantes biológicas como el origen de las diferencias de género, estableciendo por el contrario que éstas son efectos de prácticas y usos sociales a las que el ser humano está sujeto.

Butler se erige como una de las principales fundadoras de la denominada Teoría *Queer* que en esencia rompe con las antes mencionadas convenciones acerca de la identidad sexual y la diferenciación de género en la que prima una obligada heterosexualidad. La autora desafía por tanto lo establecido, legitimado y regulatorio que pueda llegar a confinar de cualquier manera una libre y personal conformación de la propia identidad de género y las preferencias sexuales en sus posibles variantes. Puede verse que en la actualidad diversos académicos mexicanos de distintas disciplinas siguen estas nuevas corrientes respecto a la visión del género.[119]

Butler reconoce que la restricción binaria de la diferencia sexual responde a los objetivos de un sistema de compulsoria hetero-normalidad y a su pretendida perpetuación. Para poder explicar el proceso en el que incurre todo individuo en su intento por adecuarse a dicho sistema, ella utiliza el concepto de "Performatividad" que define como "un cúmulo de códigos que identifican a cada persona y crean una pretendida identidad".[120] Este concepto alude a una serie de comportamientos, decisiones, deseos, una determinada apariencia física o estilo particular que la sociedad asocia con el hecho de ser hombre o mujer. Por tanto la caracterización de "masculinidad" o "femineidad" depende de las condiciones de cada contexto cultural en que se manifiesta y depende de variantes tales como el lugar, el momento histórico y las convenciones sociales.

La labor de las mencionadas teorías y del feminismo en general, tiende a la desmitificación y desnaturalización de lo que por siglos se ha considerado esencialmente "humano y natural". Como asevera por su parte la teórica mexicana Marta Lamas el feminismo debe:

---

[119] Ver por ejemplo un reciente artículo en una revista en línea mexicana acerca de la limitante concepción de binomio hombre/mujer de Julio Muñoz Rubio: "La homosexualidad no es genética. Romper con las binariedades". http://noticiasdelsureste.bligoo.com.mx/la-homosexualidad-no-es-genetica-romper-con-las-binariedades#.T_6415GDDnE [Recuperada en Junio 2012]

[120] Judit Butler, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007) p. 207.

> …mostrar que no es "natural" la subordinación femenina, como tampoco lo son la heterosexualidad y otras prácticas. El feminismo, al interrogarse sobre la desigualdad social de mujeres y hombres, ha desembocado en la simbolización de la *diferencia sexual* y las estructuras que dan forma al poder genérico hegemónico: masculino y heterosexual.[121]

A la luz de estas reflexiones acerca de cómo se han conformado las nociones de género y de feminidad se elaborará un análisis de tres películas recientes y a través de tres personajes concretos se explora cómo éstos desmantelan dichas nociones tan arraigadas en la cultura mexicana.

Vivir Mata (Nicolás Echevarría, 2002)

Nicolás Echevarría es de uno de los cineastas mexicanos con más prestigio en el país. A partir de sus filmes *María Sabina, Mujer espíritu* (1979) y *Cabeza de Vaca* (1990). Echevarría ha sido reconocido por su hacer fílmico impregnado de un compromiso social, en el que combina sus quehaceres como documentalista, antropólogo y crítico social. Desde sus primeros largometrajes Echevarría se interesa en mostrar distintas visiones de la realidad, en su exploración de la naturaleza humana y sus dinámicas de dominación, así como en su afán de retratar sectores minoritarios, intentando reivindicarlos al relativizar su condición marginal. *María Sabina, mujer espíritu*, primer largometraje de Echevarría, retrata a una mítica octogenaria zapoteca que se dio a conocer por sus dones curativos y el uso inusual de drogas alucinógenas y otras plantas medicinales para sanar. Su cámara capta con planos neutros a la ilustre curandera mientras realiza sus rituales y ceremonias. *Cabeza de Vaca* por su parte trata del caso verídico de un explorador y caza-fortunas español que se ve fascinado por la cultura, filosofía y modo de vida de los indígenas de una tribu del Golfo de México. El interés del explorador por dicha cultura lo lleva a aprender los más sagrados secretos chamánicos como el arte de la sanación y la hechicería.

El guión de *Vivir Mata* fue escrito por el novelista Juan Villoro y se centra en una historia de amor accidental y enrevesado.[122] Sus protagonistas son: Silvia, una locutora de radio y Diego, un artista frustrado y viven en la ciudad de México. Debido a un malentendido casual ambos se cambian los nombres y se hacen pasar por alguien más: una periodista y un novelista famoso respectivamente. Por tanto desde el primer momento los dos mienten al reconstruir sus identidades y comportamientos. Presas de una inmediata

[121] Marta Lamas, ed. *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (México: PUEG-Miguel Ángel Porrúa, 1996) p. 363.
[122] Según afirma Villoro, no quedó totalmente satisfecho de la versión fílmica a pesar de que él estuvo a cargo del guion. Véase Lina Aguirre, "Filmar significa destruir un guion" en *Kinescopio*, N.. 70 Medellín (2004) p.53.

atracción, no pueden separarse uno del otro, y pasan la tarde juntos caminando por la ciudad, mientras coquetean y siguen alimentando sus mentiras. Finalmente tienen un apasionado encuentro en el departamento de Diego donde aún continúan con la farsa personificando sus inventados roles. En un momento determinado ella descubre las fotos de una ex novia de Diego, algunos indicios de sus mentiras y su verdadera identidad. Ofendida y desconcertada al descubrir que no sólo ella mentía, Silvia abandona el departamento sin explicación obviando las súplicas de Diego quien le ruega que al menos lo deje acompañarla a buscar un taxi. Al día siguiente, los dos se preguntan si habrán dejado pasar la oportunidad de vivir una historia de amor verdadero y mientras tanto se dedican a reconstruir los eventos de la velada compartida narrándosela a sus respectivos amigos.

El principal rasgo de este filme y el motivo por el que se considera relevante al presente análisis es por el uso constante del ya citado butleriano concepto *performatividad* por parte de los protagonistas, en cuanto a la mascarada de género y en particular de lo considerado tradicionalmente como feminidad. A través de la conducta de la heroína y el desarrollo de la trama lo que más se cuestiona es la premisa de que en las dinámicas de pareja la mujer funge como objeto sexual pasivo sin iniciativa. Dicha performatividad opera tangencialmente, según Butler, en la construcción de la identidad de género, y en este filme en concreto está presente en la construcción que a su vez los personajes hacen cuando se re-inventan en otros personajes ficticios de modo deliberado. En este sentido se puede afirmar que hay una intrínseca equidad entre los protagonistas independientemente de su género. Esta igualdad se refleja en el eslogan de la película que reza: "ellos mienten, ellas también", frase que juega con la ambivalencia del engaño entendido como infidelidad, aunque en aquí ese aspecto no se llega a explorar. La performatividad tiene cabida desde el momento en que los personajes se reinventan a sí mismos intentando amoldarse a lo que consideran que el otro necesita o busca en ellos. No obstante, el director deja claro que ese fantaseo es un rasgo propio del romanticismo puesto que se trata de construir una historia de amor idealizada, con tintes de irrealidad. Ese espíritu romántico y fantasioso se resume a través de la frase sardónica de Helmut el amigo de Diego, quien comenta: "hay verdades que solo se pueden decir con mentiras." Diego y Silvia son más "honestos" que nunca partiendo de una identidad inventada en que la pareja se relaciona intensamente.

La estructura narrativa de la película es no-lineal. Las secuencias del encuentro de la pareja se van desplegando con saltos temporales discontinuos, a la vez que se ve a

ambos hablando de sus impresiones de los hechos acaecidos y comentando desde el "presente". Silvia se halla en la radiodifusora en que trabaja, y Diego dentro de un coche con sus amigos, inmerso en un atasco interminable en una de las ciudades del mundo con mayor caos vial. Por tanto, el director juega con las dimensiones espacio-temporales que acentúan aún más la frágil barrera entre realidad y ficción. Finalmente, y desafiando el caos urbano, la pareja consigue encontrarse. Tras el inesperado hallazgo de la voz de Silvia en la radio del coche en que los tres amigos intentan desplazarse a pesar del tráfico, Diego llama a la emisora animado por su amigo y consigue concertar un encuentro con ella. Por su parte para poder llegar al otro lado de la ciudad donde está Diego, Silvia tiene que usar uno de los helicópteros de la emisora que pide de forma persuasiva a su jefe. Así, ella sobrevuela la urbe hasta llegar a "Cabeza de Juárez", un emblemático monumento de la capital, donde la pareja tiene un romántico y apasionado encuentro.

Silvia es una mujer emotiva, romántica, desinhibida y genuina que muestra en todo momento aplomo y seguridad en sí misma así como un elevado sentido de la libertad. Hace lo que desea en todo momento, incluso en el ámbito laboral donde goza de privilegios y ejerce un cierto poder. No obstante, presa de su romanticismo exacerbado necesita creer en la ficción que el nuevo desconocido le ofrece como una hoja en blanco en la que ella puede proyectar sus fantasías. Ya incluso cuando ha descubierto las mentiras de Diego, y se ha dado cuenta de que es un mitómano, Silvia sigue sintiéndose enormemente atraída hacia él y le repite a su amiga que quiere volver a verlo.

En cuanto a la caracterización del personaje de Silvia, durante casi toda la película encarna a una mujer muy *femenina* y sensual, pero pronto se puede ver que utiliza dicha imagen o tipología de forma subversiva. Por ejemplo, no tiene reparo alguno en coquetear con su jefe abiertamente o mostrarse ante él como vulnerable y emocional para conseguir lo que quiere y manipularlo a su conveniencia. Mediante un aspecto determinado: ropa reveladora, entallada y llamativa, maquillaje exagerado, un peinado con una ligera evocación a las *Flappers* o *Femmes Fatales* del cine americano de los 1920s,[123] o a las Cabareteras del género ya revisado en la introducción de este trabajo, por tanto este personaje tiene estrechas concomitancias también con la Malinche, en tanto se infiltra en el orden patriarcal ostentando una feminidad y vulnerabilidad, que enmascara su verdadera

[123] La denominación de *Flapper* designa a las jóvenes de la década de los 1920s que se enfrentaban a la estética y la moral victoriana de principios de siglo. Con su forma de vestir y su comportamiento proclamaban su libertad y fueron las musas de escritores como F. Scott Fitzgerald, y referente de célebres actrices como Clara Bow o Louise Brooks. Véase Billie Melman, *Woman and the popular imagination in the Twenties: Flappers and Nymphs* o Joshua Zeitz. *Flapper: A madcap store of sex, style, celebrity, and the Women who made America modern.*

fortaleza y determinación los atributos más criticados en la figura de Malinche como ya se ha visto.[124]

En el caso de Silvia dicha caracterización es acompañada de estudiados movimientos provocativos y una actitud abierta y desenfadada hacia el sexo, ella es la encarnación de la feminidad en su faceta más peligrosa, si se siguen las convenciones del cine de la Época dorada. No obstante, al contrario del cine de aquel periodo, este personaje se ve reivindicado al ser mostrado en una dimensión más humana, con evidentes contradicciones, miedos y necesidades. Debido a la naturalidad de Silvia a la hora de abordar el sexo, este personaje echa por tierra el mito de que la sexualidad femenina es peligrosa y ha de reprimirse. Respecto de esta visión caduca relativa al erotismo y a la sensualidad femenina Lagarde asevera:

> Para la moralidad occidental católica conservadora, los seres humanos deben reprimir sus deseos eróticos, como estereotipo de lo bueno. La humanidad se constituye en consecuencia, a partir de la representación del deseo, el cual, aun como valor negativo y como ausencia, es principio, esencia y explicación de lo humano, de la cultura. En esa perspectiva, quienes desean son los hombres y las mujeres son su oscuro de deseo.[125]

En el primer encuentro entre Diego y Silvia es ella quien toma la iniciativa y manifiesta sus deseos a Diego cuando le dice en plena plaza y sin venir a cuento: "quiero que me metas la lengua hasta las anginas" en una obvia petición sexual. Silvia se expresa, es sexualmente activa y agresiva sin tapujos, obviando así las convenciones en cuanto a la presunta naturaleza pasiva de la mujer en éste y en otros terrenos. Si se siguen los reglamentos ortodoxos en cuanto al comportamiento sexual en función del género, podría afirmarse que Silvia casi siempre "actúa como un hombre" pues es propio del hombre manifestar las necesidades sexuales. Stevi Jackson observa lo sexista y separatista de la sociedades tradicionales en cuanto a la sexualidad y enfatiza que la libido es normalmente vista como una fuerza activa y masculina. Jackson argumenta que si la sexualidad femenina se ve como el resultado de la represión de la libido, existe el peligro de percibirla o bien como una versión distorsionada de la masculina (y por tanto valorando así la sexualidad masculina como `superior´), o como un complemento funcional de ésta.[126]

Cuando Silvia se muestra con esa desfachatez en cuanto a sus impulsos sexuales, es evidente que juega deliberadamente un rol distinto con comportamientos antagónicos a los

---

[124] Véase Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (México: Editorial Patria, 1983) p. 432.
[125] Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (México: UNAM Colección Postgrado, 2005) p. 568.
[126] Stevi Jackson, "The social construction of female sexuality" en *Feminism and sexuality* ed. por Stevy Jackson y Sue Scotty (Edimburgo: Edinburgh University Press, 1998) p. 65.

que normalmente exhibe. Bajo su nueva identidad inventada deja de reprimir lo que realmente siente y desea. Tal proceso de extrañamiento ante su inusual permisividad queda claro cuando le pregunta a Diego con tono irónico: "¿Crees que soy muy golfa?", al mismo tiempo que lo sigue tocando y seduciendo abiertamente. Silvia invierte así el protocolo sexual tradicional en el que es el hombre el que cosifica a la mujer y la ve como objeto de deseo sin voluntad. Pero a la vez pone en evidencia la interiorización de los cánones y etiquetas morales en que ella misma se clasifica de una forma determinada. Como le explica a su amiga, en ese momento ella se sentía libre y sin límites para actuar de esa forma porque *no era ella misma*, refiriéndose al uso de la otra identidad inventada, con otro nombre, otra profesión y otra vida.

Irónicamente, mediante esa interpretación, Silvia descubre y aflora lo que ella *es* en realidad: Voyeur, sadomasoquista, excéntrica, siniestra y abiertamente sexual. En una secuencia en concreto, cuando están en la casa de Diego, al descubrir veneno para ratas sobre el suelo de la cocina le comenta a su nuevo amante que cuando era niña le gustaba comerse ese mismo tipo de veneno a pesar de que sus padres le advertían que podía volverse loca si lo seguía ingiriendo. Concluye en su reflexión en voz alta que la prohibición misma y la posibilidad de volverse loca la tentaba más a hacerlo. Diego le pregunta si siguió comiéndoselo y ella cambiando de actitud le responde con otra pregunta ¿Tú qué crees, cómo me veo? Fingiendo ser una enajenada fuera de sí. Recoge del suelo el polvo y lo chupa de sus dedos, para acto seguido besar al desprevenido Diego, en un gesto controversial y provocador. Silvia le confiesa en ese contexto que desde que lo vio en la recepción del hotel sintió deseos de besarlo. En esta dinámica el director hace un meta-comentario paródico respecto a la tradicional conexión que se ha hecho de la sexualidad femenina desbordada y genuina y la locura. Es como si en la sexualidad incontrolada de Silvia radicara su propia liberación y es por eso que juega a estar loca, mientras que por el contrario está en completo dominio de sus facultades y deseos.

En el cine mexicano es poco usual que se muestre a personajes femeninos verbalizando sin inhibiciones sus apetencias sexuales. Aquí en cambio Silvia y su amiga hablan de sexo y de sus encuentros de una manera abierta, natural y juguetona. Silvia en particular se muestra abierta a vivir nuevas experiencias sexuales e incluso a tener sexo con desconocidos. No tiene tapujos a la hora de describirle a Regina sus prácticas sexuales. Por otro lado, en ningún momento se hace alusión a ningún deseo o rasgo maternal en Silvia, la forma en que vive su sexualidad está completamente desprovista de su faceta reproductiva,

lo cual difiere de la visión tradicional de la sexualidad femenina ya estudiada en las secciones precedentes.

En otra secuencia, mientras hacen el amor Diego le pregunta a Silvia que con cuántos hombres ha estado y ella responde con naturalidad que con veintidós, lo que a él, según comenta a sus amigos posteriormente, le parece un número excesivo, pero a la propia Silvia no, tal y como se lo dice ella a su amiga. El personaje de Silvia contraviene la parcial visión patriarcal según la cual el hecho de que la mujer se manifieste en su dimensión sensual y sexual la despoja de su propia identidad, puesto que la convierte en un objeto. Silvia es más sujeto que nunca cuando decide vivir abiertamente su sexualidad y no ocultarla. Teóricos como Basaglia y Kannousi analizan cómo ha operado la lógica del control de la sexualidad de la mujer, acotándola y restringiéndola como una medida de seguridad eminentemente patriarcal que la aleja de su libertad individual y del derecho al goce. Así afirman:

> El hecho de ser-cuerpo no puede existir para la mujer como acto autónomo, propio, personal ni como fuente de placer o vitalidad, o como expresión de una sensualidad generalizada que está presente en sus relaciones, acciones, batallas. Pues no. Ella debe limitarse a la mera sexualidad, que existe como objeto de la sexualidad del hombre. Por esta razón, reducir el espacio al ámbito doméstico garantiza que esa sexualidad solo sea expresión intramuros y permite, al mismo tiempo, circunscribir y contener a la mujer dentro del mismo ámbito. Una mujer sensualmente abierta a la vida, de la que participa con su cuerpo y sus sentidos, que no acepta restricciones, que no toma en cuenta que su actitud provoca sexualmente a terceros, es grosera, burda, y su cuerpo parece dejar de pertenecerle. Deja de ser persona para convertirse solamente en hembra, es decir, en el objeto sexual correspondiente a un macho.[127]

Silvia abraza al mismo tiempo su sensualidad y su libertad, es a la vez objeto de deseo y sujeto con agencia sobre los acontecimientos de su vida. No teme mostrar lo que siente y articularlo, en esto estriba su desafío a uno de los más notorios rasgos de lo considerado como *feminidad* en México.

En términos generales, Silvia juega un rol activo y muestra un coraje y un comportamiento desinhibido inusual, no solo respecto al sexo y en su forma de interactuar con Diego, sino también en su interacción con otros personajes, aunque con ellos su asertividad funciona de manera más sutil. La diferencia principal del personaje de Silvia respecto a anteriores caracteres femeninos estriba en el hecho de que se permite a si misma ser *otra persona* y reinventarse de ese modo sin barreras. No sigue convención de género alguna, en su proceder toma indistintamente características de lo que tradicionalmente se

[127] Franca Basaglia y Dora Kannousi, *Mujer, locura y sociedad* (Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1985) p. 41.

ha considerado como lo *femenino* y lo *masculino*. En esa nueva caracterización Silvia subvierte el arquetípico rol de la mujer como objeto pasivo y ella *es* el sujeto, la que actúa, la que busca y encuentra. Según Catherine MacKinnon, esos referidos roles sexuales son la clave de las dinámicas patriarcales y de la opresión de las mujeres. Su denuncia es articulada de forma llana y cruda:

> Sexualidad es a feminismo lo que trabajo es a marxismo: en tanto lo que más le pertenece a una, es de lo que más se le despoja. La cosificación sexual es el punto clave del sometimiento de la mujer. Integra al acto con la palabra, a la estructura con la expresión, la percepción con la aplicación, al mito con la realidad. El hombre se jode a la mujer; sujeto verbo objeto.[128]

Es necesario reconocer sin embargo, que para que esa liberación y ruptura con los patrones establecidos ocurra hay una serie de factores socioculturales propios del personaje. Estos le posibilitan dicha liberación y una rebelión hacia las normativas de género y los códigos sexuales. El hecho de que Silvia sea una reconocida y prestigiosa profesional, de que pertenezca a una clase media alta, de que sea culta y preparada, pero sobretodo de que viva de forma independiente en la ciudad de México posibilitan su grado de autonomía y agencia. Hay en ella rasgos de lo que algunos teóricos han denominado *empoderamiento* deliberado. Magdalena León afirma al respecto de este término y su nexo con la autoconfianza de la mujer:

> Los procesos de empoderamiento son para las mujeres un desafío a la ideología patriarcal con miras a transformar las estructuras que refuerzan la discriminación de género. Se busca que las mujeres reconozcan que hay una ideología que legitima la dominación masculina y que entiendan que esta ideología perpetúa la discriminación. Si la subordinación ha sido vista por la ideología patriarcal como natural, es difícil que el cambio parta. En ese sentido, el empoderamiento crea conciencia y significa que las mujeres deben modificar la imagen de sí mismas y las creencias de sus derechos y capacidades y desafíen los sentidos de inferioridad.[129]

Diego por su parte proviene de un estrato social más bajo y parece no tener muy claro lo que quiere hacer en la vida, pero es artista y tiene ideas progresistas y modernas. Según le confiesa a sus amigos le gusta que Silvia tenga un carácter fuerte. De esta manera se pone en juego también la inevitable conexión entre poder, género y clase social, y cómo la visión de estos factores se han visto modificados gradualmente en México. Como ya se mencionó, desde el primer momento hay una paridad intrínseca entre los dos personajes.

[128] "Sexuality is to feminism what work is to Marxism, that which is the most one's own, yet most taken away. Sexual objectification is the primary process of the subjection of women. It unites act with word, construction with expression, perception with enforcement, myth with reality. Man fucks woman; subject verb object". Catherine McKinnon, "Feminism, Marxism, Method, and the State: An Agenda for Theory" en *Signs: Journal of Women in Culture and society*, vol. 7 (1982) p. 515.

[129] Magdalena León, "El empoderamiento en la teoría y práctica del feminismo" en *Poder y empoderamiento de las mujeres* (Bogotá: Tercer Mundo, 1997) p. 20.

Sin embargo, para ambos la posibilidad de su encuentro estriba en su propia capacidad de dejarse ser ellos mismos, a la vez que se permiten reinventarse continuamente. Silvia desde momento en que ve al atractivo desconocido en la recepción del hotel, decide aprovechar el malentendido y hacerse pasar por una periodista, y así entablar una conversación con él, se deja llevar por los acontecimientos y vive con intensidad el momento. Hay en ella un deseo de transformación, movimiento y cambio continuo. Lo mismo le ocurre a Diego, por tanto se encuentran en un punto de comunión y de similares deseos en ese momento de su vida a pesar de las diferencias socio-económicas, laborales y circunstanciales.

Echeverría afirma que el hecho de que la historia se desarrolle en la moderna capital con su caótico ritmo vertiginoso, sus constantes transformaciones, su característica atmosfera de anonimato y apertura, permite esa reconstrucción continua en los personajes principales.[130] La metrópoli, el elemento artificioso y ficticio por definición, coadyuva al hecho de que mediante la quimera o la fantasía Silvia y Diego lleguen a encontrar su verdadera identidad que incluye el intercambio de roles y nuevas formas de interacción sexual. Por otro lado, en Silvia hay reminiscencias de los personajes femeninos del género de la *Cabaretera*, ya que como se ha visto, éstos se hallan también inmersos en ámbitos urbanos y juegan constantemente el juego de la performatividad a su favor. Gracias a este juego de máscaras ambos protagonistas, pero en sobretodo Silvia, encuentran su sitio e identidad a partir de la disolución de identidades preestablecidas por las demandas sociales y las convenciones morales. Dejan atrás sus propias barreras y roles, especialmente en aquellos relativos al género, y dejan abierta la puerta a nuevas posibilidades tanto para estos dos personajes como para una generación de espectadores a la que ellos representan.

Así del precipicio (Teresa Suárez, 2006)

Así del precipicio es la historia de tres mujeres jóvenes que se hallan una crisis personal por diversas razones. Estas comparten un departamento en la ciudad de México, la búsqueda de su lugar en el mundo, y el descubrimiento de su propia identidad. Son en cierta manera personajes marginales que viven en una comunidad alternativa, subterránea, ajena a las normas sociales convencionales. Lucía trabaja en el departamento creativo de una agencia de publicidad y finalmente pierde su empleo debido a sus múltiples adicciones: alcohol, drogas y relaciones destructivas. Carmen es una artista frustrada quien al no hallar la oportunidad para exhibir su trabajo, pasa sus días y noches en fiestas con

[130] Ver la breve reseña que el director hace de la película. En la página electrónica de la actriz protagónica: http://susanazabaleta.com/cine/2001_VivirMata/index.html. [Recuperada en marzo del 2012]

transexuales, travestis y *gays*. Carmen ha estado enamorada durante años de su mejor amigo que es gay, saboteando así cualquier posibilidad de tener una relación de pareja real. Por su parte Hanna es una conservadora ama de casa de clase alta que se halla en el dilema de si ha de seguir las convenciones sociales y para cubrir las apariencias continuar con un matrimonio fallido o divorciarse de su marido. Su esposo es un hombre tradicionalista y cerrado que es además inmaduro, sobreprotegido por su madre y abiertamente infiel. El hecho de que Hanna haya decidido adherirse a esta pequeña comunidad alternativa de chicas implica una huida del patrón tradicional según el cual, a partir de cierta edad, la mujer ha de fundar su propia familia al lado de su marido y seguir los esquemas sociales y patriarcales preestablecidos. Las tres se hacen cómplices en esa rebelión antisistémica.

El análisis de este film se centrará principalmente en Hanna, ya que de las tres, es el carácter que más rompe con las convenciones de género enumeradas anteriormente, aunque como afirma acertadamente el crítico Miguel Cane, todas son transgresoras.[131] De las tres heroínas es también Hanna quien mejor lleva la *mascarada femenina*, término creado por la crítica cinematográfica feminista Mary Ann Doanne. En su artículo *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator*, Doanne define la mascarada femenina en el contexto cinematográfico como una hiperbólica representación de la feminidad que se opone al sistema androcentrista de manera subversiva creando una distancia entre la mujer y su imagen, poniendo de manifiesto la inmanencia y rigidez del concepto mismo de feminidad. Por otro lado muy pronto, en la trama de este filme Hanna va manifestando una preferencia sexual y un comportamiento que no suelen vincularse a dicha caracterización femenina. En su paulatina transformación reside su subversión que es más acusada que en las otras chicas porque vemos cómo opera ese proceso.

Al principio de la película Hanna encarna a la mujer abnegada y protectora cuya prioridad es mantener vivo su matrimonio. Ella parece haber tenido esa prioridad por varios años a pesar de que su infiel marido la ha ignorado y ha hecho caso omiso de ella originando un gran distanciamiento en la pareja. En gran parte, según explica luego a sus amigas, Hanna ha tolerado esa situación debido a su marcado sentido del deber y de lo que ella consideraba lo más correcto desde su posición de mujer casada. En cuanto a su imagen, estilo y comportamiento, éstos responden al prototipo virginal que ya se ha abordado en la primera parte de este trabajo: la mujer sumisa, dulce, suave y pudorosa. Sin embargo, detrás de esa fachada de dulzura Hanna esconde una carta inesperada: en una

[131] Véase la crítica de *Así del precipicio* de Miguel Cane en *Cine Visiones*, http://cinevisiones.blogspot.ie/2010/06/asi-del-precipicio-de-teresa-suarez.html [Recuperada en enero 2011].

escena en concreto ella le explica a su sicóloga que a pesar de todo sentía que tenía poder en esa dinámica marital, a través de su completo control sobre un posible embarazo. Afirma que como su marido estaba empeñado en que ella quedara encinta como medio para tenerla atrapada en casa, ella fingía estar tratando de quedarse embarazada mientras que a escondidas seguía tomando la píldora anticonceptiva. En esa deliberada negación hacia la maternidad vista como un elemento coercitivo radica un atisbo de su rebeldía ante la rigidez de los roles sexuales que posteriormente se ve acrecentado en este personaje a lo largo de la película. También se muestra cómo los avances médicos y tecnológicos han impactado en las dinámicas relativas al género. Pueden percibirse algunos ecos del arquetipo guadalupano, en tanto que Hanna es muy femenina, maternal y protectora con sus amigas, pero por otro lado, en tanto se corrompe dicha caracterización de pureza y santidad, se alinea más con el referido modelo de la *Chingadalupe*, hay elementos tanto de la Malinche por subversiva y rebelde y de la Guadalupana por sus pretendidos rasgos angelicales.

Una vez que Hanna reconoce lo infeliz que es en esa relación le pide el divorcio a su marido pero éste, en lugar de dárselo, le ruega que reconsidere salvar su matrimonio para guardar las apariencias. Ella accede a esperar un mes más para la firma del divorcio. Mientras tanto decide irse a vivir con sus amigas Lucía y Carmen, hecho con el que el esposo no está del todo de acuerdo, pues está al tanto del vertiginoso y liberal estilo de vida que éstas llevan. Como se ha dicho antes, ellas representan un estilo de vida anti sistémico y en cierto modo anárquico. De nuevo en esta constelación de personajes que se yuxtaponen e interseccionan hay una deliberada polarización al mostrar a una cándida y tradicional mujer que transita gradualmente por una vía que la lleva hacia lo que el sistema patriarcal quiere ocultar o negar.

Hanna trabaja en una joyería de lujo, y ahí una tarde conoce a una elegante y mujer madura quien busca un modelo muy exclusivo de reloj. Desde el primer encuentro la desconocida causa una gran impresión en Hanna y es evidente que surge una mutua atracción entre ambas. A pesar de que en su vida cotidiana, sobretodo en su interacción con las otras chicas del departamento, Hanna suele ser pasiva e influenciable, súbitamente decide tomar la iniciativa y llamar a la atractiva clienta con la excusa de haber recibido el reloj Cartier que ella buscaba. Después de esa llamada telefónica en que ambas se muestran cariñosas y felices de saber una de la otra, ella empieza a fantasear con la misteriosa y atractiva mujer. Hanna se la imagina ataviada con un sexy combinado negro, ligueros y tacones altos y con una peluca negra estilo *Flapper* prototípica de las películas

del cine mudo.[132] En su fantasía la mujer madura es quien toma la iniciativa y la seduce. Esa madrugada, después de su sueño liberador se siente mucho más aventurera e impulsiva y ante el ofrecimiento de Carmen, decide probar la cocaína. Bajo los efectos de la droga combinada con el alcohol, Hanna expresa lo que verdaderamente piensa acerca de su relación con los hombres de su vida, se queja de las malas condiciones de su matrimonio, y termina aceptando que su vida ha sido una farsa. De nuevo a través de la colisión de dos mundos completamente opuestos, es decir el del ama de casa intachable y el ámbito de las drogas y tertulias sin límites se enfatiza aún más el deseo de Hanna de dejar de cubrir las apariencias y liberarse, de pertenecer a otro entorno.

Cuando Sandra, la clienta madura que ha impactado a Hanna va a la joyería a recoger su reloj, ésta no desaprovecha la oportunidad de invitar a Hanna a comer. El día de su encuentro, ambas van engalanadas de forma muy similar, con ropas que se suelen ser consideradas como "muy femeninas": vestidos de telas vaporosas, colores pasteles, flores, lazos, tacones altos, etc. Las dos mujeres lucen muy similares con el mismo tipo de maquillaje suave y el pelo suelto liso, como si se diera lugar un juego especular o una mímesis entre ellas. En esta reciprocidad simétrica se ponen en tela de juicio la supuesta identidad femenina que a menudo se confunde con la preferencia sexual y la naturaleza misma del lesbianismo. La homosexualidad contraviene al concepto de identidad sexual, y por tanto las categorías de género. Como asevera Butler: "si la homosexualidad crea la no identidad sexual, entonces la homosexualidad misma ya tampoco depende de que las identidades se asemejen; en realidad, la homosexualidad ya no podría definirse como tal".[133] Comúnmente en México a un hombre que es mujeriego se le considera como muy hombre. No se concibe que puedan atraerle los hombres; de igual manera a una mujer que aparece como femenina no pueden gustarle las mujeres, pues se considera una contradicción y una aberración que atenta al pretendido *orden natural.*

Luego de su velada en el restaurante en que rápidamente se establece un vínculo efectivo entre ambas, Sandra sugiere que continúen la conversación en su casa. Ahí se ven envueltas en un largo y apasionado beso, que se ve interrumpido cuando el marido de Sandra entra y las ve entrelazadas sobre el sofá, lanzando una exclamación de sorpresa y desaprobación. Hanna reacciona rápidamente y sale de la casa en un evidente gesto de

[132] Véase la nota acerca de la figura de la *Flapper* más arriba. Algunos ejemplos fílmicos son: *Pandora´s Box* (G. W. Pabst, 1929), *It* (Clarence G, Badger, 1927) o *The plastic age* (Wesley Ruggles, 1925) en que las protagonistas lucen el llamado "bob cut" que las caracterizaba en su modernidad y que era el principal símbolo de su liberación.

[133] Judith Butler, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007) p. 209.

vergüenza e incomodidad. Desde el incidente se muestra inquieta y no deja de pensar en Sandra, llega a obsesionarse a tal grado, que a pesar de su introspección y timidez características le comenta lo sucedido a Lucia, su mejor amiga quien apenas se sorprende, pues es de mente muy abierta y ella misma atraviesa por problemas mayores.

Al final Sandra vuelve a buscar a Hanna y le declara su amor y sus sentimientos. Seguidamente hay una secuencia en tono de video-clip con una canción romántica de fondo en que ellas hacen el amor y deciden dar rienda suelta a sus sentimientos obviando la desaprobación de la sociedad y sus convenciones. En su decisión hay implícita una actitud transgresora respecto a lo considerado "normal" y "natural" en materia sexual. Al proclamarse su lesbianismo, Hanna y Sandra optan por una identidad y un estilo de vida concretos al margen del *status quo* social y sexual, sobre todo cuando como hemos dicho, ambas son mujeres casadas que han estado en relaciones heterosexuales estables hasta ese momento. Guadalupe Hernández Guerrero hace una reflexión interesante al respecto de este proceso de auto identificación en las lesbianas con una postura contestataria mediante una distinción entre *la lesbianidad* y *el lesbianismo* que de nuevo implica una decisión personal consciente de que se contravienen con ella los estatutos fundacionales de lo que tradicionalmente se ha ligado el concepto de género:

> Algunas mujeres se definen como lesbianas por razones más complejas que una simple fuerza de atracción sexual por el mismo sexo, o que un acto de resistencia contra los hombres (característico de las luchas reivindicativas feministas de los años setenta), o que una forma de ideología que no se practica y se analiza desde los escritorios (lesbianismo). La lesbianidad habla de mujeres con un estilo de vida compuesto de factores múltiples, que definen su lesbianidad como una opción de vida, y no solamente como la expresión de un imperativo biológico o de alguna orientación intransigente que se ha fijado a una edad temprana.[134]

Considero que en ambos casos, y especialmente en el de Sandra, ellas han optado por esa nueva forma de vivir de modo gradual. Aunque durante toda la película se ve a Hanna confusa y atribulada al ser consciente de su súbita fascinación por esa mujer, finalmente decide también optar por una forma de vida transgresora, aceptando de cara ante la sociedad que ama a otra mujer. Desde mi punto de vista en ello reside la subversión a uno de los principales estamentos de lo considerado como feminidad en México: la orientación sexual predeterminada, y por tanto del sistema patriarcal hegemónico. Lagarde afirma a este respecto:

[134] Guadalupe Hernández Guerrero, "La cara pública de la lesbiandad en el Distrito Federal, 1996" en *Archivos Hispanoamericanos* de sexología, vol. III, num. 1. (1997) p. 8.

> El lesbianismo puede ser un hecho subversivo por compulsión, sin conciencia, y en este sentido no ser trastocador sino reforzador de la identidad patriarcal como identidad basada en el método adversativo. Pero si es un hecho de construcción puede transformarse en un hecho libertario y trastocador de la persona, su mundo y el mundo.[135]

Como he afirmado, Sandra y Hanna deciden y asumen firmemente su lesbianismo. Por otro lado en la interacción de la pareja, se establece en una relativa situación de paridad y equidad, patente en el plano físico como ya se ha mencionado, a pesar de que Sandra evidentemente goza de un estatus social más alto que Hanna. Sin embargo, lo más llamativo de ellas es cómo se les representa en cuanto a su apariencia, personalidad suave y dulce, siguiendo el modelo tradicional de mujer muy "femenina".

Se ha de resaltar que en el cine mexicano anterior no hay ejemplos de películas con lesbianas como protagonistas principales. Hay contadas excepciones de lesbianas caracterizadas como "femeninas" que más que nada han sido mujeres heterosexuales con una momentánea bisexualidad, pues a pesar de sus escarceos ocasionales con parejas de su mismo sexo, conservan sus relaciones con los protagonistas masculinos previos o terminan con un hombre.[136] Es por esta razón que este filme se considera relevante respecto al tema tratado aquí, pues es pionero en la cinematografía mexicana.

En la imaginería y en los estereotipos que imperan entre la sociedad respecto a la apariencia de las lesbianas, se asume que éstas normalmente poseen un *look* masculinizado, se les suele asociar al equivalente del término coloquial sajón que a su vez incorpora Butler en algunas de su obras, y que alude a una experiencia especifica: el "Butch look".[137] Como consecuencia de dicha representación estereotipada, se disocia a las lesbianas de las "mujeres de verdad", y por ello se les suele desproveer de las "características femeninas" tradicionales enumeradas previamente. Este proceso opera no solo a nivel de la apariencia, sino también en cuanto al comportamiento e iniciativa en la dinámica sexual. Así lo comenta Diane Richardson:

> El posicionamiento de la iniciativa sexual en las lesbianas, es, sin embargo, congruente con la visión de éstas como no-realmente-mujeres en cuanto a sus intereses y deseos, hasta

[135] Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas.* (México: UNAM Colección Postgrado, 2005) p. 811.

[136] Ver por ejemplo: María, la heroína de *El amor a la vuelta de la esquina* (Alberto Cortez, 1985), mediante una breve escena en que María se encuentra con Marta, su vieja amiga luego de muchos años en que ella ha estado en prisión. En plena borrachera ambas mantienen un encuentro sexual, o en la ya mencionada *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, 1983) se dan cita un par de escenas lésbicas que apelan a la pretendida bisexualidad la pintora.

[137] Se traduce como "Carnicero". En español seria en equivalente al término "marimacho" o lesbiana masculinizada.

> cierto punto, están más asociadas a los hombres, ya que en el caso de éstos, su interés por el sexo no es cuestionado para nada.[138]

Aquí tanto Hanna y Sandra son representadas igualmente femeninas en sus movimientos y apariencia, enmarcándose así dentro de los códigos de las "de verdad", mientras que la aludida asertividad e iniciativa sexual más notoria en Sandra, se debe más a su experiencia y edad que a vinculación alguna con lo que se suele considerar como un comportamiento "masculino". Su experiencia en este tipo de relaciones queda patente en la escena en que el marido las encuentra besándose en su casa ya que éste le espeta a Sandra: "es la segunda vez que te encuentro con una mujer". En efecto, Sandra se muestra mucho más decisiva a la hora de plantear sus sentimientos hacia Hanna, pero ambas se hallan en una posición de igualdad en que han de confrontar su entorno social con su abierta inclinación sexual a la vez que mantienen su "identidad" como mujeres. La pareja se correspondería a lo que se suele denominar en el lenguaje popular como lesbianas "femmes", y mediante esa caracterización duplicada se transgrede aún más el patrón heterosexual prevaleciente. Butler asevera al respecto la re-significación sus roles o la ausencia de ellos en el caso de las parejas lésbicas:

> La idea de que tanto *Butch* como *Femme* en cierto modo son "réplicas" o "copias" del intercambio heterosexual subestima la significación erótica de estas identidades que son internamente disonantes y complejas y otorgan nuevos significados a las categorías hegemónicas que las crean. Las lesbianas *femme* pueden recordarnos al escenario heterosexual por así decirlo, pero *también* al mismo tiempo lo desplazan. En las identidades *butch* y *femme* se pone en duda la noción misma de una identidad original o natural; en realidad, precisamente el cuestionamiento encarnado en esas identidades se convierte en una fuente de significación erótica.[139]

Por medio de los personajes de *Así del precipicio* se derriba una de las convenciones principales respecto a lo que determina el *ser mujer* en México, ya que por lo general esta clasificación suele estar vinculada a la orientación sexual. Dentro de los condicionamientos socio-culturales de México aún en la actualidad es casi impensable para una mujer lesbiana vivir su homosexualidad abiertamente. Aún hay muchos estigmas al respecto ya que como afirma Angela G. Alfarache, el lesbianismo y el erotismo femenino en general constituye un gran tabú en la cultura mexicana:

> En nuestra cultura rige un conjunto de normas que estructuran positivamente el erotismo femenino. Al mismo tiempo que se estructuran las normas y los deberes se estructura el

[138] "The allocation of sexual agency to lesbians is, however, congruent with the view of lesbians as unlike real women in her interests and desires and, to varying extents, more like a man, where men's interest in sex largely goes unquestioned". Diane Richardson, "Constructing lesbian sexualities" en *Feminism and sexuality,* por Stevy Jackson y Sue Scotty ed. (Edinburgo: Edinburgh University Press, 1998) p. 280.
[139] Judith Butler, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007) p. 245.

> tabú: la heterosexualidad compulsiva se constituye como la norma positiva y la homosexualidad femenina en el tabú: así, la homosexualidad *es* en el tabú y las mujeres homosexuales *son* y *viven* en el tabú. El no cumplimiento de las normas y los deberes de género posiciona a las mujeres lesbianas, simbólicamente, en no-lugares culturales y, en ellos, son materialmente oprimidas, negadas, invisibilizadas y estigmatizadas.[140]

El modelo tradicional de feminidad y la manera en que éste se construye se ven así desestabilizados, cuestionados y dejan de estar vinculado a factores tales como la heterosexualidad obligatoria o la imperativa sexualidad reproductiva y se plantean en cambio opciones sexuales diversas como puede verse en *Así del precipicio* que en ese sentido es precursor en la filmografía mexicana.

Casi Divas (Issa López, 2008)

La joven directora Issa López es, como afirma su compañera de profesión, Patricia Riggen, una de las cineastas mexicanas actuales más populares en su propio país. Reflexionando acerca de la presencia más notable de jóvenes directoras en México Riggen declara en una entrevista:

> Hoy en día las directoras más taquilleras de México somos mujeres, hay otra chica, Issa López, que está haciendo películas de corte muy comercial. Lleva ya como tres películas, no van a festivales, son de distribución comercial, pero lo más importante es que haya mujeres haciendo taquilla, no solo en festivales".[141]

La presencia de mujeres cineastas es un hecho capital en la manera en que los nuevos personajes femeninos son representados y construidos en el cine mexicano actual. Como se ha visto en nuestro breve análisis acerca de cine transicional de los 1980s y 1990s, esto a menudo implica rupturas con la visión convencional estereotipada de la mujer y transgrede los modelos dominantes patriarcales a nivel formal y temático. Así lo afirma Margara Millán en su libro *Derivas de un cine en femenino* cuando se refiere a las primeras películas deliberadamente feministas:

> La indagación autobiográfica, las representaciones donde las mujeres aparecen en o siendo excluidas de la vida pública, que muestran sus fantasías y obsesiones, su sentido de pertenencia o segregación a un cierto mundo objetivo, han sido el sustrato de una "autoconciencia" de la cultura femenil.[142]

---

[140] Ángela Alfarache, *Identidades lésbicas y cultura femenina: una investigación antropológica* (México: Plaza y Valdés-UNAM, 2003) p. 162.
[141] Entrevista realizada por la autora de éste trabajo a Patricia Riggen en Galway, Irlanda en julio de 2009.
[142] Margara Millán, *Derivas de un cine en femenino* (México: UNAM/PUEG/Miguel Ángel Porrúa, 1999) p. 42.

Aunque este estudio no se centra únicamente en películas digeridas por mujeres, es interesante ver cómo el hecho de que su presencia y su injerencia en la industria fílmica mexicana se esté normalizando.

Issa López rodó esta película después de su trabajo como guionista en otro filme comercial y polémico: *Niñas mal* (2007) y de su primer largo *Efectos secundarios* (2006) en la que ya puede detectarse un tono intimista y su interés en historias de mujeres. *Casi Divas* tuvo una muy buena acogida por parte de la audiencia mexicana, aunque recibió críticas corrosivas dado su tono melodramático y exagerado,[143] y su ligereza tendiente a los estereotipos cuando aborda temas sociales delicados y complejos.[144] En este trabajo López es también responsable del guion y en él da cuenta de algunos de los temas más controversiales del país tales como son la obsesión masiva por las figuras mediáticas y las celebridades, la marcada corrupción que acucia a todos los niveles en el país, el racismo y clasismo imperantes en la sociedad, el siniestro caso del feminicidio en Ciudad Juárez. por citar algunos de los asuntos que forman parte de la trama. Se trata de otra película coral, centrada en cuatro heroínas y una villana. El filme comienza presentándolas una a una con un estilo muy parecido al del cine documental; a cada una se la muestra en su lugar de origen, en su entorno, dotando de un sentido verista y de autenticidad la presentación de los personajes. Cada una de ellas explica el motivo por el que desean competir en el certamen de belleza que convoca a todas las chicas de la república para hallar a quien presuntamente sustituirá a la ya madura actriz Eva Gallardo. Esta *Diva* ha interpretado por años a la protagonista adolescente de *María Enamorada*, una popular telenovela titulada con el mismo nombre. El productor considera que en su nueva versión cinematográfica, dado que la actriz supera ya la treintena, es imposible que sea ella misma quien interprete al personaje de María y es por eso que propone ese certamen de belleza y talento.

Mediante las cuatro protagonistas la cineasta intenta mostrar la diversidad antropológica y sociocultural del país. Cada una proviene de distintas regiones y se ve cómo estas diferencias confluyen en la megalópolis, a donde emigran muchas personas del interior en busca de mejores oportunidades. Francisca es una campesina inocente originaria de Oaxaca, una de las zonas más deprimidas y pobres del país. Ella desea ser la nueva actriz de *María Enamorada* porque el chico de sus sueños es seguidor de esta telenovela, y también porque sueña en convertirse en otro tipo de mujer, más segura de sí misma.

[143] Véase la crítica de Ronnie Sheib, Crítica a Casi Divas en *Variety*, Agosto 2009 http://www.variety.com/review/VE1117940856?refcatid=31 [Recuperada en enero 2012]
[144] Crítica de Paxtón Hernández, "Casi Divas, la feminidad desastroza" en Cine Visiones, Mayo 2009. http://cinevisiones.blogspot.ie/2009/05/casi-divas-de-issa-lopez.html [Recuperada en Junio 2012]

Ximena es la mimada hija de un influyente banquero de Guadalajara. Es anoréxica y está obsesionada con su apariencia, como resultado de una traumática niñez y adolescencia en la que fue siempre víctima de burlas a causa de su sobrepeso. Yesenia por su parte, es un transexual que trabaja en una peluquería en una zona populosa en los márgenes de la ciudad de México. Sus familiares y amigos testimonian que desde temprana edad Yesenia siempre manifestó sus inquietudes artísticas participando en todos los festivales de su escuela. Ella explica que su más grande sueño es ser una celebridad querida y admirada por millones de fans. Por último Catalina se gana la vida como obrera en una de las numerosas maquiladoras establecidas en Ciudad Juárez. Junto a sus compañeras de trabajo, ella es víctima de la explotación y las malas condiciones laborales en la fábrica, además de vivir con el temor de ser secuestrada y asesinada como cientos de mujeres en esta ciudad fronteriza. Su determinación y fortaleza se ponen de manifiesto cuando afirma que la razón principal para ir a la capital y participar en el concurso de belleza es ser alguien en la vida, tener voz y voto, y así desde esa posición, poder hacer algo para intentar detener la impunidad y la violencia constantes hacia las mujeres de su ciudad natal.

Luego de que las protagonistas son presentadas, el guion se centra de lleno en el concurso y en las diversas situaciones a las que se tienen que enfrentar para llegar hasta la recta final del concurso. El prestigioso productor y director Alejandro Mateos es quien ha tenido la idea de realizar un casting abierto en toda la república con la finalidad de hallar a la nueva diva mediática. En la primera parte del filme se ve cómo cientos de chicas se dan cita a la convocatoria. Por su parte, la caprichosa y temperamental diva Eva Gallardo, quien es también amante ocasional del director, descubre sus intenciones de ser reemplazada por una actriz mucho más joven y no parece estar de acuerdo. Por tanto elabora un plan para quedarse con su rol de María en la adaptación cinematográfica de la novela. Mientras Eva maquina como mantener su papel, las cuatro jóvenes aspirantes a actrices inician su propia trayectoria por la senda de la fama y el estrellato. Los caminos de las protagonistas confluyen en un punto determinado de la trama y entre ellas se crean lazos de amistad o incompatibilidades y otras, en especial Yesenia, descubren que el verdadero reto en su travesía es reconocerse y aceptarse a sí mismas.

El personaje en que aquí nos centraremos es el de Yesenia, el transexual, ya que es sin duda el más inusual, complejo, revelador e impredecible en cuanto a la subversión del concepto de género y feminidad. Desde el primer momento Yesenia evidencia una fuerte personalidad y determinación. Día a día tiene que defender el derecho a su privacidad y ganarse el respeto de los miembros de una familia disfuncional, con un padre ausente. De

la misma manera se muestra valerosa ante los continuos acosos y burlas de sus vecinos a causa de su travestismo. Como ejemplo de su precaria situación, hay una secuencia en que es perseguida por un conductor de autobuses colectivos que la insulta verbalmente e intenta abusar de ella. Para su suerte en éste preciso momento Francisca, la chica oaxaqueña, pasa por ahí y acude en su auxilio cuando la ve forcejeando para evitar que el conductor la suba al autobús, y finalmente ambas consiguen escaparse. Desde ese momento, y tal como Yesenia dice jocosamente: las chicas se vuelven "compañeras de guerra". Y eso refiere a su condición de supervivientes y luchadoras en un mundo hostil que las margina por razones distintas: en el caso de Francisca por su raza y en el de Yesenia por su género, o mejor dicho, transgénero. Ese hermanamiento o sentido de comunidad entre mujeres es una constante en varias de los filmes analizados, como se verá en adelante y evidencia la aún preeminente cultural patriarcal en que las mujeres ven segregadas o amenazadas y por ello han de auxiliarse unas a otras.

Dado que Francisca ha sido eliminada del certamen, se ha quedado sin dinero y no tiene ni donde pasar la noche, su nueva amiga le ofrece alojamiento en su habitación como agradecimiento por su ayuda para escapar del violador. Esa misma noche, Francisca se lamenta de su condición, de su raza y su mala suerte, afirma que prefiere regresar a su pueblo olvidado donde nadie la desprecia por su apariencia, ya que ha sido rechazada en el concurso debido a sus marcados rasgos étnicos. A esto Yesenia replica: "Yo no era así como me ves, la cosa es que cuando uno se tiene que convertir en otra persona para hacer lo que tiene que hacer, pues se convierte y ya", aludiendo a que a través de una apariencia específica se puede modificar la forma en que los demás tratan a las personas, y dado que ella es estilista y peluquera le ofrece cambiarle su *look* y hacerla lucir menos étnica. En esa confesión que Yesenia le hace a Francisca se resume su drama personal, ya que ella ha decidido crear su propia persona, de nuevo utilizando la arriba aludida *performatividad* al crear su género y entera personificación. Aquí se pueden ver ciertos ecos del mito de la Malinche en tanto que ella presuntamente se intentó mimetizar a tal grado con los conquistadores que incorporó su forma de vestir además del idioma que fue el elemento crucial para que pudiese desempeñar su labor como intérprete. Yesenia se ve a sí misma como una *Diva*, y aquí se ha de apelar a la triple connotación de la palabra que además da título al filme. Una *Diva* es una artista consagrada, también se dice de una mujer muy femenina, atractiva y segura de sí misma; de forma coloquial en la jerga de México se le

denomina así al afeminado, *gay* o travesti.[145] La relevancia de estos tres registros y connotaciones se explicará más adelante en éste análisis que determinan el propio título de la película.

A medida que avanza la historia el lazo entre Francisca y Yesenia se va haciendo cada vez más estrecho, hasta que llega a su clímax en las secuencias siguientes. Francisca le comenta a su nueva amiga lo que siente cuando ve al chico del pueblo del que está enamorada, mientras Yesenia le está ajustando un vestido por detrás. Dada la proximidad de sus cuerpos y su evidente atracción hacia ella Yesenia besa súbitamente a Francisca dejándola en total desconcierto. Después del incidente, Francisca decide dormir en la cama del hermano de Yesenia que está en la misma habitación, ya que supuestamente éste no pasaría la noche ahí. No obstante Francisca despierta sobresaltada cuando el hermano ha entrado a su cama y la abraza con fuerza, Francisca pide auxilio y esta vez es su amiga quien la rescata del abuso de su propio hermano echándolo de la habitación a golpes.

Posteriormente, Francisca descubre junto al espectador el secreto de Yesenia: que ella es en realidad un chico. La ve accidentalmente orinando de pie en el baño de los estudios de televisión, justo antes de una de las emisiones del concurso, estando ambas en una fase muy avanzada del mismo. De ese modo descubre que el verdadero nombre de Yesenia es Carlos quien le dice que pretende continuar con la farsa y ganar el concurso. En principio Francisca se niega a mantener el secreto, pero Yesenia/Carlos la persuade con su convicción y su vehemencia cuando le dice: "puedo ser otra". "La gente solo ve lo que quiere ver". Finalmente Francisca accede a guardar su secreto ante sus súplicas. Nuevamente, como en la película analizada antes: *Así del precipicio*, y siguiendo la tradición del cine de *Cabaretera* y *Melodrama de familia*, una de las prioridades de la protagonista es guardar las apariencias, continuar con una falacia para, en este caso, conseguir la fama que es su primordial objetivo.

[145] Véase el artículo de "Los 41, sinónimo de la homosexualidad" de Jorge Aguilar, citado a su vez en el artículo de Miguel Hernández Cabrera titulado "Los cuarenta y uno, cien años después" en portal *Historia Adolescente gay.* En él se explica el evento histórico que data del año 1910 llamado "Cuarenta y uno", un baile de miembros de la nobleza en la capital en que cuarenta y un varones se hallaban disfrazados de mujeres y por ello fueron detenidos y desterrados en Yucatán. Ahí se enumeran varios términos con que se designa a los homosexuales además del citado número "únicamente se les recuerda como los 41, sinónimo de homosexual y adjetivo calificativo de *mayate, gay, chichifo, padrote, mujercito, putérmico, puñal, diva, travesti, maricón, joto, lilo, mariquita, loca,* etcétera. Esa fue la losa que cayó sobre sus tumbas desconocidas, en algún lugar desconocido del sureste mexicano."
http://www.islaternura.com/APLAYA/HOMOenHISTORIA/HomoHistoria2005/Los%2041%20en%20mexico/En%20el%20centenario%20de%20los%2041%20Diciembre2005.htm
[Recuperada en Julio 2012]

Butler afirma que este tipo de usurpaciones sexuales funcionan como herramientas para reconfigurar y confundir las partes que constituyen las categorías del universo heterosexual-patriarcal. En particular Butler se refiere al caso de Herculine, un ilustre hermafrodita previamente estudiado por Michel Foucault. Afirma acerca de la indefinición sexual: "el libre juego de atributos tiene el efecto de mostrar el carácter ilusorio del sexo como un sustrato sustantivo permanente en que en apariencia se adhieren esos diferentes atributos".[146] La sexualidad y una posible categorización de género adquieren en el caso del personaje de Yesenia un cariz de relatividad y permeabilidad que de nuevo provoca en los espectadores un replanteamiento acerca de la manera en que dicha categorización se ha manifestado estricta y arbitrariamente en la sociedad mexicana. La compleja dinámica de las inclinaciones sexuales de Yesenia es uno de los aspectos que más parece sorprender a Francisca y potencialmente al público que va descubriendo con ella la verdad acerca del personaje. La naturalidad con que el transexual cambia sus preferencias es intrigante: en su personificación de mujer pareciera ser una lesbiana que se siente atraída hacia Francisca, y como Carlos pareciera responder a unos supuestos impulsos heterosexuales "naturales". Sin embargo, desde la adolescencia Carlos mantiene relaciones con su mejor amigo del barrio, por lo que en ese caso se plantearía una relación homosexual entre los dos varones. La indefinida y abierta sexualidad de Yesenia supone por tanto una serie de transgresiones en cadena hacia las convenciones de género como en el filme analizado anteriormente. Pero yendo aún más lejos, se desafía la clasificación y diferenciación que habitualmente se hace entre la heterosexualidad, la homosexualidad y el lesbianismo, resaltando en cambio sus puntos de convergencia y la implícita ambigüedad en el terreno del erotismo.

Como ya se ha afirmado, alternativas posibles en cuanto a preferencias sexuales más allá de la imperativa heterosexualidad carecían de representación en el cine anterior. El travestismo y la transexualidad eran impensables en el cine de la Época de oro. Lo más parecido que podemos encontrar es una suerte de travestismo transitorio en algunos personajes femeninos, cuya trasgresión se ve más o menos "justificada", al llevarse una "rectificación" de estos personajes al final cuando aceptan y abrazan su caracterización femenina y juegan el rol de mujeres según las normas vigentes.[147] En dicho periodo fílmico

[146] Judith Butler, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007) p. 207.

[147] Véanse por ejemplo *Pablo y Carolina* (Mauricio de la Serna, 1955), comedia de enredos protagonizada por Pedro infante e Irasema Dilián en que Carolina se hace pasar por un inexistente hermano para conocer mejor a Pablo y sus intenciones hacia ella. Ese travestismo temporal, en el que radica el conflicto mismo de la trama se ve descubierto al final cuando el propio Pablo le lleva un vestido, zapatos de tacón y maquillaje al pretendido hermano. En *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943), una de las más populares películas de

no existen apenas ejemplos de travestismo masculino, mucho menos si nos referimos al cine de circuito comercial, puesto que se considera altamente transgresor. Citando nuevamente a Butler, aquí reflexiona acerca de cómo se ejerce dicha infracción:

> Cuando hombres se transforman en mujeres, lo que tenemos es la desestabilización del género en sí mismo, una desestabilización que desnaturaliza y cuestiona los argumentos al respecto de la presunta normalidad y naturalidad mediante la cual la represión sexual y de género opera muchas veces.[148]

Carlos en su empeño por seguir con su caracterización de Yesenia y convertirse así en una diva nacional está retando simbólicamente a todo un sistema de creencias y convenciones que aún prevalecen en México. Principalmente hacia aquellas que afirman que la identidad sexual y de género responde a factores biológicos y anatómicos únicamente, lo que de nuevo nos lleva a preguntarnos: ¿Qué es en realidad ser mujer o ser hombre? y ¿Qué implican socio-culturalmente en México estas clasificaciones?

Volviendo a la trama del filme, durante una de las entrevistas en directo que se les hacen a las finalistas del concurso Yesenia pone de manifiesto la importancia que tiene para *ella* vivir una ilusión construida deliberadamente cuando hace el símil de su vida con la de las imágenes proyectadas en el cine. Según afirma, para *ella* el cine es su *verdadera* realidad, haciendo referencia de nuevo a su propia caracterización y persona en tanto constructo o artificio. Yesenia se queda entre las dos últimas finalistas, pero no gana. En una enigmática secuencia se dirige a la cámara como al principio de la película, y declara que su verdadero triunfo ha sido el hecho de que nadie fuese capaz de descubrir su verdadera identidad, pues con su impecable actuación, ha sido capaz de engañar a la nación entera, siendo así en realidad la mejor *actriz* (o actor) de entre las participantes del concurso. Este desenlace es relevante en cuanto a la efectividad de la desestabilización de género que ya se ha explicado arriba.

Como epílogo de la película se ve como Yesenia continúa con su carrera de actriz al obtener un papel secundario en la película *María enamorada*. Continúa en su relación con su amigo homosexual y admirador de toda la vida y sigue trabajando en su proyecto de

---

María Félix, la actriz encarna a una férrea mujer que se viste como hombre debido a su trauma debido una violación que sufre a temprana edad. Como consecuencia de tal episodio la protagonista odia a los hombres por defecto, saca provecho de ellos, y juega el rol masculino hasta que se enamora de un terrateniente. Por último en *Me ha besado un hombre* (Julián Soler, 1944), Luisa se hace pasar por Luis para conseguir trabajo en la construcción de una presa. Debe compartir habitación con su jefe Álvaro del que se enamora y finalmente es el amor el que pone las cosas "en su sitio". Así Luisa se quita su disfraz masculino para mostrar los verdaderos sentimientos que tiene hacia Álvaro.

[148] "When it is men in drag as women, what we have is the destabilization of gender itself, a destabilization that is denaturalizing and that calls into question the claims of normativity and originality by which gender and sexual oppression sometimes operates". Butler, *Op. Cit.* 2007, p. 128.

ser una gran Diva, ésa que actúa todo el tiempo, delante y detrás de las cámaras y que es amada y aceptada tal y como es. Aquí de nuevo cobran relevancia las teorías de Butler respecto a la manera en que los drag-Queens y travestis construyen su identidad, ya que es muy similar al proceso que se opera en el personaje analizado. Butler utiliza el término de "lectura" en cuanto al proceso que permite detectar la posible falsedad en una actuación prolongada y articula que dicho proceso a su vez es vital en el éxito o fracaso de la *performatividad* relativa al género. Afirma: "La imposibilidad de lectura implica que el artificio funciona, que parece conseguirse una aproximación a la realidad, el cuerpo que emula y el ideal emulado parecen indistinguibles".[149] En la recreación del personaje de Yesenia no opera este proceso de "lectura", ni a nivel diegético ni extradiegético,[150] puesto que Carlos mantiene su rol como mujer en su vida cotidiana y tanto los espectadores dentro de la trama, como los espectadores reales, somos incapaces de notar en ella rasgos que puedan ser considerados como "masculinos".

Mediante el personaje de Carlos/Yesenia, Issa López cuestiona y reconstruye también muchas de las prerrogativas acerca del género y lo que se hace llamar *feminidad*. En este sentido comulga con Butler y las post-feministas, en cuanto a que tanto la llamada identidad femenina como la masculina nunca son acabadas o completas, pues se hallan en un proceso de construcción constante y éstas pueden también ser resignificadas. Como se ha dicho con anterioridad, en la producción fílmica mexicana más reciente esto se está manifestando con más frecuencia y de forma sistemática. Se evidencia en última instancia una revolución socio-cultural en materia de género y sexualidad en el país.

Conclusión

La autora francesa Monique Wittig equipara la opresión hacia la mujer por parte del patriarcado y la imperativa heterosexualidad a la opresión de clases en sintonía con el materialismo histórico. Afirma en uno de sus ensayos que *El pensamiento recto*, presente en los discursos de las ciencias humanas nos somete a todos, lesbianas, mujeres y hombres homosexuales porque presuponen que lo que crea la sociedad, cualquier sociedad, es la heterosexualidad".[151] Dicho "pensamiento recto" y esencialista es revisado, rechazado y

[149] "The impossibility of reading means that the artifice works, the approximation of realness appears to be achieved, the body performing and the ideal performed appear indistinguishable". Judith Butler, p 129

[150] Es decir ni dentro de la pantalla ni fuera de ella, hallándonos en una estructura de "Caja China" en que tenemos el cine dentro del cine.

[151] Véase Monique Wittig "The Straight Mind", cita traducida y a su vez citada en *El Género en Disputa* de Judith Butler, p.232. Wittig, Monique, "The Straight Mind" en *Feminist Issues*, vol. 1, no. 1, Summer (1980)

finalmente subvertido, especialmente a través de los dos últimos filmes, en los que se desmantelan los principales estamentos de lo que se ha considerado tradicionalmente el *eterno femenino* y *feminidad* ya revisados.

Tres distintos niveles de desestabilización del género femenino se corresponden a cada una de las películas objeto de estudio del presente capítulo. En el caso de *Vivir mata* y en el de *Casi Divas* se hace alusión al goce y a la agencia sexual femenina sin que éstos precisen de la función reproductiva. Hay en el personaje de Silvia una liberación en cuanto a su hacer, pues el personaje posee una alta capacidad de acción e iniciativa para lograr sus objetivos y así se aleja de lo que se ha considerado el signo más característico de la mujer: su pasividad. Lo mismo ocurre con Yesenia, quien apunta como su meta principal la fama y adoración de sus fans. En *Así del precipicio* se pone en entredicho la imperativa heterosexualidad y la presunta búsqueda de la mujer del amparo patriarcal. Hanna renuncia deliberadamente a la protección y a las comodidades propias de su rol de esposa. Esta actitud de anti-hegemonía-patriarcal está reforzada por el hecho de que aquí se trate de un marido judío, ya que la tradición y cultura judeocristiana se caracteriza por ser una de las más patriarcales y misóginas; esto es notorio si se revisa detenidamente la propia constelación planteada en el *Génesis*, en que Adán posee un rol preponderante por encima del de Eva, creada solo como su complemento y el patriarcado inherente a los textos bíblicos.[152] Hanna decide entablar un vínculo emocional en términos de mayor igualdad con otra mujer en quien halla la ternura y la paridad anheladas y mediante la que subvierte su pretendida condición de *debilidad*. Y por último en *Casi Divas* se desvincula la corporalidad y más aún la genitalidad de la entidad femenina en tanto concepto. Con este personaje travestido desmantela la idea generalizada de que lo que define el *ser mujer* son sus características biológicas genitales y sexuales, cuando en el caso de Yesenia, tanto ella misma como su audiencia la cataloga como mucho *más mujer* que el resto de las competidoras, aun cuando paradójicamente se trata de un cuerpo masculino.

A través de estos tres textos fílmicos se puede observar lo alejados que los personajes femeninos se hallan de los dos arquetipos propios de la Época de Oro antes analizados. De hecho, estas nuevas heroínas permiten una mucho más abierta concepción de lo que es "ser mujer", y mediante ellas se pone de manifiesto la inherente y

pp. 103-111. El término en ingles *Straight* designa al mismo tiempo lo *correcto* y este caso concreto a la heterosexualidad normativa.

[152] Ver Judith Plaskow, *The Coming of Lilith: Essays on Feminism, Judaism, and Sexual Ethics, 1972–2003* (Boston: Donna Berman, 2005). En él la autora judía desenmascara la función de los textos bíblicos y los estamentos del judaísmo.

contradictoria naturaleza del género en tanto constructo, así como la intrínseca arbitrariedad y rigidez de los polos masculino-femenino. Aún más, denuncian el rigor con que se establecen culturalmente las diferencias en base al género en países como México y se establece una apertura ideológica e incluso política. La diversidad sexual se convierte en un discurso y estamento socio-político como asevera Miguel Hernández:

> Desde nuestro punto de vista, la diversidad sexual en el contexto local debe hacer referencia a las sexualidades disidentes de la sociedad mexicana, ya sea que se expresen a través de las acciones sociales y políticas de los sujetos sexuales politizados, o bien a través del ejercicio cotidiano de los sujetos sexuales no politizados. En el primer caso es preciso tomar en cuenta el discurso social y político de las minorías eróticas y su lucha por el reconocimiento de aquellas sexualidades disidentes que tienen o empiezan a tener un sustento social y político, es decir, las que cuentan con una base en los movimientos sociales y que están en discusión en el contexto de los derechos civiles y los derechos humanos. En el segundo caso es necesario examinar la manera en que los significados sexuales se concretan en la vida cotidiana de las personas que no participan en movimientos políticos, y la forma en que sus identidades y prácticas sexuales se ven afectadas por los grupos, las instituciones y los ámbitos socioculturales específicos en los que se desarrollan.[153]

La sociedad mexicana se abre paulatinamente a la diversidad sexual, al dialogo fusión o cruce de los dos eternos antagónicos, y hay latente en esta apertura una nueva "androginia cultural" como una forma de balancear los atributos de personalidad tradicionalmente alineados como masculinos con los femeninos y así gestar personas mucho más ricas y completas.

En el ser andrógino cultural o conductual se combinarían rasgos femeninos y masculinos indistintamente, en función de la situación y los requerimientos del medio de una forma armónica y equilibrada. De modo que un hombre puede permitirse ser sensible y emocionalmente expresivo, características que por lo general se tienden a considerar como femeninas a la vez que ser independiente y asertivo, lo que se suele considerar como rasgos masculinos.[154] Lo mismo ocurriría con las mujeres quienes indistintamente podrían dar rienda suelta a su personalidad más allá de dichas convenciones de género; paulatinamente en el mundo occidental y por tanto en este país en concreto nos alejamos de las restricciones y del seguir postergando las viejas y estereotipadas categorías de género. Hay un número creciente de académicos y teóricos mexicanos que abordan temas relativos al género y a su impacto en la sociedad mexicana, a la vez que se atiende a un cambio en las

[153] Miguel Hernández, "Los estudios sobre diversidad sexual en el PUEG" en *Sexualidades diversas: aproximaciones para su análisis*, ed. por Gloria Careaga y Salvador Cruz (México: Fundación Arcoiris, por el Respeto a la Diversidad Sexual PUEG-UNAM Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001) p. 26.
[154] Véase Carolyn Heilbrun, *Towards a recognition of androgyny* (Nueva York: Herper Colophon Books, 1973).

producciones recientes respecto a dicha temática y se exponen más a menudo los conflictos que una mentalidad cerrada y dualista generan.[155] Esto es sin duda un hecho sin precedentes, especialmente cuando se trata de un país que por siglos se ha caracterizado por su machismo histórico y un marcado sexismo.

[155] Esta nueva corriente se ve por ejemplo en teóricos como Rogert Bartra en *La jaula de la melancolía* y más recientemente Heriberto Yépez en *La increíble hazaña de ser mexicano.*

II

CONTESTATARIAS RESPECTO AL MATRIMONIO

OPRESIVO Y A LA PAREJA TIRÁNICA

Introducción

Las cualidades vinculantes, coadyuvantes y en muchos casos aniquiladoras del rol de la mujer en el matrimonio son relevantes al tema abordado en el presente análisis acerca de los roles femeninos contestatarios en el cine. En la sociedad mexicana en concreto hasta hace muy poco se daba por sentado que el matrimonio era la meta principal de la mujer, y que en pos de esa unión y del amor de pareja, ella debía aceptar las condicionantes y regulaciones condensadas precisamente en la institución del matrimonio, que son distintas en función del género.[1] Se observa a ese respecto, que muchos de los personajes cinematográficos de la actualidad se niegan a seguir conceptos tradicionalistas y obsoletos en cuanto a las dinámicas de pareja y llegan a subvertirlos y a cuestionarlos en mayor o menor medida.

En el presente capítulo se aborda el tema del matrimonio y otras formas de relaciones de pareja, el papel que la mujer ha jugado en este sentido en la cultura mexicana y cómo se ha llegado a subvertir a través de los filmes mexicanos más recientes. El alegato que postulan las protagonistas que aquí se analizan no concierne tanto al hecho de que tengan una pareja en sí, sino a alejarse de los estamentos en que se ha fundado la conyugalidad heterosexista en tanto acaparadora, posesiva y pronta a la desigualdad entre sus miembros. En México el matrimonio ha representado por lo general la subyugación de la mujer ante el hombre, al ser ésta emplazada como cuidadora, proveedora y exclusivamente dedicada al bienestar de los demás por encima del suyo propio. Una de las referencias a nivel teórico que se utilizará para fundamentar esta visión crítica hacia el matrimonio y la pareja es la ya referida obra *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* de Marcela Lagarde.[2] En ella Lagarde destierra muchas de las ideas tradicionalistas respecto al amor de pareja y desaprueba lo que atávicamente las mujeres mexicanas han tenido que hacer y aceptar en pos de éstos.[3]

La contestataria a la que refiero en esta sección combate la sumisión implícita en el matrimonio tradicional o en otros tipos de relación de pareja en los que el hombre exhibe rasgos de supremacía sobre ella, apelando por tanto a una potencial anulación y aniquilación de su individualidad. Estos personajes repudian dinámicas y situaciones como

---

[1] Ver a éste respecto la obra de Manuel Burin: *Estudios sobre la subjetividad femenina, mujeres y salud mental*, en el que aborda el tema de las implicaciones emocionales en cuanto a la diferenciación de los roles de género desde un punto de vista sicoanalítico. (Buenos Aires: Grupo editor latinoamericano, 1987)

[2] Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (México: UNAM Colección Postgrado, 2005).

[3] Lagarde ha influenciado a su vez el trabajo de otras autoras que se citan en el presente capítulo tales como Marta Lamas, Beatriz Schmukler o Marcela Dávalos.

las que a continuación enumero: el hombre considerado por defecto como la cabeza del hogar y el que toma las decisiones más importantes; la dependencia económica ya que las labores de la mujer la limitan al ámbito de lo doméstico mientras que él tiene un rol activo en la sociedad; el matrimonio visto como un trámite de conveniencia, sin que se tomen en cuenta elementos como la afectividad o la compatibilidad; la unión establecida como un lazo restrictivo para toda la vida; que ella deba tolerar cualquier conducta por parte de su marido con tal de preservar esta unión; que el placer femenino en el lecho conyugal se halle supeditado a una función reproductiva o de obligatoriedad; la idealización de la esposa como un un ser casto, intachable, benevolente y perfecto; la potencial violencia doméstica o el abuso a nivel físico, verbal o sicológico; el que hombre delegue por completo en ella las labores de crianza de los hijos y las actividades domésticas; la doble moral respecto a la infidelidad por la que es permitida en el hombre pero se condena crudamente en la mujer. Estos son solo algunos de los estamentos que ésta contestataria rebate. Algunas de estas dinámicas se revisarán con mayor detenimiento en la primera sección del capítulo en que se hace una breve reseña acerca de los conceptos ligados al amor y las relaciones de pareja tanto en occidente como particularmente en México.

Para entender mejor los cambios recientes en cuanto a las relaciones de pareja en México a los que este análisis hace referencia, se hará también una breve retrospectiva a la evolución de dichas interacciones. Se revisarán diversas dinámicas como matrimonios, amasiatos y otras variantes de conyugalidad que han dado cita en el país desde los años veinte hasta el presente siglo en función de los cambios socio-culturales y de la escalada progresiva en el status de la mujer hasta que llega a ser vista en *paridad* con el hombre tanto en el terreno público como en el privado.[4]

Por último, mediante tres filmes se ejemplificará cómo las protagonistas del nuevo cine mexicano rechazan a menudo los estatutos propios del matrimonio convencional y los supuestos roles de pareja. La elección de estas películas responde a una resistencia compartida por todas sus heroínas a priorizar sus relaciones de pareja por encima de los demás aspectos de sus vidas, así como el evitar subyugarse a sus compañeros sentimentales en el caso de que los tengan. En *Sin dejar huella* (María Novaro, 2000) las dos protagonistas delinean sus sendas de vida partiendo de la compartida decisión de emanciparse y alejarse de sus respectivos hombres. *Las caras de la Luna* (Guita Shyfter, 2001) exhibe una galería de mujeres principalmente dedicadas a sus carreras y metas

[4] *Paridad* entendida como una mayor igualdad y equidad entre los géneros.

personales que afirman que enriquecen más sus vidas si no se atan a un solo hombre. Por último en *Arráncame la vida* (Roberto Scheider, 2008) al cabo de un largo matrimonio forzado que le arranca gran parte de su juventud Catalina se libera de un esposo opresor, machista y déspota que ejerce un poder desmedido tanto en su hogar como en su quehacer como figura pública.

Mitos, supuestos, y contradicciones acerca del matrimonio, el amor y la unión en pareja

Según el sociólogo e historiador Edward Shorter las bases ideológicas del matrimonio tal y como se concibe hasta nuestros días se remiten a dos planteamientos que son esencialmente contradictorios y antagónicos: el pragmático-materialista y el romántico-idealista. En las sociedades europeas previas al siglo XVIII, el matrimonio se veía como una institución reguladora que garantizaba los fundamentos de la propiedad privada, la preservación del linaje, el patrimonio y las relaciones políticas. La historia muestra alianzas entre señores feudales o casas reales consolidadas a través del matrimonio de sus integrantes.

Con la llegada del romanticismo del siglo XVIII el vínculo entre matrimonio y los sentimientos amorosos comenzó a hacerse presente, los individuos comenzaron a elegir con quien casarse en función de sus sentimientos y deseos.[5] Las uniones matrimoniales por conveniencia comenzaron a reducirse en el mundo occidental para dar prioridad a la compatibilidad y el afecto por encima de la practicidad e intereses materiales que imperaban antaño. En México, esta transición se pone en evidencia particularmente cuando se atiende a la literatura del siglo XIX. En ésta se apela al idealismo del ser amado y se hace una constante apología al amor romántico como el eje que fundamenta el resto de aspectos de la vida del ser humano. A este respecto Marcela Dávalos asevera que las nuevas concepciones sobre el matrimonio de aquella época y su idealización se fueron al otro extremo rayando en lo *naïve* o ingenuo:

> Para los novelistas decimonónicos todo matrimonio debía estar basado en el espíritu y por tanto en el amor. Es muy probable que nuestras bisabuelas, abuelas y madres se hayan casado bajo el supuesto de que el amor debía ser espiritual y que las relaciones sexuales placenteras se adscribían dentro del ámbito del pecado.[6]

[5] Véase Edward Shorter, *The Making of the Modern Family* (New York: Basic Books, Inc. 1975).

[6] Marcela Dávalos, "El amor eterno y el efímero matrimonio" en *Cuidado con el corazón: los usos amorosos en el México moderno*, ed. por José Joaquín Blanco (México: Instituto Nacional de las Artes, 1995), p. 60.

De esto se desprende el hecho de que para muchas mujeres de aquella época había un abismo entre lo que el amor y la vivencia de éste dentro del matrimonio *debía ser* y lo que verdaderamente *era*. Hay que tener en cuenta que en su rol de procreadoras, centinelas del linaje de su hombre debían cubrir las necesidades domésticas de toda la familia. En esta posición no había espacio para la independencia y las búsquedas individuales, y la sexualidad se vivía con temor y exceso de pudor, el placer en sus encuentros maritales era casi impensable.

Numerosos teóricos han tratado de abordar la naturaleza del amor romántico desde diversas disciplinas y prismas.[7] Sin embargo, lo único que se puede concluir al respecto es que su naturaleza es por definición contradictoria y compleja. El planteamiento sicoanalítico propone una de las paradojas axiales del amor en pareja: coexisten en él un deseo narcisista y la búsqueda de una comunión profunda con el otro, quien a su vez es una proyección del propio sujeto. Julia Kristeva articula esta paradoja como sigue: "la experiencia amorosa reposa sobre el narcisismo y su aura de vacío, de apariencia y de imposible, que subyacen a toda *idealización* igual y esencialmente inherente al amor".[8]

El amor, el matrimonio y otras dinámicas de pareja son experiencias que están condicionadas por un sinnúmero de variables socioeconómicas, culturales, y las que más las determinan: las concernientes al género y a la diferencia sexual. Por ello, dichas experiencias tienden a poseer significados e implicaciones disímiles dependiendo de si se es hombre o mujer, de los respectivos status socioeconómicos y de la cultura en que se hallan inmersas. Lagarde observa que en la cultura mexicana para las mujeres por lo general el amor romántico es presuntamente la vía privilegiada para hallar la felicidad y la plenitud. Desafortunadamente el núcleo esencial de lo que suele considerarse como amor: la universalidad, la paridad y la reciprocidad resultan ser en la mayoría de los casos meros fantaseos y anhelos utópicos, por lo que la experiencia del amor crea decepciones en la realidad cotidiana. Muchas consienten en el nombre del amor su adhesión y dependencia al "otro" en pos de una proyectada plenitud. Si se analiza lo que en muchos de los casos constituye la vivencia del amor en pareja en su manifestación más común, el matrimonio,

[7] Esta búsqueda y análisis es una constante desde los filósofos y pensadores griegos que iniciaron sus análisis del amor de pareja, especialmente Platón en sus célebres *Diálogos* y en *El Banquete*. Religiosos y teólogos han indagado acerca de la diferenciación entre el amor carnal y el amor divino con San Agustín como el más célebre ejemplo. Bajo un prisma psicológico e indagando su vertiente sociocultural se hallan Erick Fromm con su conocida obra *El arte de amar*, (Barcelona: Paidós, 1980), Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer* (Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, 1973) y Jacques Lacan, *La transferencia* (Barcelona: Paidós, 2003) por citar algunos.

[8] Julia Kristeva, *Historias de amor* (México: Siglo XXI, 1991), p. 236.

hay ya como punto de partida una relación de desigualdad entre sus componentes. Lagarde resume lo expuesto como sigue:

> Cada mujer debe amar a un hombre con la esperanza de que será amada de la misma manera por él. Ignoran que, en las condiciones de dominio y dependencia vital que son cualidades asimétricas de quienes aman, no hay reciprocidad posible; que la sujeción política de las mujeres a los hombres y el dominio de los hombres sobre las mujeres se logra, entre otras, a través de experiencias como el amor, y que en el amor tanto como en la economía se reiteran la disparidad y la opresión.[9]

En países como México, cuyo eje cultural fundacional es la dominación del género masculino, es mediante la posesión exclusiva y total de los hombres respecto a sus mujeres que preconiza esta institución que se cristaliza dicho dominio. Así, esta supremacía se perpetúa y legitima generación tras generación, sin llegar a ser cuestionada. Las principales reglas o imperativos creados para la mujer con respecto al amor y la pareja son, según Lagarde: "Heteroerotismo, castidad y monogamia".[10] Huelga decir que todo lo que se halle fuera de dicho margen es tachado de anti-institucional y perverso, en tanto que infringe el fin sacrosanto de la familia: el orden y la moral. Sin embargo, no deja de llamar la atención que el rigor con que se aplican dichos imperativos hacia la mujer no es correlativo de ninguna manera a la situación de permisividad y tolerancia que hay para con el hombre en México. Como claro ejemplo de esto vemos que a éste se le permite la infidelidad, pues en es a menudo consentida socialmente e incluso solapada por la propia mujer como algo inevitable**.**[11]

Evolución en las relaciones de pareja y su representación fílmica en el México del siglo XX

En este apartado se intenta hacer una breve retrospectiva de cómo se han ido modificando las relaciones de pareja, ya sea en matrimonios, amasiato y otras variantes de relaciones afectivas en el país. Se partirá de los años veinte hasta llegar al fin del siglo, viendo cómo esas transformaciones se corresponden con los cambios más significativos para la mujer en México tanto en la esfera pública como en la privada. Se trata de un análisis de las tendencias más marcadas que han tenido lugar en la sociedad mexicana, sin entrar en factores específicos tales como ámbitos geográficos o estratos socio-culturales concretos, bajo un punto de vista antropológico, integral y globalizador. Considero

[9] Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas.* (México: UNAM Colección Postgrado, 2005) p. 241
[10] Lagarde, *Ibid*. p. 242.
[11] Véase el artículo de Nelson Minello "La buena salud de `una institución imposible" en La *pareja o hasta que la muerte nos separe ¿Un sueño imposible?* pp. 47-61.

necesario elaborar esta retrospectiva para comprender mejor cómo se han gestado los cambios y porqué eran pertinentes. Estas modificaciones se han operado simultáneamente tanto en la sociedad como en la representación de las dinámicas de pareja en pantalla, y ha sido un proceso lento en que han intervenido factores de diversa índole.

Partimos de los años veinte, puesto que es el periodo en que se asentaron muchas de las bases de la sociedad mexicana que continuaron durante del siglo XX. Estas bases o premisas se derivan a su vez de los ideales revolucionarios y de los conceptos de patria y nacionalismo. A partir de esos años el cine se convierte en el medio de entretenimiento más popular en México, a pesar de que es durante la Época de Oro[12] que se producen más melodramas y películas que planean dramas amorosos. En los años 1920s es cuando se comienzan a popularizar historias románticas en películas mudas como: *Hasta después de la muerte* (Ernesto Vollrath, 1920) y *El secreto de la abuela* (Cándida Beltrán Rendón, 1928).

En la década de los 1920s fueron varios elementos los que determinaron el papel que jugaba el matrimonio en la sociedad de entonces. La recién publicada Constitución General de 1917 fue pieza clave, ya que buscaba regular y combatir la inestabilidad socio-política generada durante la Revolución de 1910. Por otro lado, los valores religiosos y morales que imponía la iglesia se incorporaron a la nueva legislación aunque ésta se pretendía laica. Las nuevas campañas de alfabetización y culturización lideradas por José Vasconcelos promovían una incorporación laboral masiva tanto de hombres como de mujeres, lo que ocasionó un conflicto en las dinámicas familiares tradicionales.[13] El paulatino crecimiento y la industrialización de las zonas urbanas que implicó cambios socioeconómicos y culturales tuvieron también un enorme efecto. Y por último la masificación de los nuevos medios de comunicación tales como prensa, el cine y la radio mediante los que se reforzaban los modelos familiares y de pareja imperantes y el *status quo* en la esfera privada.

Durante esa misma década se fundaron las llamadas "escuelas-hogar" en las que se adoctrinaba a las mujeres en las labores domésticas y su rol como esposas y madres. Su misión principal era la de promover la maternidad, bien en su faceta física y material como madres de familia o en la moral e intelectual, en el caso de las maestras. Se consideraba

[12] Ver el primer capítulo del presente trabajo la sección sobre la Época de Oro.
[13] Vasconcelos fue director de la Secretaria de Educación Pública y tenía como meta principal el combatir la ignorancia generalizada hasta antes del periodo revolucionario. Como parte de los programas de estudios se incluían las "Casas Hogar", una preparación especial para mujeres concerniente a sus labores como amas de casa, y paulatinamente su inserción en labores de enseñanza. Véase Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución mexicana*.

que cualquier otra función ajena a esta dimensión alejaba a la mujer de "su verdadera esencia".[14] Gabriela Mistral, invitada por José Vasconcelos, ejerce una gran influencia en los intelectuales de la época y sus ideas plasmadas en libros como *Lecturas para mujeres* proclaman a la mujer como la forjadora de las naciones. Sin embargo esta misión se ejerce desde la trastienda, calladamente. Mistral hace una clara distinción entre hombres y mujeres como sigue cuando afirma: "hay que forjar generaciones con sentido moral, ciudadanos y mujeres puros y vigorosos e individuos en los cuales la cultura se haga militante, que al vivificarse con la acción se vuelva servicio".[15] Esta frase exhortativa pone de manifiesto el hecho de que el sufragio universal en México no tuvo lugar sino hasta la década de los cincuenta, por tanto la mujer no era vista como ciudadana sino como una servidora de la nación. Mistral continúa en la misma obra: "Para mí la forma del patriotismo femenino es la maternidad perfecta. La educación más patriótica que se le da a la mujer es, por tanto la que más acentúa el sentido de la familia".[16] La mujer por tanto se define en tanto madre y se le vincula intrínsecamente con el nuevo espíritu patriótico que reinaba en el periodo post-revolucionario.

La emergencia de una nueva figura: *la soldadera* durante el periodo revolucionario modificó el área de acción de la mujer y la sacó de su confinamiento doméstico temporalmente. Se puso de manifiesto su fortaleza, valentía y capacidad de adaptación.[17] Aunque la función de la soldadera inicialmente era la de proveer y cuidar a los soldados, ésta acabó formando parte de los ejércitos y del frente militar. En cuanto la revolución llegó a su fin, esas mujeres volvieron a los quehaceres domésticos, al encierro y a ser propiedad de sus maridos. Respecto a la figura de la soldadera María Loretto firma: "En esa época [La Revolución] nuestra mujer se trascendió, como aquel [el hombre], porque perseguía su mismo ideal, porque el hombre la necesitaba y ella supo cumplirle, acudir a su llamado y pelear por él".[18] Por tanto, puede verse que en la dinámica de las relaciones de pareja de los años veinte, que se circunscribían al matrimonio, a excepción del periodo revolucionario, la mujer ejercía un rol eminentemente doméstico, condicionada por convenciones morales y religiosas que la reprimían y la exaltaban en tanto su pretendida

[14] Ver Licia Fiol Matta, *A queer mother for the nation: the state and Gabriela Mistral* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2002) p.159.
[15] Gabriela Mistral, *Lecturas para mujeres* (México: Porrúa Colección "Sepan Cuántos…" No. 68, 1988) p. 16.
[16] Gabriela Mistral, *Ibid*. p. 17.
[17] Para más información acerca del rol de la Soldadera en la Revolución mexicana véase el artículo "La Revolucionaria en el cine mexicano" de María Consuelo Guerrero en la revista *Hispania*.
[18] María Loreto H, *Personalidad de la mujer Mexicana* (México: Impresora Galve, 1961) p. 154.

pureza. Primaba un espíritu conservador respecto al amor y a las relaciones de pareja, siendo el honor el elemento crucial que determinaba todo proceder.

Como se ha dicho, no es hasta el año 1953 que se reconoce por primera vez el derecho al voto para la mujer en las elecciones nacionales. Previamente, en 1947, el presidente Miguel Alemán había otorgado el voto femenino de cara a los procesos municipales. Este hecho es determinante en cuanto a la percepción que de la mujer se tenía en el país, pero más importante aún: para la autopercepción de la mujer mexicana de aquella época. Durante esos años se registran las primeras mujeres que consiguieron un título universitario en México y que iniciaron una carrera profesional, aunque de forma temporal hasta que contraían matrimonio.[19]

Los modelos de feminidad del cine de la Época de Oro, revisados en el primer capítulo, y las normas de etiqueta en la interacción amorosa se van alterando paulatinamente a partir de los años 1950s. Se pasa de la imagen de la madre y esposa sufrida a una imagen de la mujer mucho más jocosa y desenfadada, más en sintonía con el cine de *Rumberas* y *Cabareteras*.[20] Las historias y formas de representación de las dinámicas de pareja se abordaban en clave de burla y se satirizaba la moralidad exacerbada y la represión propias de las décadas anteriores. Esto refleja lo que ocurría en la sociedad mexicana de aquellos años, principalmente en la capital del país. En los años 1950s hay una notoria proliferación de prostíbulos ya que a pesar de que hay una relativa liberación sexual aún subyace la idea de que el sexo en el matrimonio debe mantenerse puro y contenido por lo que así los hombres pueden tener acceso a otras opciones de sexualidad más abiertas y desenfadadas. También se ha de tener en cuenta la oleada masiva de migrantes de las ciudades provinciales a la capital y sobre todo mujeres que se veían impelidas a prostituirse.[21] Por otro lado, y como observa Julia Tuñón en su artículo *Cuerpo y amor en el cine mexicano de la edad de oro*,[22] las manifestaciones afectivas en público comienzan a ser cada vez más comunes gracias a las escenas de besos apasionados en las pantallas. El beso se hizo cada vez más imprescindible en las películas independientemente del género durante el cine de la fase tardía de la época dorada, burlando así algunas de las

[19] Página electrónica del CE DOC (Centro de Documentación del Instituto Nacional de las mujeres), p 1. http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/100698.pdf [Recuperada en marzo de 2010].
[20] Véase en el capítulo primero la revisión de los géneros más populares del Cine de Oro.
[21] Jefrey M. Pilcher, "Compromised positions: Prostitution, Public Health, and Gender politics in Mexico City", *The Americas*, Vol. 59, Number 2 October 2002, pp.280-282.
[22] Julia Tuñón, "*Cuerpo y amor en el cine mexicano de la edad de oro. Los besos subversivos de `La diosa arrodillada´"* en *Cuidado con el corazón: los usos amorosos en el México moderno* (México: Colectiva Instituto Nacional de las Artes, 1995).

medidas de censura equivalentes al norteamericano Codigo Hays.[23] Tuñón afirma: "En los años que nos ocupan observamos un tránsito, el que parte de considerar al amor como un afecto descarnado, del que se ha separado la sexualidad y, por ende, el erotismo para pasar a un modelo de integración entre ambas situaciones".[24] El cine se volvió en definitiva el "gran educador sentimental" de aquella época, y por tanto se emulaban conductas y usos amorosos ligeramente más permisivos en el terreno de lo público, a la vez que se iniciaba una paulatina integración del amor, el erotismo y la sexualidad, elementos que antes se hallaban segmentados.[25] Como ya se ha analizado en el primer capítulo, el melodrama era uno de los géneros más exitosos durante la Época de Oro y hacía gran énfasis en historias de amores y desamores. Como unos de los más emblemáticos ejemplos de éste periodo se pueden citar: *Siempre tuya* (Emilio "El indio" Fernández, 1950) y *Abismos de pasión* (Luis Buñuel, 1953).

Al terminar la Segunda Guerra Mundial comienzan a filtrarse en el país algunas de las ideas feministas provenientes de EEUU y Europa por lo que comienzan percibirse dinámicas distintas entre los miembros de parejas y familias. La mujer adquirió una mayor autoridad en el hogar a la vez que comenzaba a involucrarse en actividades sociales y laborales. Por lo tanto, se atiende al inicio de una emancipación económica y una paulatina liberación sexual, que indirectamente desembocaron en una mayor equidad con el hombre en el terreno sentimental.[26]

Debido a que según nuestro criterio no hay cambios significativos a este respecto en las décadas de los 1960s y los 1970s nos situamos ya en las décadas de los 1980s y los 1990s podemos detectar que las teorías sicoanalíticas y su difusión en el país permitieron que en algunos sectores de la sociedad mexicana se ponderaran los estadíos emocionales y sexuales tanto de hombres como de mujeres. Así se comenzó a hablar de forma más abierta cerca de las dinámicas de pareja y sus conflictos. Las manifestaciones y acciones feministas de los 1980s en el país adquirieron un cariz más social, creando una mayor conciencia de las injusticias y desigualdades existentes entre los diversos sectores

[23] El llamado Código Hays debe su nombre al presbiteriano Will Hays quien asumió el cargo de mantener a raya la moral las pantallas del cine hollywoodense, ya que a su parecer la violencia, el sexo y la falta de códigos éticos estaba atestando las películas de aquella época. El código tuvo vigencia por más de treinta años. Para profundizar más en la censura del cine norteamericano ver *Hollywood Censurado: los códigos de la moral, los católicos, y el cine* de Gregory Negro (Cambridge: University Press, 1996).
[24] Tuñón, *Ibid*. p. 106.
[25] Carlos Monsiváis, *Amor perdido* (México: Era, 1978) p. 33.
[26] Gloria Careaga y Salvador Cruz, eds. *Sexualidades diversas: aproximaciones para su análisis* (México: Fundación Arcoiris, por el Respeto a la Diversidad Sexual PUEG-UNAM Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001) p. 105.

socioeconómicos. La pugna de las mujeres por tener el control y agencia sobre sus cuerpos y del cómo y cuándo afrontar la maternidad se consolidó mediante la despenalización del aborto. Este ha sido un proceso largo y tortuoso en México, al igual que en muchos otros países. En 1980 las mujeres de la Coalición y del Frente elaboraron el primer anteproyecto de la Ley de Maternidad Voluntaria, para impulsar la lucha por los derechos reproductivos y sexuales de las mujeres, incluyendo el aborto libre y gratuito. [27] Esta práctica no se legalizaría hasta este siglo, con su despenalización vigente sólo en la ciudad de México a partir del 24 de Abril del 2007.[28]

En la década de los 1990s las búsquedas feministas se centraron más en el ámbito de lo político, la democratización laboral y profesional y la búsqueda de una equidad en la esfera pública. Como ya se ha visto en esta breve crónica, todas estas transformaciones sociales tuvieron un gran impacto en las dinámicas de pareja en la sociedad mexicana, introduciendo nuevos códigos de conducta tanto en la fase del cortejo, como en las parejas ya establecidas. Cada vez hay más parejas que no recurren al matrimonio y que sin embargo viven juntos y comparten sus proyectos de vida. También se observa una paulatina separación entre la procreación y la convivencia bajo un mismo techo.[29] Sin embargo, como observa Lagarde, el éxito de las parejas de hecho, o como se denominan en México, uniones libres no es tarea fácil puesto que implica una madurez y una libertad en el otro que no siempre se está dispuesto a ofrecer: "supone, para hacerse realidad, liquidar la castidad, la fidelidad, la exclusividad, la dependencia simbiótica, el amor para toda la vida. Mujeres y hombres se miran con el anhelo de intercambio paritarios y del relajamiento de los deberes y los poderes".[30] Así puede verse que las uniones fuera de la institución del matrimonio requieren de una mentalidad más abierta y tolerante por parte de los individuos que las conforman, así como de la sociedad en que éstos se hallan inmersos.

Respecto a las representaciones fílmicas de parejas y las dinámicas de índole amorosa plasmadas en este periodo, gracias a la aparición de los ya referidos Colectivo Cine Mujer y al llamado "Cine de mujeres" en los 1990s, nuevos modelos alternativos se ofrecen en el cine y en el resto de los medios. A su vez, estas representaciones en cuanto al género y la etiqueta amoroso-sexual impactan enormemente a la sociedad de aquellos años.

---

[27] Ver "El nuevo movimiento feminista mexicano a fines del milenio" de Ana Lau en *El Feminismo en México, ayer y hoy*.

[28] Véase artículo sobre el aborto "Política sexual. Estado laico y aborto en México" de Gabriela Rodríguez en la página de la *Jornada*. Visitada en junio 2010.

[29] Ver Ana Lau, "El nuevo movimiento feminista mexicano a fines de milenio" en *El feminismo en México ayer y hoy*, ed. por Eli Bartra (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2002) pp. 11-36.

[30] Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. p. 247.

En las familias mexicanas se hace cada vez más común la ausencia de la figura paterna en el hogar y se elevan los índices familias mono-parentales en los que además la madre es quien trabaja y lleva el sustento al hogar.[31] Esta situación crea por supuesto nuevas dinámicas de pareja, siendo la más común, según afirma Perla Ortiz Monasterio, lo que se suele denominar "amor casual" o relaciones temporales de noviazgo y amasiato, que se dan paralelamente al matrimonio tradicional. De nuevo, vemos cómo se desvincula la sexualidad del amor, y se vuelven a separar los diversos aspectos de la afectividad y el erotismo en parcelas tal y como ocurría a principio del siglo. La gran diferencia estriba en que ahora se da en un marco de mayor equidad pues tanto hombres como mujeres tienen acceso a estos modos de interacción en libertad, y además se atiende a una mayor apertura hacia las relaciones bisexuales u homosexuales.[32] En este sentido vemos concomitancias con lo analizado en el capítulo anterior en cuanto a variantes en las categorías de género y la inclinación sexual que ya se disocian.

Como puede verse, el siglo XX en México se caracteriza por constantes cambios y reconfiguraciones en cuanto a modos de relacionarse en pareja. Por ende, las historias de amor plasmadas en la pantalla grande también fueron evolucionando a un ritmo vertiginoso. El cambio más notable gira en torno la idealización del amor y del matrimonio, visión constante en el cine de la Época de Oro, que siguió latente hasta la década de los 1990s. Como se ha visto esta idealización giraba en torno a los propios ideales revolucionarios que han perdurado hasta hace muy poco. Ante todo el cine debía perpetuar una imagen idílica de la pareja y el matrimonio que alimentaba el orden patriarcal imperante. Sin embargo, a partir del cine de los 1990s se desmitifica y cuestiona dicho orden sistemáticamente. Surgen historias de amor más apegadas a la realidad social y se posiciona en un plano más equitativo a los caracteres masculinos y femeninos. Se ven en ellas nuevas constelaciones familiares y por tanto dejan de tomarse como elementos inseparables la paternidad y el amor de pareja. Esto se debe en gran parte a la propia progresión ideológica en la sociedad mexicana, al desencanto político que se aleja cada vez más de los arcaicos ideales patrióticos revolucionarios, y al hecho de que haya cada vez más mujeres a cargo de la producción fílmica, quienes aportan sus propios puntos de vista y experiencias personales, enriqueciendo la galería de personajes preexistente y extrapolando a los guiones vivencias del amor en pareja mucho más verídicas y realistas. A

[31] Véase *Trabajo femenino y vida familiar en México* de Brígida García y Orlandina de Oliveira (México: El colegio de México, 1994).
[32] Ver, "La pareja y sus mitos" de Perla Ortiz Monasterio en *La pareja o hasta que la muerte nos separe ¿Un sueño imposible?* (México: Fontamara, 1994) pp. 63-78.

continuación se exploran tres ejemplos y se analiza como en estos textos fílmicos de nuevo se desmantelan los supuestos expuestos hasta aquí, se desafían lugares comunes respecto al amor y la pareja y se postulan nuevas visiones y fórmulas de convivencia.

Sin dejar huella (María Novaro, 2000)

Galardonada y reconocida internacionalmente,[33] la película *Sin dejar huella* da un vuelco a muchas de las convenciones acerca del amor y la pareja. Este desafío es planteado sobre todo acerca de la supuesta necesidad intrínseca de la mujer de tener un hombre o un marido a su lado sin importar el precio que tenga que pagar por ello. En cambio las dos protagonistas de este filme se alejan de sus actuales compañeros, prefieren criar a sus hijos solas, y se exponen a innumerables peligros con tal de lograr su independencia y su derecho a una vida mejor, reafirmando así su autonomía. Ambas heroínas deciden permanecer sin parejas hasta que encuentren al hombre que realmente cumpla sus expectativas. No obstante, hay al mismo tiempo una crudeza en el planteamiento de lo amoroso puesto que la llamada "pareja ideal", según afirman las dos protagonistas en sendas ocasiones, es prácticamente inviable. Por tanto, en ésta película se subvierten deliberadamente las nociones en cuanto a usos amorosos citadas arriba.

Debido a su formación como socióloga la directora Novaro se empeña en abordar y recrear personajes femeninos de carne y hueso, teniendo en cuenta la diversidad de mujeres que coexisten en los muchos *Méxicos* que ella retrata. Por lo general casi todas sus historias transcurren durante un viaje que opera no solo a nivel físico sino simbólico, en el filme que nos ocupa se da un desplazamiento geográfico que posibilita el desarrollo personal de sus heroínas. La propia Novaro concibió la idea de este filme mientras recorría sola en una camioneta alquilada los casi tres mil kilómetros que separan el desierto de Chihuahua de la península de Yucatán. Se embarcó en dicho periplo sin más que un escueto equipaje, su cámara de video y una libreta de notas.[34] En *Sin dejar huella*, catalogada por la crítica como "una road movie a la mexicana", el viaje es por tanto el motor de las acciones de Aurelia y Marilú/Ana.[35] Según Susan Hayward, la característica principal del denominado género *buddy-road movie* es el autodescubrimiento, pero hay

[33] *Sin dejar huella* ganó el Ariel (equivalente a los Oscars en México) en el 2002 por mejor guión y el Latin American Cinema Award en el Sundance de 2001.
[34] Entrevista para el Magazine del periódico *Reforma*, realizada por Tayde del Río a la directora, publicada el 11 de marzo del 2001, p. 30.
[35] Eduardo Alvarado "María Novaro busca en el cine", *Reforma*, 2 de marzo de 2001, p. 2.

otra convención que en este caso se subvierte: por lo general son hombres quienes protagonizan éstas historias.[36]

El hecho de que esta historia retrate a dos mujeres perseguidas y sus aventuras compartidas en la carretera ha llevado a una comparación con la película *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991). Novaro comenta al respecto de este símil que sobretodo puede deberse a que, como se ha dicho, hay muy pocas *road movies* con protagonistas mujeres. Sin embargo, esgrime que estos filmes son muy distintos en esencia: "*Thelma & Louise* es una película trágica en la que ellas pagan muy caro su atrevimiento de haberse metido en lo que se metieron, y las mías no, no tienen que pagar nada ni merecen un destino trágico por cambiar el orden establecido".[37] Así vemos que el tono de la película que aquí nos ocupa es en sí esperanzador y optimista, a diferencia del de *Thelma & Louise*. Otra película que es digna de ser mencionada es *Lucia Lucía*, (Antonio Serrano, 2003), adaptación de la novela *La hija del Caníbal* de Rosa Montero, que es también un viaje de autodescubrimiento en el que la protagonista transgrede las convenciones de feminidad y mantiene una relación inusual con dos hombres que se convierten en sus compañeros de viaje. Las obvias similitudes entre estas películas con *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001) inducen a pensar en una marcada tendencia a abordar este género desde la subversión y la deconstrucción. En el caso de la película de Cuarón son dos chicos que con la ayuda de una joven mujer casada convaleciente contravienen las convenciones de género y descubren sus verdaderas identidades.

El punto de partida de *Sin dejar huella* es Ciudad Juárez, lugar conocido por el feminicidio que ahí se ha dado cita de forma marcada y alarmante, sin que éstos sean del todo esclarecidos.[38] Aurelia trabaja en una maquiladora, es madre soltera con dos niños, uno de ellos de escasos meses y quiere sacarlos de ese entorno inseguro e incierto. La precaria situación en que viven hace que Aurelia tome el riesgo de vender unos paquetes de cocaína que su novio Saúl, un joven aprendiz de narcotraficante, ha escondido en su

[36] "One of the road movie codes is discovery –usually self-discovery…Generically speaking, the traveller (-s) is male and the purpose of the trajectory is to obtain self-knowledge". Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts* (Londres y Nueva York: Routledge, 2000) p. 52.
[37] Del Rio, p. 30.
[38] El conflicto conocido popularmente como "Las muertas de Juárez" ha suscitado diversas polémicas e incluso la intervención de Amnistía Internacional dada la impunidad de los presuntos asesinatos así la incapacidad del gobierno nacional de detener el *feminicidio sistemático* en esa localidad. Desde principios de los 1990s a esta fecha se han encontrado en Juárez un número estimado de más de 500 cadáveres de mujeres con signos de violencia y mutilación. Para más información acerca de esta problemática véase Julia Estela Monárrez Fragoso, *Trama de una injusticia: Feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez (Tijuana: Colegio de la Frontera Norte, 2009)* o el documental *Bajo Juárez: la ciudad devorando a sus hijas* (Alejandra Sánchez, 2006). En el último capítulo del presente trabajo se aborda con más detenimiento dicho conflicto.

casa. Con ese dinero ella decide huir hacia al sur del país en busca de mejores oportunidades para ella y sus hijos. En su camino se encuentra con una mujer que se hace llamar Ana, pero que en realidad se llama Marilú. Ella es una española con nacionalidad mexicana que trafica con piezas de arte maya, y que huye de un judicial corrupto que la persigue, presa de una obsesión y enamoramiento, pero que a la vez intenta dar con la fuente de su negocio para así tener más poder sobre ella.

Al principio ambas fugitivas muestran desconfianza y recelo entre sí, evitan hablar demasiado de las circunstancias que las empujaron a cruzar solas gran parte del territorio nacional, en el caso de Ana, peor aún, sin dinero. Sin embargo poco a poco va surgiendo entre ellas la amistad y la camaradería, sobre todo cuando descubren que un misterioso coche rojo las persigue durante su trayecto el sureste de la república. Juntas se ven envueltas en situaciones de extremo riesgo por lo que se crea entre ellas un lazo de complicidad y solidaridad.

Ana es una aventurera nata: desde la primera secuencia se le ve saltando la alambrada metálica que separa el territorio estadounidense del mexicano, en medio del hostil desierto de Arizona. Mendizábal, un policía judicial corrupto, la intercepta en plena carretera y se inicia un diálogo y un juego de seducción entre ellos en que ella sabe de sobra que el judicial la dejará ir, solo para continuar con su juego de cacería y en parte porque de esa forma puede dar con los artesanos que fabrican las copias de artesanía maya que Ana vende en los Estados Unidos. Ella se dirige a Mendizábal de forma altanera y sin rodeos. Le dice por ejemplo: "resuelve lo de las mujeres asesinadas en Juárez, y a mí déjame en paz" apelando así a su incompetencia y su tendencia a la corrupción. Mendizábal le recuerda que puede ser arrestada fácilmente por suplantación de identidad y por comerciar con piezas falsas, pero también sabe que el policía la dejará en libertad y por ello se muestra tan segura de sí misma. Ana es hábil en su labor de esquivar a su perseguidor, y hasta cierto punto parece disfrutar de ese juego. Las reminiscencias con la figura de la Malinche devienen en el caso de Ana/Marilú de ese limbo identitario en que no se declara ni como ciudadana mexicana ni como española, además de que comercia con piezas prehispánicas falsas como forma de vida, en lo se podría evocar un traición a su cultura o nación.

Una vez que Ana y Aurelia han roto el hielo, Ana le cuenta que tiene dos nacionalidades: la española y la mexicana. También le dice que estudió historia del arte y que mientras se hallaba trabajando en una galería de arte en los Estados Unidos descubrió la facilidad con que podía obtener dinero traficando con piezas falsas de figuras

prehispánicas. A partir de que se vio envuelta en esa mafia aceptó su condición de eterna fugitiva. Le cuenta también acerca de un novio suizo que tuvo tiempo atrás del que estuvo muy enamorada y confiesa que en ese momento no tiene novio fijo porque no encuentra a su hombre ideal, a lo que Aurelia rebate: "el hombre ideal no existe". Luego Ana bromea con la idea de que sí tiene un novio, que es perfecto y que es "el subcomandante Marcos".[39] La directora comenta al respecto de este guiño de naturaleza política: "se hace esa broma porque Marcos es parte del imaginario femenino del país".[40] Este personaje "real" se ha ido mitificando de tal manera que hasta ahora no sabe a ciencia cierta si se trataba de un personaje creado *ex profeso* para simular la reivindicación de una causa perdida y si enmascaraba otros intereses de naturaleza económica, o si de verdad buscaba la emancipación de los pueblos indígenas oprimidos en el sureste del país. De cualquier manera Marcos se convirtió en un símbolo sexual para muchas mujeres mexicanas, gracias a su apariencia, identidad misteriosa y su capacidad de oratoria.

Hay una correlación entre la utopía que Marcos el líder revolucionario encarna en tanto *persona* y la percepción e idealización de muchas mujeres que lo consideran un hombre fuerte, inteligente y noble en tanto sus presuntos ideales de justicia, fortaleza y convicción. Con ese fantaseo romántico se puede ver en Ana un rasgo de ensoñación y escaso apego a la realidad. En la escena en que finalmente Ana le cuenta a Aurelia toda la verdad acerca del verdadero motivo por el que está huyendo le habla de Mendizábal y de su extraña dinámica de perseguidor-perseguida. Confiesa que siempre le ha gustado jugar con fuego, que la mezcla atracción-odio-seducción le resulta muy atractiva. Esta dinámica hace eco de lo que Julia Kristeva asevera acerca de la ambigua naturaleza del amor romántico. La psicoanalista alude a la dicotomía amor-odio que ella cree, subyace en toda interacción de pareja:

> Erotizado según las variantes del sadomasoquismo, o bien fríamente dominante en unas relaciones más largas que ya han agotado las delicias de la inconstancia tan engañadora como seductora, el odio es la nota de fondo en la melodía pasional de la pareja. Heterosexual u homosexual, la pareja es esa apuesta utópica para hacer duradero el paraíso perdido […] del entendimiento amoroso entre el niño y sus padres.[41]

[39] El subcomandante Marcos es el portavoz y presunto líder del EZLN (ejército Zapatista de Liberación Nacional) que hizo su primera aparición pública el 1 de enero de 1994 con una movilización militar como protesta ante la falta de justicia y marginación hacia las comunidades indígenas del sur del país. Presuntamente el verdadero nombre del subcomandante es Rafael Sebastian Guillen, y éste adoptó el nombre de Marcos al ser el de un compañero de la causa que murió, a manera de homenaje, y para materializar uno de sus lemas "Todos somos Marcos". Ver *Marcos, la genial impostura* de Maire Rico.
[40] Entrevista a María Novaro de Columba Vértiz titulada "Sin dejar huella" para el periódico *El Proceso*.
[41] Kristeva, Julia, *Historias de amor* (México: Siglo XXI, 1991) p. 198.

En otra escena, mientras las dos mujeres esperan en la camioneta a que sus perseguidores caigan en una trampa que han puesto expreso en medio de la jungla, Ana le cuenta a Aurelia un chiste en que revela lo que piensa acerca del matrimonio. Le pregunta: "¿A que no sabes qué hacen las mujeres mientras que esperan a su hombre ideal?..¡Se casan!". Por medio de esta broma Ana deja claro que no concuerda con la visión del matrimonio compulsorio como vía para la felicidad para la mujer. Como se ha afirmado en el epígrafe acerca de las tendencias de las relaciones de pareja y su evolución en México, esta postura es cada vez más común entre las mujeres jóvenes y emancipadas. La investigadora Perla Ortiz Monasterio articula que a finales del siglo pasado e inicios del presente existe una tendencia dominante en que se percibe el matrimonio como una institución anquilosada, que incluso puede estar reñida con el amor:

> Al matrimonio se le achaca la pérdida del "amor" el cual es considerado el gran ideal y también se dice que anula la sexualidad, catalogada como el gran bien. El matrimonio está en oposición a la revolución sexual y al movimiento de liberación de las "estructuras opresivas". Se ataca la permanencia y se rechaza la indisolubilidad del matrimonio a partir de la importancia que se le da al amor y sobre todo al amor erótico. Se dice que el matrimonio es cosificante.[42]

Ana claramente se niega a atarse a un solo hombre y no responde al prototipo de mujer que busque el matrimonio como meta última, por contrario, busca alimentar la chispa, el romance, el juego, y sobretodo su libertad y autonomía.

Por su parte, Aurelia en tanto madre soltera y obrera de una maquiladora en Juárez, vive con miedo pues ahí aparecen cadáveres de trabajadoras de las fábricas sistemáticamente, sin que el gobierno o las autoridades parezcan hacer nada para evitarlo. Se le ve abrumada tratando de compaginar su trabajo con el cuidado de sus hijos, sobretodo porque el más pequeño está aún lactando. Aurelia tiene un amante mucho más joven que ella, Saúl, quien está implicado con narcotraficantes. Saúl deja parte de sus ganancias y de la droga debajo de unas figuritas del pastel de novios de la boda de Aurelia con su marido. Significativamente la figura del novio no tiene cabeza, sugiriendo su ausencia. El padre de los niños se halla en la cárcel en ese momento. Saúl guarda el dinero y un poco de cocaína debajo de la vaporosa falda de la figura de la novia. El hecho de que Saúl guarde ahí sus ganancias simboliza que confía en Aurelia como depositaria de sus bienes, aunque con ello la implique y la ponga en de riesgo. Tras escuchar en la TV más noticias de desaparecidas en su ciudad, Aurelia súbitamente decide vender la cocaína que Saúl ha dejado en su casa, apoderarse de todo el dinero e irse a buscar trabajo al sur del

[42] Perla Ortiz, "La pareja y sus mitos" en *La pareja o hasta que la muerte nos separe ¿Un sueño imposible?* ed. por Ma. Teresa Döring (México: Fontamara, 1994) p. 66.

país que ella imagina como un paraíso. Antes, pasa por Torreón donde vive su hermana para dejarle encargado a Juan, su hijo de seis años a quien explica mintiendo que debe irse a Cancún porque le han ofrecido ahí un trabajo en un hotel de cinco estrellas y que tiene que ir cuanto antes, le deja un billete de avión para que él la alcance ahí en una fecha convenida un mes después.

Durante el viaje Aurelia está bebiendo cerveza constantemente con la excusa de que es buena para la lactancia. Es, como muchas de las madres novarianas una *Chingadalupe*, pues combina los rasgos arquetípicos de la Guadalupana al ser maternal y tierna con sus hijos, con la picaresca de la Malinche, su astucia y su sentido de la supervivencia. Aurelia es como Ana una mujer valiente y determinada, pero además vitalista, bromista y espontánea, por lo general toma con buen humor las situaciones extremas que se les van presentando. Sin embargo pierde los nervios cuando se da cuenta de que las persiguen, pues piensa que se trata de la banda de narcos con los que trabaja su novio y que van en busca del dinero y la mercancía que ella se ha llevado. El sueño de Aurelia es abrir su propio hotelito en una playa virgen, y está dispuesta a trabajar arduamente para cumplirlo. Cuando le cuenta a Ana mientras fuma y con medias verdades que es posible que las esté siguiendo su "ex-marido", un tal Saúl, manifiesta su miedo por haberlo abandonado súbitamente, sin embargo se la ve segura en su decisión de no seguir más con él y buscar un mejor futuro para ella y sus hijos.

Posteriormente, cuando Aurelia cree que Saúl ha caído en la trampa que han puesto para el coche que se hundiese en un cenote en medio de la jungla, y piensa que éste ha muerto ahogado, le dice a Ana: "La próxima vez mejor buscaré a un hombre mayor", ya que Saúl tenía solo 19 años, era torpe e impulsivo. Aurelia dice necesitar estabilidad y seguridad para sus hijos, dice que ahora quiere un hombre hecho "aunque sea un cincuentón, pues total, ya hay viagra" bromea, con lo que manifiesta la contradicción en su deseo de tener seguridad a través de un marido y un amante eficiente que la complazca en el terreno sexual. De nuevo se contradice cuando acto seguido dice que va a buscarse un galán muy bien parecido, como Guadalupe, el vocalista del grupo musical "Bronco".[43] Su deseo de tener un hombre atractivo y carismático por encima de otros valores que puedan reforzar la estabilidad de una relación está de nuevo en la línea de la búsqueda actual de

[43] A Guadalupe Esparza le llaman "El gigante de América" y es el carismático vocalista de *Bronco*, una formación musical mexicana que gozó de gran popularidad principalmente en la segunda mitad de los 1980s y en la década de los 1990s. Una de sus grandes contribuciones ha sido llevar la música popular de estilo norteño a segmentos socioculturales del país que usualmente no lo aceptaban, y así elevarlo a otra categoría cultural democratizándolo.

muchos jóvenes mexicanos de tener una "pareja" en lugar de un esposo o esposa "para toda la vida", basándose en la libertad y en los sentimientos. Perla Ortiz reflexiona en su pieza *La pareja y sus mitos* como sigue:

> La pareja se elige "libremente" por la sola química de la atracción y se mantiene libremente. Es una situación de libertad que es permanente. No se visualiza la contradicción que existe entre libertad, que significa variación, creación –el individuo es libre y por ello se dice que es indeterminado, original, único, irrepetible y variable– y la permanencia.[44]

Tanto Ana como Aurelia, más que buscar un marido, parecen anhelar un compañero, un amante y alguien que les permita continuar con sus búsquedas personales y sus sueños, pero que a la vez aporte a sus vidas la pasión, ternura y romance que ellas necesitan.

En una secuencia de gran tensión, en que Ana confronta a Aurelia para que le diga si está implicada en tráfico de droga, ambas se enfrascan en una discusión en la que Aurelia acusa a Ana de haberla utilizado para huir, que es una egoísta y que esa es la razón de que esté sola, a lo que ella responde "yo a ti tampoco te veo muy acompañada". Aurelia le espeta que al menos ella tiene a sus hijos, y así continúan replicándose mutuamente en un cúmulo de acusaciones en que se ven reflejadas una en la otra en un juego de espejos, manifestando su intrínseca similitud y por tanto, una manifiesta solidaridad. Esta analogía se manifiesta sobretodo en cuanto a su búsqueda de encontrar sus propios caminos, sin tener que lidiar con parejas machistas, hombres dominadores, corruptos y perniciosos que dicten sus acciones.

Dada la gravedad de la disputa, Aurelia se aleja diciendo que es mejor hablar más tranquilas después, y sin darse cuenta deja su bolsita de plástico rosa con todo el dinero de Saúl. Ana toma el dinero y se va esa misma noche, haciendo exactamente lo mismo que Aurelia hiciera a su novio otrora. Mientras tanto, Saúl entra sigilosamente a la habitación de Aurelia. Cuando ella lo ve se sorprende enormemente ya que siente un gran alivio al darse cuenta de que quien ha muerto ahogado en el coche no ha sido él. Luego entra también a la habitación Mendizábal, el judicial y Saúl le dispara por accidente. Mientras Saúl sale del hotel para deshacerse del cadáver de Mendizábal, Aurelia aprovecha para huir de él nuevamente, al darse cuenta de su recurrente torpeza, y constatar el riesgo que implica para ella y su prole permanecer junto a él.

Novaro recurre deliberadamente a la parodia en la manera en que representa a sus personajes masculinos. Hay un estudiado tono maniqueísta y exagerado al hacerlo, hecho que se puede constatar si atendemos a un comentario de la directora acerca de su forma de

[44] Ortiz, *Op. Cit.* p. 70.

elaborar estos personajes: "en este juego que me propongo de contar desde el punto de vista de las mujeres, creo que hago lo inverso a lo que ha hecho el cine normalmente: que cuenta bien a sus personajes hombres y a los personajes mujeres los estereotipa".[45] Mendizábal es un policía corrupto sin código ético alguno. Entre sus atributos vemos que es socarrón, ignorante, machista y controlador. Por su parte Saúl es un aspirante a narcotraficante, torpe e impulsivo cuyos únicos intereses son el sexo y ganar dinero fácil y rápidamente. En la película no se explica del todo lo que ocurre con el marido de Aurelia y padre de los niños, pero se sobreentiende que ha sido encarcelado debido a sus nexos con en el narcotráfico también. En esas deliberadas omisiones se pone de manifiesto que los personajes masculinos son más caricaturescos como parodia de lo que el típico macho ha impactado en la galería de personajes masculinos del cine tradicional, hecho que no ha sido obviado por algunos críticos, como es el caso de David Rooney.[46]

En una de las escenas finales de la película, Ana acude al aeropuerto de Cancún en la fecha en que Aurelia debía ir a recoger a su hijo. La razón principal por la que Ana busca a su amiga de nuevo es devolverle el dinero que le había quitado la noche en que desapareció, pedirle disculpas y hacer las paces. Contrata a un grupo musical ya que recuerda que Aurelia le contó que le había prometido a su hijo música en directo para recibirlo en el aeropuerto. A sabiendas de que Aurelia tendría dificultades para pagar algo así Ana contrata una banda de son veracruzano. Este es un gesto evidente de aprecio por parte de Ana y ambas mujeres se muestran felices en su reencuentro.

Durante los títulos de crédito se intercalan escenas de ambas en una playa paradisíaca y virgen con solo una pequeña cabaña que parece ser el modesto hotel que Aurelia había soñado tener. En breves planos se ve como ambas amigas posan junto a las figuras de dos hombres hechas de cartón, tamaño natural. Esas figuras son respectivamente: el subcomandante Marcos montado a caballo y el cantante del grupo musical Bronco: Guadalupe. Este es un último guiño respecto al deseo de las protagonistas de encontrar a sus hombres ideales y, en cierta manera se cuestiona la viabilidad de su deseo, pero con humor y desenfado. Aun cuando al final están presentes la idealización y la fantasía en cuanto al objeto amoroso, hay la promesa de que los encuentren. Se atisba la pregunta de si cuando encuentren a ese ser soñado se dejen a subyugar por él, hecho que tanto han evitado como muestran sus trayectorias vitales. Respecto a la construcción propia

[45] Entrevista a María Novaro de Eduardo Alvarado titulada "María Novaro busca en el cine" para el periódico *Reforma*, 2 de marzo de 2001, p. 2.
[46] Véase la crítica de David Rooney "Leaving no trace" para *Variety*, en su versión electrónica 28 de noviembre del 2000, http://www.variety.com/review/VE1117796842/ [Recuperada en mayo 2012]

del otro, del ser amado y de la proclividad de la mujer a subyugarse Lagarde reflexiona lo siguiente:

> Una concreción del paradigma, encarnación de lo bello, bueno y verdadero, y de la razón y de la fuerza. El amado concreta al hombre poseedor y dueño del mundo, de los bienes reales y simbólicos, y de todo cuanto las mujeres requerimos vitalmente para sobrevivir. ¿Cómo no amarlo? ¿Cómo no sucumbir, en la entrega del ser y cómo no hacer del amor una veneración sagrada y un arte sacrifical? ¿Cómo no ser la ofrenda y el fin? [47]

Novaro delibera a través de este filme acerca de las nuevas búsquedas de las mujeres del presente siglo en lo concerniente al amor y la pareja, propone interrogantes y reflexiones y deja un final abierto. Como afirma la propia directora, se embarca en la tarea de mostrar nuevos horizontes y planteamientos más ecuánimes de interacción entre los miembros de una pareja. La directora se incluye a sí misma en esta búsqueda de nuevas avenidas para relacionarse en pareja en tanto mujer mientras revela abiertamente:

> Yo pienso que las mujeres en estos tiempos estamos cambiando. Aunque por un lado tienes familia e hijos, por otro también tienes una serie de motivaciones, y la quieres hacer en un mundo que no está diseñado para las condiciones que tú tienes como mujer. Son momentos de transición donde tenemos que ver cómo nos las arreglamos para que todos estemos bien, para que encontremos una forma correcta, amable, amorosa para relacionarnos. Creo que eso se ve en mis películas, como que estas mujeres buscan otras formas de relacionarse con los hombres. No encuentran mucho pero siguen buscando.[48]

El epílogo de *Sin dejar Huella* es un final abierto, esperanzador y alegre. Como reza la canción de fondo: "El mundo se va a acabar, si un día me has de querer, te debes apresurar", el mundo emotivo tal como lo conocíamos se está replanteando y reestructurando; éstos son tiempos de cambio, de eliminar antiguos paradigmas y de hallar fórmulas de interacción amorosa mucho más equitativas, honestas y maduras.

Las caras de la luna (Guita Schyfter, 2001)

Estrenada en el 2001, *Las caras de la luna* es una película claramente autorreferencial. Esta auto-referencialidad se manifiesta principalmente en tres ejes temáticos: respecto al quehacer cinematográfico, principalmente respecto a la incursión de las mujeres en la industria fílmica, respecto al movimiento feminista en general en sus dimensiones pública y privada y, no menos importante, respecto a la atribulada historia latinoamericana y los traumas de sus ciudadanos. Estas tres líneas temáticas a su vez se confunden y se entrelazan en una suerte de juego especular en que la lucha por la emancipación de la mujer latinoamericana a nivel individual es correlativa a la de muchos

[47] Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. p. 244.
[48] Entrevista a María Novaro de Eduardo Alvarado, p. 1.

ciudadanos de aquellas latitudes por erradicar sistemas políticos dictatoriales y defender sus respectivas identidades. No obstante, por obvias razones, este análisis se centrará sobre todo en lo relativo a las dinámicas de pareja y en la búsqueda de la autonomía de las protagonistas que el filme en cuestión muestra.

En *Las caras de la luna* se hacen reiteradas referencias a teorías feministas mediante las discusiones que las cineastas mantienen. En sus conversaciones abordan temas tales como la reproducción, la educación de los hijos, la lucha por obtener éxito laboral, la creación artística, la liberación sexual y por supuesto, las relaciones de pareja. Hay citas explícitas de académicas y teóricas feministas que giran sobre todo en torno al llamado *feminismo de la segunda ola*, principalmente las ideas de Simone de Beauvoir condensadas en su afamado libro *El segundo sexo.*[49] En esta obra se destaca la importancia de desvincular a la mujer de los atributos considerados eminentemente femeninos y maternales como son la entrega absoluta, la anulación de los propios intereses, etc. que suelen ponerse en juego en sus relaciones. De Beauvoir enfatiza que la mujer debe ser ante todo un sujeto autónomo, racional y autosuficiente. También se hacen referencias indirectas a teóricas feministas más recientes como lo observa el crítico de cine mexicano Jorge Ayala Blanco.[50] Ayala Blanco asevera por ejemplo que el personaje de Joan Turner, interpretado por Geraldine Chaplin, se asemeja sobremanera a la *post-feminista* y crítica de cine Julianne Burton-Carvajal, quien tiende a adoptar una postura ultra-feminista recalcitrante y polémica, llegando a escandalizar incluso a sus colegas feministas con aseveraciones tales como "¡viva la prostitución, viva la frivolidad!".[51] También se hace referencia a las nuevas tendencias feministas que proclaman la dilución de las categorías de género y que lo ven como un mero constructo socio-cultural. Estas ideas están en sintonía con las ideas de Butler ya analizadas con anterioridad, y que ponen en tela de juicio las dinámicas de pareja convencionales. En el propio hecho de que la totalidad de la película se desarrolle durante un festival de cine de mujeres hay una doble intencionalidad: la de vindicar los movimientos feministas y la necesidad de su existencia, pero también la de criticar a algunos sectores radicales y extremos del feminismo ya que a menudo ocasiona exclusión y separatismo.

La directora costarricense Guita Schyfter afincada en México desde 1965, es a su vez, hija de exiliados europeos judíos que huyendo de los horrores de la segunda guerra

[49] Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (Madrid: Cátedra, 1998).
[50] Jorge Ayala Blanco, *La grandeza del cine mexicano*, (México: Océano, 2004) p. 172.
[51] Estas son algunas de las frases que Joan utiliza ante la perplejidad de sus compañeras y que según Ayala Blanco son eco de las que Burton Carvajal a menudo usa para causar controversia.

mundial se refugiaron en el continente americano. Ese espíritu intercultural e itinerante es la nota de fondo en la melodía coral de este filme. La trama parece simple a primera vista: seis personajes femeninos de diversos países se dan cita en el "III Festival de Cine latinoamericano de Mujeres" con sede en la ciudad de México. Durante seis días, además de sus labores como miembros del jurado, comparten sus puntos de vista, historias personales, y sobretodo descubren el lazo invisible que las une: la lucha por reivindicar sus respectivas individualidades en un mundo esencialmente machista, así como sortear la represión política y social que las ha llevado por caminos distintos de renuncia y autoafirmación. De ahí el título *Las caras de la luna*: diversos tiempos, contextos y facetas de una misma búsqueda por la emancipación femenina. El hecho de que la directora hable de su propia experiencia de manera tan abierta dio lugar a cierto rechazo por parte de la crítica.[52]

A través de este filme se filtra el punto de vista de la propia directora respecto a las relaciones de pareja, en distintas fases de la vida de una mujer. Schyfter hace casi un inventario acerca de cómo conseguir que las relaciones de pareja y la vida emocional no lleguen a afectar su autonomía o alteren sus proyectos personales. Aquí la dinámica de la mujer en pareja dista años luz de su representación tradicional en el cine mexicano durante la Época Dorada. Difiere por completo de lo que en su análisis sobre este periodo fílmico Julia Tuñón afirma acerca de las dinámicas amorosas en este periodo:

> En el cine mexicano el sentimiento amoroso se muestra como parte de la naturaleza femenina. El afán normativo que existe en la sociedad y que trasparenta el cine se convierte en un inventario de reglas, recetas y normas llenas de ideas de sacrificio y abnegación.[53]

Como ya hemos visto, las heroínas fílmicas de antaño no podían concebirse sin un hombre a su lado y los casos de madres solteras eran aislados y resultaban altamente problemáticos. Ocurre todo lo contrario en este filme y a excepción de un personaje secundario, la secretaria de Magdalena, en última instancia todas las protagonistas deciden no depender de ningún hombre y se proclaman independientes y plenas por sí mismas a todos los niveles.

El contraste con las trayectorias de las cineastas latinoamericanas lo ejercen dos personajes ajenos a la compleja e impredecible realidad latinoamericana: la historiadora

[52] Ver la crítica de Garcia Tsao "The faces of the moon en *Variety*, marzo del 2002 http://www.variety.com/review/VE1117797850/ [Recuperada en junio 2011] y la mencionada crítica en sección en el libro titulada "la grandiosidad incisión", Jorge Ayala Blanco, *La grandeza del cine mexicano*. Pp. 169-176.

[53] Julia Tuñón, Mujeres *de Luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen 1939-1952* (México: El Colegio de México/IMCINE, 1998) p. 102.

bisexual estadounidense Joan Turner, quien es sumamente crítica, cínica y como se ha dicho, tiende a polemizar y crear debates, y la productora española Maruja Céspedes, cuya única preocupación parece ser mantenerse en contacto con distribuidores de todo el mundo y encontrar a un hombre que le de placer en la alcoba. No obstante, tras esa careta de frivolidad y desenfado Maruja oculta un drama personal indeleble. Es significativo el hecho de que de las seis mujeres, Joan y Maruja sean las únicas que no son madres: Joan por convicción y decisión deliberada que manifiesta cuando repite: "menos mal que decidí no tener hijos", y Maruja, porque según confiesa de forma inesperada en medio de una sesión de baile y diversión: perdió a un bebé casi recién nacido años atrás y teme pasar por esa terrible experiencia una vez más. También en esta película la maternidad se representa muy distante del patrón clásico, como se verá más adelante. Respecto a sus vivencias de pareja, Maruja comenta que decidió dejar a su marido porque un día se percató de que su vida iba a ser monótona y aburrida con él y que prefiere tener relaciones pasajeras llenas de aventura y romance. Al despedirse del resto de las mujeres asevera que necesita urgentemente un hombre, usando un tono de voz que raya más bien en la parodia. Joan, como ya se ha mencionado, no ha querido ceñirse al patrón familiar tradicional tampoco. Casi al final de la película se lamenta de hallarse muy sola y de no tener una relación estable aun siendo bisexual y teniendo según su lógica un espectro más amplio de posibilidades a causa de ello. Al mismo tiempo Joan se cuestiona si quizá ese mismo rasgo haya podido intimidar a parejas potenciales. Finalmente conoce en el festival a una de las directoras de cortometrajes con quien flirtea abiertamente y quien la invita a viajar por el sureste del país con ella, iniciándose así un romance promisorio.

La protagonista principal, Shosh Balsher, es una directora argentina de origen judío que narra en su última película sus vivencias como miembro de un partido comunista durante la represión política en Argentina. Ha huido hace más de una década a México con su pareja a quien súbitamente capturaron los militares sin que dejara huella alguna, quedándose así con la total responsabilidad de su pequeña hija.

Posteriormente el filme narra cómo ella se ve envuelta en un turbulento affaire con Federico, un hombre casado de quien se enamora pero a quien decide dejar luego de un largo periodo de clandestinidad. Luego de esa ruptura se va a Argentina donde se hace directora de cine. Al cabo de diez años regresa a México para ese festival y así ha de enfrentarse a los fantasmas de su pasado. Shosh es el personaje protagónico de la película, y quien exhibe una historia de amor más compleja. Es llamativo como en casi toda la película apenas se muestran imágenes de su hija, o de ellas juntas, escasamente en algún

flashback de cuando ella evoca el pasado. En este sentido se puede detectar la *Chingadalupe* que se ha referido en tanto es una madre que sin embargo se ve desprovista de sus cualidades maternas y se ve en cambio en vuela en un tumultuosos y apasionado affaire con un hombre casado.

La relación de Shosh con Federico ha estado marcada siempre por la incertidumbre y el secretismo al tratarse de alguien comprometido y también debido a que hipotéticamente el padre de su hija podía regresar en cualquier momento. Cuando Federico desea tener una relación abierta con ella, Shosh le confiesa que en cierto sentido le venía bien tener esa situación indefinida de amasiato y clandestinidad porque le aportaba lo que necesitaba sin comprometerla demasiado, esto encierra una enorme contradicción. Le comenta a Maruja que Federico era un excelente amante pero que dejar de verlo por tanto tiempo no sabe lo que siente hacia él, elucubra que quizá lo que amaba en esa relación era precisamente el riesgo, la pasión y la tensión constante, así como la libertad que le proporcionaba ese tipo de unión. Ante la disyuntiva de quedarse con él o continuar con su carrera en Argentina Shosh opta por regresar a su país sola, con la intención de emprender un nuevo proyecto fílmico que se supone será *Las caras de la luna*.

Julia por su parte es una documentalista uruguaya que participó en la guerrilla Tupamara contra la dictadura. Durante su lucha fue capturada y torturada por el ejército. A pesar de ello aún conserva sus ideales políticos y su fe en una sociedad más justa, aunque tiene sus dudas acerca de si todos sus sacrificios y sufrimientos han servido de algo. Una vez terminado el Festival Julia decide ir a la selva lacandona, para rodar ahí un documental y apoyar a los movimientos indigenistas anti-capitalistas. Julia se caracteriza por su valentía y compromiso político al defender con vehemencia su ideología y convicciones morales y estéticas. Ella es también madre soltera y tiene una hija. Le cuenta a Joan que se quedó embarazada de otro preso político estando en la cárcel, lo que ocurrió de la forma más inverosímil. Afirma que aún le sorprende el hecho de que aún en medio de la guerra y el caos la gente, como ella misma, aun puede seguir creyendo en la vida, en el amor y se sigan trayendo más seres a este mundo.

Mariana Toscano es una veterana directora mexicana. Afirma haberse iniciado en el cine ya a una edad madura tras haber leído *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. Confiesa que a partir de entonces se dio cuenta de que se había encontrado en un estado *vegetativo* al ser un ama de casa y únicamente dedicarse al hogar. Ya siendo abuela decidió emprender su carrera como directora. Afirma que lo que le posibilitó dedicarse de lleno al cine es que entonces ya no había ningún hombre que se interpusiera en sus planes, pues era

viuda y sus hijos ya eran independientes. Ella es una ferviente impulsora de la emancipación de la mujer, no solo en el ámbito de las artes, sino en cada aspecto de la vida. Durante el certamen Mariana se pone muy enferma, al grado de que es hospitalizada y tiene que ser reemplazada en el jurado por una de las organizadoras. Unos días después de haber finalizado el evento Mariana muere dejando impactadas profundamente a sus compañeras, sobre todo a Magdalena quien era su mejor amiga.

Magdalena es una actriz de telenovelas de renombre, y se embarca por vez primera en la organización de un festival de cine. Durante toda la película se le ve visiblemente nerviosa y en un constante debatir entre su trabajo y el cuidado de su hija adolescente, siendo también madre soltera. Ella defiende que sí es posible compaginar ambas tareas y se esmera en demostrarlo. Su hija Lucero está en plena crisis adolescente y le plantea constantes desafíos, por lo que muchas veces Magdalena duda de su buen hacer como madre. Cuenta a sus amigas que se quedó embarazada muy joven y decidió tener y criar a su hija sola. Consiguió tener una vida profesional exitosa como actriz y promotora cultural, muy activa e independiente "en lugar de quedarse en su casa de vil mamá y haciendo pasteles" como ella afirma. Sin embargo para lograrlo requiere de la ayuda de una asistente personal que se hace cargo de las tareas domésticas y muchas veces también profesionales, siendo también una suerte de secretaria. Durante el certamen se ve a Magdalena agobiada haciendo malabares para atender a los caprichos de su hija y hacer eficazmente su trabajo. No tiene pareja y confiesa no tener demasiado interés en tenerla. Por tanto hay un cambio importante en las prioridades de estas protagonistas, el amor y el tener un hombre al lado pasa a un segundo plano.

En diversos escritos la teórica feminista Marcela Lagarde plantea que por lo general las relaciones de pareja entre hombres y mujeres en sus formas tradicionales, y en especial en los países latinoamericanos inducen a la desigualdad y a la co-dependencia, y que esto es más acusado en el caso de las mujeres. Afirma Lagarde:

> La mitología y la experiencia amatorias hacen del amor una de las dimensiones culturales que dan consenso al orden patriarcal. El amor contribuye a conformar la disponibilidad y la voluntad consentida de adhesión íntima de las mujeres al "otro". Solo con la mediación del "otro" y la vivencia del amor las mujeres pueden alcanzar la plenitud. Se supone que es en el amor que se objetiva el *ser para el otro* contenido y sentido de la condición femenina.[54]

Considero que evitar seguir alimentando ése patrón de dependencia en la mujer es una de las razones por las que Guita Schyfter decide retratar así a sus protagonistas

[54] Marcela Lagarde "Cultura y usos amorosos de las mujeres" en *Cuidado con el corazón: los usos amorosos en el México moderno,* ed. por José Joaquín Blanco (México: Instituto Nacional de las Artes, Colectiva, 1995) p. 241.

deliberadamente, ya que ellas mayoritariamente *deciden* no tener pareja. Esta elección recurrente en las nuevas heroínas cinemáticas se corresponde a una realidad que puede observarse en México y en otros países latinoamericanos hoy en día. Como ya se ha mencionado, son cada vez más las mujeres que no viven en pareja, que deciden no ser madres o que afrontan la maternidad por su cuenta.[55] Aquí, a excepción de Anita, un personaje secundario que se enamora de un invidente mucho mayor que ella y de Joan que al final se embarca en una aventura con otra directora, casos que no se engloban en lo que se puede considerarse como relaciones tradicionales, las protagonistas parecen carecen de interés en tener una relación de pareja estable, duradera. En cierta manera este hecho es el que más las asemeja, además del hecho de que priorizan sus trayectorias profesionales y su autonomía ante todo. Incluso en la labor de crianza de sus hijas todas parecen buscar el equilibro de compaginar sus quehaceres como madres y como profesionales sin tener que acudir a una pareja que las apoye. Las problemáticas personales que estos personajes manifiestan tienen más que ver con sus traumas del pasado, como la falta de libertad y el miedo que tanto Shosh como Julia vivieron, más que con el hecho de poder encontrar a su hombre ideal o no. Aquí no se recurre a la fábula tradicional de las historias de amor fílmicas en que las parejas se consolidan al final y se presupone vivirán *felices por siempre*. Por el contrario, son plenas por sí mismas, tengan o no pareja, algunas saben lo que es un matrimonio fallido pero su felicidad no estriba en ello.

Es notorio como el final de este filme no es conclusivo ni responde tampoco a la fórmula tradicional de un final cerrado. La película acaba con la misma secuencia con que inicia, con supuesto rodaje del filme *Las caras de la Luna*, con la voz en off de la directora Shosh llegando al aeropuerto de la ciudad de México. En su auto referencialidad se cierra un círculo que se alimenta a sí mismo, al igual que el círculo que crean las heroínas que se nutren de sus propias vivencias y experiencias durante éste encuentro. Dicha circularidad refiere también al lazo solidario que crean en su clara renuncia a vivir bajo los términos supresores del amor en pareja tal y como se han manejado en la sociedad latinoamericana hasta hace muy poco.

En el microcosmos que representan estas seis cineastas ficticias del filme que nos ocupa se ofrece una visión de la diversidad de las mujeres latinoamericanas, sus heterogéneas circunstancias, fases y estadios, sus contradicciones intrínsecas. No obstante

[55] Ver María Ileana García Gossio *Mujeres y sociedad en el México contemporáneo: nombrar lo innombrable* (México: Editorial Miguel Ángel Porrúa, Tecnológico de Monterrey y Cámara de Diputados LIX, 2005).

hay un elemento común: todas ellas buscan su lugar en el mundo, hacer oír sus voces, mantener relaciones equitativas, y el reconocimiento de su singularidad. Es un filme que reflexiona acerca de la situación de las mujeres en una fase de transición, de reajustes y cambios constantes, en lo que los cambios de valores impactan enormemente en sus formas de vida y motivaciones. La directora elabora un debate abierto y contribuye a dicho desplazamiento sociocultural. *Las caras de la luna*, a pesar de haber recibido críticas demoledoras como la de Ayala Blanco en *La grandeza del cine mexicano* debido a su constante auto-referencialidad y su acentuada postura feminista recalcitrante, es una película digna de ser rescatada del olvido, pues revisa paralelamente una doble búsqueda de emancipación y reivindicación: la de la mujer en el cine y la de la mujer en las relaciones de pareja que se hallan en un constante proceso de reajuste y reconfiguración.

Arráncame la vida (Roberto Scheider, 2008)

La adaptación cinematográfica de la primer novela de Ángeles Mastretta, *Arráncame la vida* fue dirigida por Roberto Schneider y se estrenó en México en el 2008. Se presume que después de *Como Agua para Chocolate* de Alfonso Arau (1992), es la producción mexicana más costosa.[56] El filme, al igual que la novela, gozó de gran popularidad dentro y fuera del país. Su éxito se debió en gran parte a la honestidad y el desenfado del guion a la hora de abordar asuntos tan delicados como son el machismo despótico de la sociedad mexicana del siglo pasado o el nepotismo político y gubernamental. Hay implícita en la historia una analogía entre la manera de hacer política de aquellos años y las dinámicas que se daban cita en la esfera familiar. Mastretta, responsable también del guión, disecciona simultáneamente a la sociedad mexicana de entonces tanto en la esfera pública como en la privada.[57] La autora afirma que muchas de las convenciones sociales que prevalecieron en los años posteriores se deben al México post-revolucionario: "Durante los años treinta y cuarenta de este siglo estaba formándose lo que ahora es México. Muchos de los modos de hacer política, de intuir y crear problemas, así como el autoritarismo y la falta de justicia que hoy rigen nuestro país se gestaron entonces". [58]

---

[56] Ver crítica de Paxton Hernández en *Cinevisiones* http://cinevisiones.blogspot.ie/2010/06/arrancame-la-vida-de-roberto-sneider.html [Recuperada en mayo 2012]

[57] Para atender a una crítica literaria véase Jane Elizabeth Lavery. "*La escritura como juego erótico y multiplicidad textual, entrevista a Angeles Mastretta"*. Anales de literatura hispanoamericana, 30 (2001)313-40. (Versión electrónica): http://revistas.ucm.es/fll/02104547/articulos/ALHI0101110313A.PDF [Recuperada en Agosto 2010]

[58] Gabriella de Beer, *Escritoras mexicanas contemporáneas: cinco voces* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996) p. 266.

Sin duda este periodo histórico sentó los cimientos de las estructuras familiares y políticas actuales de este país, como se ha visto al inicio del presente capítulo. El título del filme invoca una imperativa demanda, a la vez romántica, dramática y hasta cierto punto siniestra. *Arráncame la vida* es el nombre de un bolero compuesto por Agustín Lara en los años 1930s y 1940s ,[59] décadas en las que se desarrolla la historia. El romanticismo extremo de Lara combina un sentimiento de idealización del amor con un toque masoquista y autodestructivo, mezcla habitualmente presente en la cultura mexicana en cuanto a sus concepciones y usos amorosos se refiere. En México tradicionalmente se ha dado por sentado que la mujer ha de ser quien viva el amor de forma más intensa y entregada, que ha de ser quien más sacrifique en nombre de ese sentimiento, y eso se permea en su cine. Así lo resume Julia Tuñón:

> En el cine mexicano el sentimiento amoroso se muestra como parte de la naturaleza femenina. El afán normativo que existe en la sociedad y que trasparenta el cine se convierte en un inventario de reglas, recetas y normas llenas de ideas de sacrificio y abnegación.[60]

Catalina, la protagonista de *Arráncame la vida* es una adolescente pueblerina, ingenua pero curiosa y ávida de experiencias. Conoce al general Ascencio casualmente y se siente atraída hacia él a pesar de que se muestra autoritario e irreverente desde el principio. Ascencio impone su presencia en la familia de Catalina. Los padres se encuentran en una posición de desventaja frente al general, pues son pobres, con un futuro incierto y con cinco bocas que alimentar. Ellos se muestran blandos y excesivamente tolerantes, a pesar de los rumores acerca de este extraño, o quizá precisamente por eso, pues un factor determinante en su pasividad es el temor. No reaccionan siquiera cuando Asencio se lleva a su hija de 15 años a la costa durante un fin de semana y la devuelve desvirgada, lo que en aquellos tiempos era un fuerte agravio al honor familiar.[61] Por el contrario, parecen ver esto como una oportunidad para acceder a otro estilo de vida, al tratarse de un militar con cierto poder y marcadas pretensiones políticas. De la misma

[59] El bolero es un estilo musical que adquirió gran popularidad en Latinoamérica con especial énfasis en México y Cuba, se trata de canciones impregnadas de sentimientos extremos. Por lo general hablan del enamoramiento y exaltan el amor de pareja, pero en ocasiones también de desengaño y dolor. Para más información acerca del devenir del bolero en éste país véase *Historia documental del bolero mexicano*, de Pablo Dueñas H. (México: Asociación mexicana de estudios fonográficos, 1990).

[60] Julia Tuñón, Mujeres *de Luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen 1939-1952* (México: El Colegio de México/IMCINE, 1998) p. 102.

[61] Huelga decir que la virginidad de la mujer en la década de los 1930 era un requisito indispensable para que pudiera contraer matrimonio y se consideraba que ésta perdía su valor al tener relaciones antes de casarse. Véase el artículo "La investigación sobre sexualidad en México" de Ana Liguori e Ivonne Szasz en *Perinatología y Reproducción Humana*, vol. 10, num. 2 abril-junio (1996), pp. 89-99.

manera en que Asencio dispone del cuerpo y de la voluntad de Catalina, cambia el futuro de la familia cuando decide casarse con ella sin siquiera preguntárselo.

Durante la secuencia de la boda, Catalina inmediatamente pone en evidencia la desigualdad de los planteamientos propios de esta unión institucional. Manifiesta su sorpresa ante el hecho de que ella pase a ser Catalina *de* Ascencio y eso no ocurra a la inversa. Este inicial desacuerdo será el primer eslabón de una cadena de discordancias que ella detecta en su matrimonio. Catalina no solo descubre gradualmente la naturaleza ambiciosa y despiadada de su marido como político, sino que también se da cuenta de las injusticias derivadas de su condición de esposa y madre. Al respecto de la desigualdad inherente a las relaciones conyugales Marcela Lagarde afirma:

> La inferioridad de las mujeres en la relación conyugal frente a la superioridad de los hombres es una concreción del mundo patriarcal, pero es lograda también mediante normas sociales y culturales que reproducen la asimetría genérica entre los cónyuges.[62]

La socióloga enumera seis supuestos de discordancia que por lo regular se dan cita parcialmente en los matrimonios mexicanos pero que en el matrimonio de la historia que nos ocupa aparecen en su totalidad: 1) De edad: Catalina es quince años más joven que el general y él se casa con ella aunque ella es aún menor de edad; 2) De conocimientos reconocidos: Andrés Ascencio posee ya un rango elevado en su carrera militar cuando se conocen, mientras que ella no consigue siquiera terminar la secundaria. Ya casada Catalina asiste a una de las "escuelas-hogar", referidas en el apartado sobre la evolución de la pareja en el México del siglo XX, para aprender a ser una ama de casa ideal; 3) Económicos: Catalina depende por completo de los ingresos de Andrés, y aunque trabaja para él desempeñando múltiples funciones más allá de lo doméstico, no dispone de ningún sueldo ni posee independencia en este sentido;[63] 4) Eróticos: el general tiene mucha más experiencia sexual ya que ha estado con varias mujeres, mientras que Catalina es virgen cuando él la conoce y ha de mantenerse fiel y exclusiva para él. Andrés se rehúsa a enseñarle los rudimentos de alcoba cuando ella se lo pide, diciéndole: "eso no se enseña, sino que se aprende"; 5) Físicos: la belleza de Catalina es uno de los principales atributos por los que Andrés la elige; en diversas situaciones él enfatiza que su deber como mujer de

[62] Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. p. 436.

[63] Es importante hacer notar que en su rol de esposa de un mandatario es imperativo que ella desempeñara las labores de índole social o de caridad, como hacerse cargo del manicomio ante las burlas de su marido. También da la cara por los sectores más desfavorecidos a los que su marido regularmente no atiende. En ello está implícito de nuevo el rol maternal en la mujer, es por lo general asumido que las esposas de presidentes ejerzan como "madres simbólicas" para el pueblo. Véase el artículo de Victoria E. Rodríguez, "Las mujeres y el cambio político en México" en *Revista de estudios de género. La ventana*. Num. 10 Diciembre (1999) p. 57.

un político es lucir bella, siempre impecable y mantenerse callada; 6) De personalidad: ella ha de ser obediente, comprensiva, amorosa y preferentemente ignorante. De ese modo Andrés procura mantenerla al margen de sus quehaceres y negocios aun cuando ella, debido a su curiosidad y sagacidad, está al tanto de muchos de sus subterfugios y tretas políticas.

Como ya se ha afirmado, en la cultura mexicana, como en algunas otras, pero quizá más abiertamente, a menudo la vivencia del amor es vista como un periplo de exaltación de sentimientos, de locura, e incluso de sufrimiento. Hay latente en esta forma de amar un oscuro deseo de destrucción y de dominio vinculado al odio que, como se ha mencionado al inicio del capítulo, Julia Kristeva considera parte irrevocable de la vivencia de amor.

Para la joven Catalina ávida de experiencias y de emociones, al inicio su unión con el general Ascencio es un desafío excitante en que debe aprender muchas cosas, ya que hasta entonces solo se limitaba a jugar como la niña que era. Todas sus actividades se ciñen a las órdenes de su marido y a lo que a él le apetezca hacer con ella, lo que ve como una aventura cotidiana. Sin embargo, pronto llega la desilusión y el hastío cuando ve que su rol de esposa y madre implica innumerables responsabilidades: Catalina debe hacerse cargo, además de sus propios hijos, de los hijos ilegítimos de su marido, de las labores de beneficencia pública que como parte de su campaña proselitista éste debe ejecutar, de dar la cara a los desfavorecidos a quienes Andrés pisotea en su carrera política. En suma, debe hacer todo lo que él no quiere hacer. Se siente impotente cuando se entera del bárbaro proceder de Andrés, que incluye la destitución, la difamación y el asesinato en contra de sus detractores políticos. Descubre a Andrés en sus mentiras, pues mediante los chismes y cuchicheos de los habitantes de Puebla se termina enterando de lo que hace. Catalina se harta de su papel marginal y dependiente, de ser un ente pasivo que ha de acatar órdenes y seguir las reglas impuestas por su esposo. La ineficacia de este tipo de relación constituye por tanto una flagrante contradicción en cuanto a la idealización del matrimonio que no puede menos que acarrear desilusión en este caso. Hasta cierto punto, es la vivencia del amor bajo estas premisas lo que *le arranca la vida* a la protagonista.

A Catalina en su condición de subordinada lo único que le queda es apelar a pequeños actos de rebeldía cotidianos, negaciones y triquiñuelas para saber más acerca de las actividades ilícitas de su marido y así ganar un poco más de autonomía y poder. Según Julia Tuñón ésta es una estrategia femenina habitual en México para intentar recuperar poder, y argumenta que es propia de los sectores oprimidos y dominados del país. Afirma en una entrevista:

> Las mujeres tienen mucha fuerza, pero mucha de esa fuerza es la de la resistencia, que es algo muy típico en nuestro país en todos los subordinados: los indios, la gente más pobre, etc. Usan como manera de defensa la resistencia que es muy fuerte, y no necesariamente pasiva.[64]

Esta heroína adquiere paulatinamente la noción de su libertad y del valor de su albedrío y decide jugar las mismas cartas de su marido: mentiras, manipulación, adulterio, doble moral, etc. en su propio beneficio. La ironía es también para ella una herramienta defensiva, tanto en los comentarios que hace como narradora omnisciente del filme, como en el tono en que se dirige a su marido al final. Con dicho recurso Catalina derrumba la figura del macho mexicano como ente inquebrantable cuando le muestra que no le teme.[65] En un momento de extrema tensión entre ellos el propio Ascencio le reprocha: "pero si tú nunca me has tenido miedo".

Catalina muestra sin tapujos su gran indiferencia ante las rabietas de su marido, pone en entredicho sus reglas, sus comentarios, se burla de él en su cara. Un claro ejemplo de esto es cuando le devuelve la misma pregunta que él le ha hecho al descubrirlo en flagrante infidelidad en plena calle: "¿y a ti qué te falta, estás mal comido, estás mal cogido?"[66] Revierte así una reprimenda que él le diera antes usando la misma frase en un juego de espejos. Después de ese incidente, y aun estando embarazada de su primer hijo, Catalina le es infiel por primera vez con su novio de la infancia como un gesto vengativo. Así, Catalina desmantela y deconstruye la imagen de la madre y esposa pura, abnegada y exclusiva de su marido, aunque siempre sigue siendo una madre amorosa que cuida de sus hijos y de los de Andrés con otras mujeres.

Como otro gesto de emancipación de su cuerpo se corta el pelo con un estilo similar al de las *flappers,*[67] aun cuando sabe que a Andrés le gusta su pelo largo. Se opone terminantemente a que su padre se asocie en negocios con él ya que sabe que son ilícitos y para evitar dicha asociación lo chantajea mediante el sexo, negándose a intimar con el sí crea una sociedad con su padre. Manifiesta sus opiniones políticas frente a los colegas de Andrés confrontándolo así públicamente. Coquetea con otros frente a su marido para

[64] Entrevista a Julia Tuñón sostenida por la autora el 10 de Diciembre de 2009 en México, D.F.
[65] En esta dinámica entre Catalina y el general se da por sentada la desmitificación de las figuras políticas y supuestos "héroes nacionales" propios de la ideología patriarcal que han predominado en la historia del país. Esta es una tendencia reciente en el cine y la literatura latinoamericanos, como signo de la propia incredulidad de los ciudadanos de estas latitudes ante las instituciones gubernamentales.
[66] *Coger* es el verbo que se utiliza en México para designar el acto sexual de forma coloquial.
[67] *Flappers* es el nombre que se le daba a las mujeres modernas y liberadas de la década de los 1920s en EEUU. Término ya usado anteriormente en este trabajo.

ponerlo en ridículo y cuando éste le reclama le espeta la evidencia de sus abiertas infidelidades.

Después de enterarse de uno de los asesinatos que comete el general, un día en su profundo descontento Catalina decide huir, pero es hallada por el chofer personal de su marido. Presa del miedo ante un mundo hostil y lleno de pobreza en el que no sabe cómo desenvolverse sola, regresa al lado de Andrés. Por último se muda a otra habitación y se niega tajantemente a tener relaciones con Andrés mientras le demuestra abiertamente su desprecio. En lugar de que Catalina abandone a su marido y se lleve a sus hijos, lo acompaña a su nueva residencia en la capital, dejando atrás a su familia y su entorno. Los Ascencio se trasladan debido al nombramiento de Andrés como secretario de gobierno, y ella opta por disfrutar de los privilegios de su nuevo status social, hay en este gesto una subversión implícita, pues aun cuando parece que es víctima de las circunstancias Catalina le da la vuelta a su situación de subordinada. A este respecto es relevante el artículo de Dr. Lorraine Kelly en cuanto a los lineamientos y prácticas de poder y la subversión de los oprimidos.[68]

En la ciudad sale sola y pronto conoce a Carlos Vives, un joven y carismático director de orquesta de quien se enamora locamente. Comienza así para Catalina una doble vida en que es a la vez la distinguida señora de un secretario de derechas y la apasionada amante de un artista involucrado con el partido de la oposición. Andrés intenta usar a su mujer como espía, y por ello disimula la evidencia de un estable amasiato entre ella y Carlos sin reclamarle nada. Cuando Andrés se cansa de esa treta y se da cuenta de que su mujer está enamorada del director, lo manda matar sin más, ante la impotencia y frustración de Catalina. Luego del asesinato de Carlos, Catalina siente como nunca la naturaleza inexorable de ese matrimonio que la sofoca, en especial la prerrogativa de que ha de ser "hasta que la muerte los separe" y acude de nuevo a la gitana que tiempo atrás disipara sus dudas sexuales ante su demanda de "quiero sentir". La gitana le aconseja sutilmente el uso de unas hierbas tranquilizantes que deben ser administradas con extremo cuidado ya que según le comenta, una señora en su pueblo murió repentinamente por tomarlas en una dosis alta. Desde ese momento Catalina suministra a Andrés diariamente esta infusión, para supuestamente calmarlo. Un día en que siente que no lo tolera más, sube

[68] Lorraine Kelly, "Gender, Corruption and Independence in Roberto Sneider's Film Adaptation of *Arráncame la vida"* en *Power, Place, and Representation: Contested Sites of Dependence and Independence in Latin America*, Bill Richardson y Lorraine Kelly, eds. (Pieterlen: Peter Lang, 2012).

deliberadamente la dosis de la hierba, causando una muerte infalible sin que quede rastro alguno del envenenamiento.

Catalina pasa de la ingenuidad de la casi niña de quince años a ser una mujer calculadora capaz de cometer un crimen premeditado y alevoso. Técnicamente Catalina guarda ciertos paralelismos con la ya referida *Femme Fatal*, a un grado matizado, más afín quizá con las devoradoras de hombres propias del cine de Cabaretera expuesto en la introducción. Lo que refuerza esta hipótesis es el hecho de que nuestra heroína utilice deliberadamente una *mascarada* para manipular y modificar sus circunstancias. Doanne define la *mascarada femenina* en el contexto fílmico como una representación hiperbólica de la feminidad que se opone al sistema androcentrista de manera subversiva, creando una distancia entre la mujer y su imagen, poniendo de manifiesto la inmanencia y rigidez del concepto mismo de feminidad.[69] La heroína de este filme porta la mascarada femenina ante el general y ante la sociedad tradicional que la rodea. Sin embargo, vemos al final, que como lo demuestra su último gesto premeditadamente aniquilador, Catalina es vengativa y letal. Así, los rasgos propios de la amenazadora y subversiva Malinche cobran aquí relevancia, pero también se combinan con los propios de la Guadalupana, en tanto se muestra en su faceta maternal y protectora de sus hijos naturales y adoptivos. Catalina juega un rol ambivalente, de ese modo se alinea con la *Chingadalupe* de Bartra.

Toda mujer fatal, desde las míticas Salomé y Cleopatra, hasta las voraces y seductoras villanas del cine negro, de una u otra manera subvierten la cultura patriarcal establecida y la desestabilizan. Características como la curiosidad, la iniciativa, la ambición o el ingenio perfectamente aceptadas en el hombre son un estigma en el caso de la *Femme Fatale*. El ejemplo más emblemático es sin duda Eva que lleva a Adán a la perdición a causa de su curiosidad. Si partimos de las premisas que fundamentan esta figura y la inherente subversión que ella detenta hacia lo que hasta hace poco se ha entendido como el *eterno femenino*,[70] se puede decir que Catalina es una mujer fatal en potencia. Sin embargo, a pesar de su crimen, ella no es castigada al final, consigue su objetivo y permanece libre y poderosa.

[69] Ver Mary Ann Doanne, "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator" en *Screen* 23, 3-4 (1982) 74-88

[70] Véase de Rosario Castellanos su pieza teatral titulada así *El eterno femenino*, en la que en clave paródica aborda el mito de Eva y lo subvierte presentando a una Eva con iniciativa, inteligente y con sus propias opiniones. Rosario Castellanos, *El eterno Femenino* (México: Fondo de cultura económica, 1993). A Eva le siguen otros personajes femeninos míticos y otros dos que son tomados de la historia y el acervo cultural de México tales como Sor Juana Inés de la Cruz o Carlota, la emperatriz de México.

Catalina mantiene su mascarada de cuidadora y sirviente incondicional de su marido hasta el final, fingiendo prodigalidad y devoción mientras que secretamente anida un gran odio hacia él y un deseo genuino de asesinarlo. Julia Tuñón reflexiona acerca de estas características propias de la mujer victimizada en la cultura mexicana: "Parece claro que si la relación de amor no implica las posibilidades de conocimiento y comunicación, se opta por destacar los valores de la sumisión y la incondicionalidad femeninas".[71] La intachable esposa permanece al lado de su marido hasta su lecho de muerte, a sabiendas de que ya detenta un poder sobre él al cuidarlo, estando así en sus manos completamente vulnerable. Catalina finge incluso el rol de la viuda benevolente cuando el compadre le dice que él se hará cargo de los bienes de Andrés y del testamento, y ella le dice que está al tanto de las otras amantes, "las otra viudas" y de los hijos ilegítimos que su difunto marido tenía. Aún ante el oprobio de ser la viuda de un hombre abiertamente infiel, ella se reviste de un cierto aire de dignidad y un poder derivados de la subversión de esa pretendida tolerancia e incondicionalidad, pues en realidad sabe que está protegida financieramente. Por otro lado también muestra su solidaridad con respecto a las otras mujeres quienes como ella, fueron engañadas y embaucadas por Andrés, de nuevo creando esa red que se aludía anteriormente de sentido de comunidad y hermandad entre mujeres.

Esta mujer inicialmente inocente burla todo un sistema machista, subvierte las reglas sociales preestablecidas en una época en que imperaba una gran rigidez moral en México, pero sobretodo, hace gala de una eminente frialdad a la hora de literalmente *arrancarle la vida* a su marido. Surge, no obstante, un último punto de reflexión: de la misma forma en que la Cabaretera o la devoradora no es del todo causante de las desgracias que a su paso desencadena con su pasmosa belleza y su notable inteligencia, y que sin embargo en dichas películas de la Época de Oro acaba siendo casi siempre castigada, Catalina al estar inmersa en un sistema en que el amor es *per se* un proceso de aniquilación, ella es a la vez víctima y victimaria. Hay un proceso de subversión que se opera tanto en la novela como en el filme lenta y progresivamente. La heroína se reconoce al final de la película liberada y "casi feliz", ante la muerte de su hombre, reforzando así de nuevo la idea de que el bienestar de una mujer no depende de tener una pareja, y se reafirma en cambio su autonomía y plenitud personal.

[71] Tuñón ,*Op. Cit.*1998, p.110.

Conclusión

Mediante el análisis de las dinámicas de pareja en estos tres filmes, sus protagonistas y sus particulares visiones acerca del amor se puede detectar una búsqueda común de nuevas formas de interacción con sus compañeros, más allá del esquema tradicional del matrimonio o la codependencia emocional. Como se ha visto en el primer capítulo, hay algunos casos de películas de la Época de oro con personajes femeninos que ya planteaban conductas de resistencia ante las manifestaciones de la hegemonía patriarcal ejercidas en los confines del ámbito doméstico. Así lo hace notar Julia Tuñón en su libro *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*. Tuñón menciona a las esposas o madres fílmicas que de forma subversiva y sutil terminaban manipulando el entorno familiar. Sin embargo, estas heroínas aún no llegaban a impugnar de forma activa y efectiva la opresión y su condición de marginalidad, esto ocurría solo en los espacios públicos del cabaret o el burdel.

Es importante mencionar que una pareja en términos de igualdad y paridad solo puede ser posible cuando las diferenciaciones intrínsecas al género se vean erradicadas de la imaginería amorosa. Estas se han revisado en el capítulo anterior y suponen una barrera a la hora de establecer relaciones sanas y equilibradas. El sicólogo y sociólogo Nelson Minello en su artículo *La buena salud de "una institución imposible"* asevera en esta línea de pensamiento que "una unión privilegiada de dos se podrá dar cuando ambas partes sean personas, sujetos en todo el sentido de la palabra".[72] Minello señala también que se debe evitar la cosificación de ninguno de los sujetos y por tanto plantear la dinámica de pareja como un contrato libre entre personas. Que el pretendido estamento de "para toda la vida" debe ser matizado, ya que se deben contemplarse las circunstancias reales en que ese "contrato" pueda interrumpirse de forma voluntaria por un sinnúmero de razones o modificaciones en los sentimientos y deseos. Minello repara también en que las cláusulas respecto a la fidelidad deben ser re-negociadas por cada pareja sin que exista una figura jurídica tal como el adulterio.[73]

Minello propone también una paridad en este sentido puesto que como se he dicho antes, la infidelidad masculina ha sido socialmente aceptada, pero de ninguna manera la infidelidad

[72]Nelson Minello, "La buena salud de `una institución imposible" en La *pareja o hasta que la muerte nos separe ¿Un sueño imposible?* ed. Ma. Teresa Dörin (México: Fontamara, 1994) p. 60.

[73] El adulterio implica la relación sexual de uno de los miembros de un matrimonio con un tercero, que implique el desconocimiento del deber de fidelidad. En México el adulterio era penado y considerado causa de divorcio pero se despenalizó en mayo del 2008. Véase Andrea Merlos y Ricardo Gómez "Adulterio quizá sea un pecado pero no delito" en *El universal* publicada el 30 de abril del 2008: http://www.eluniversal.com.mx/primera/30914.html, [Recuperada en septiembre de 2010].

femenina. Y por último, este autor clama que debe vindicarse el derecho al propio espacio y autonomía de las vidas de ambos integrantes de la pareja, para así posibilitar el crecimiento y las libertades mutuas y paralelas. Si se llevan a cabo todas éstas modificaciones al modelo inicial del matrimonio y sus premisas vinculantes, se atiende a una nueva forma de interacción en pareja que echarían por tierra gran parte de sus tópicos y mitos, por lo que se estaría hablando de una forma inédita de ver la vida en pareja.

La diferencia crucial entre las heroínas del cine de la Época de Oro y las del siglo XXI estriba en que éstas plantean nuevas vías de resistir la anquilosada dominación masculina y llegan a transitar dichas vías. Las fronteras de los ámbitos público y privado se diluyen y finalmente estas contestatarias acceden a la esfera pública desde el momento en que optan por salirse de lo que antaño era considerado "el terreno femenino por antonomasia".

Una de las piedras angulares de este cambio es derrocar el mito de que, a diferencia de los hombres para quieres el amor de pareja es solo una parte de sus complejas y ricas vidas, las mujeres hallan su definición y sentido a través de éste. Las contestatarias de este capítulo postulan que el amor es un ángulo más de un amplio espectro de búsquedas y metas, enriqueciendo sus áreas de plenitud y compartiendo en relaciones mucho más sanas y equilibradas.

III

CONTESTATARIAS RESPECTO AL MODELO

TRADICIONAL DE MATERNIDAD

Introducción

Tradicionalmente en diversas latitudes la maternidad ha sido considerada como la labor femenina por antonomasia, a tal grado que se la identifica con la mujer de forma automática y se considera a ésta como su rol principal y la razón de su existencia.[1] En el caso de México, dicha valoración ha sido mucho más acusada hasta finales del siglo pasado.[2] Es perceptible que en todas las manifestaciones culturales de esta latitud la mujer ha sido tradicionalmente ante todo *madre*. No obstante, existe una llamativa ambivalencia respecto a la figura de la madre en este país: tanto hombres como mujeres veneran, idolatran y mitifican a la madre pero también la culpabilizan, la rechazan, y subestiman. A menudo se le considera como alguien que desempeña un rol secundario en la sociedad, en tanto su labor consiste en tareas cotidianas casi invisibles poco relacionadas con los asuntos *realmente* serios e importantes como pueden ser la política, los negocios u otras actividades de índole social y económica a gran escala. En México esta ambivalencia se manifiesta de diversas formas, incluso a nivel verbal y coloquial: las frases populares usadas indistintamente por hombres y mujeres están cargadas de alusiones a la madre, de manera tanto positiva como negativa. "Me siento a toda *madre*" o "nos los pasamos a toda *madre*", se dice cuando se infiere un hecho fuera de lo común o notable. Pero también se escucha decir "esto sabe a *madres*" o "me vale *madre*" de forma negativa; algo se *madrea* cuando no funciona bien y ya no es útil. Y yendo aún más lejos el socorrido y altamente violento "chinga a tu *madre*" es considerado el insulto más grave entre la ciudadanía mexicana. Por tanto, el uso constante la palabra *madre* y sus connotaciones son una muestra de lo contradictoria que resulta esta figura en tanto elemento simbólico, metafórico-expresivo y conceptual en México.

Como se ha analizado en la introducción, la díada madre buena/madre mala ha sido cimentada en base a las figuras de la Virgen de Guadalupe y de la Malinche respectivamente. Ambas son las madres fundacionales de la cultura mexicana en su innegable dimensión mestiza y transcultural. En el caso concreto del cine la madre ha sido el rol central y protagónico de casi todo personaje femenino hasta hace unas décadas. Como ya hemos visto, es a partir de los 1980s y los 1990s, que se implementaron en las

[1] Norma Ferro plantea que existe una ecuación de equivalencia madre=mujer, que se traduce en la idea de que la plena realización femenina es la maternidad, y en la cual radica la alteridad del hombre. Véase: Norma Ferro, *El instinto maternal o la necesidad de un mito*. (México: Siglo XXI, 1989).
[2] Ver Cecilia Rodríguez Dorantes, "Entre el mito y las experiencia vivida: las jefas de familia" en *Familias y mujeres en México*, ed. por Soledad González Montes y Julia Tuñón (México: El Colegio de México, 1997) pp. 195-238.

pantallas mexicanas heroínas que no tienen nada que ver con la maternidad, que se definen por otras identidades o actividades sin que éstas sean de índole sexual, como ocurría durante el cine de la Época de Oro. El fenómeno que aquí nos ocupa, es el hecho de que las madres representadas en el cine mexicano actual se alejan cada vez más de aquella imagen utópica e idealizada de la madre venerable para dar paso a personajes maternos mucho más honestos y ricos en sus numerosas contradicciones. Pero también está cada vez más presente el fenómeno de las madres solteras, mujeres abandonadas en su misión de educar a unos hijos bajo extremas condiciones de dificultad y marginación. En este sentido la mitificación cae por su propio peso, pues es inviable pretender que madres en condiciones no idóneas cubran las expectativas de madre perfecta e intachable otrora representada en el cine del pasado.

La primera parte de este capítulo revisa las consideraciones y supuestos acerca de la maternidad según el punto de vista tradicional, de manera que se pueda contextualizar nuestro análisis fílmico posterior y detectar así qué elementos se subvierten en los personajes abordados. Para ello se examina brevemente el rol de la maternidad en la sociedad mexicana y sus implicaciones socio-culturales. También se hace una revisión de la maternidad desde el punto de vista psicológico y desde la vivencia de la propia madre, y por último, se pretende demostrar cómo en las más recientes producciones fílmicas se ha ido desmantelando el mito de *la madre perfecta*. Para ilustrar dicha hipótesis se estudian nuevamente tres películas: *Así es la vida* (Arturo Ripstein, 2000), *La misma luna* (Patricia Riggen, 2007) y *Abel* (Diego Luna, 2010).

En dichas películas se representan distintas formas de maternidad. Hay madres en apuros, madres imperfectas, madres abrumadas por la enorme responsabilidad de cuidar a unos hijos a quienes aman pero con los que no saben cómo comportarse. La mayoría de estas madres están condicionadas por circunstancias socio-económicas precarias, lo que de nuevo, refleja los cambios sociales recientes del país y la creciente economía neoliberal. Estas madres apenas se asemejan a de las del cine clásico mexicano, ya no son aquellas infalibles madres. María Novaro reflexiona así acerca del tratamiento habitual de la maternidad en el cine mexicano de la siguiente manera:

> La verdadera vivencia de ser mamá es muy fuerte pero no la he visto reflejada en pantalla. He visto estereotipos de mamás: he visto madres heroicas o madres deleznables, el cine mexicano está lleno de estereotipos pavorosos de mamás. Mis personajes siempre son mamás porque es una vivencia importante mía y porque la quiero ver en pantalla. Incluso

> cuando he querido escribir personajes que no son mamás al rato se me antoja que tengan por lo menos uno.[3]

En esta sección se intenta abordar el amplio y complejo tema de la maternidad y sus más recientes representaciones en el cine mexicano bajo un prisma integrador, multidisciplinario y feminista, espíritu que podemos resumir con una reveladora y desgarrada reflexión de Silvia Tubert acerca de la maternidad:

> El desarrollo de las llamadas ciencias sociales o humanas, desde una perspectiva feminista, ha puesto de manifiesto que la ecuación mujer-madre no responde a ninguna esencia sino que, lejos de ello, es una representación –o conjunto de representaciones– producidas por la cultura. Ya no es posible sostener la existencia de una función natural que se ejerce como tal de manera universal y a-histórica, de acuerdo con un instinto o esencia de la mujer. La maternidad no es puramente natural ni exclusivamente cultural: compromete tanto lo corporal como lo psíquico, ya sea consciente o inconscientemente; participa de los registros real, imaginario y simbólico. En la madre más allá de las diferencias entre sus innumerables representaciones, suele encarnase el misterio de los orígenes, de lo impensable, de lo que excede a la racionalidad. Esto explica el carácter contradictorio y ambivalente que reviste sus figuras –polarizadas en el hada buena y la bruja malvada–. Esta construcción cultural de la maternidad como símbolo puede encubrir la sujeción del cuerpo femenino, tanto a su propia materialidad y finitud como a las relaciones de poder que establecen las condiciones de su existencia.[4]

Consideraciones generales acerca del concepto de Maternidad: Implicaciones socio-políticas y económicas

Antes de comenzar es necesario ante todo plantearse preguntas tales como: ¿Qué elementos definen a la maternidad? ¿En qué consiste ésta? ¿Se trata de una tarea que solo una mujer o una madre biológica pueden acometer? ¿Está su práctica ceñida a intereses socio-políticos y económicos? Para ir respondiendo éstas y algunas otras preguntas acerca del concepto de maternidad y sus imbricaciones a nivel social y político es útil revisar las conclusiones de la feminista irlandesa Mary Nash. La autora afirma que la maternidad innegablemente trasciende lo individual para proyectarse en lo social, ya que la misma madre que cuida de su hogar es también la *madre* que cuida a los enfermos, a los viejos, a los niños y a los desvalidos. Por tanto la madre como rol ha sido una pieza clave en la estructura social y por ello es conveniente que las nociones adheridas a ella no cambien, aun cuando sea en detrimento de la identidad de la mujer en tanto individuo. Así, Nash afirma:

---

[3] "María Novaro busca en el cine" *Reforma*, Sección *Gente*, 2 de marzo (2001) p. 3. Como se ha visto en el primer capítulo, Novaro es una de las directoras que más se ha preocupado por mostrar a madres de carne y hueso. Su último film *Las buenas hierbas* habla también de madres en conflicto, solas y lejos de modelo idealizado de antaño.

[4] Silvia Tubert, *Deseo y representación: Convergencias de psicoanálisis y teoría Feminista* (Madrid: Síntesis, 2001) p. 156.

> La maternidad representa un elemento clave del discurso de género en la sociedad. Tanto las representaciones culturales más tradicionales de "ángel del hogar" o las de "mujer moderna" o "mujer nueva" mantenían intacto el eje constitutivo del discurso tradicional de la domesticidad, al asentar la maternidad como base esencial de la identidad cultural de la mujer.[5]

Se trata de un modelo que se ha ido legitimando generación tras generación alimentándose de supuestos y lugares comunes. En este espacio se intenta hacer una revisión a dichos supuestos en torno a la función de la maternidad.

El primer elemento a tener en cuenta es que la maternidad se ha percibido como una tarea *natural* y compulsoria para la mujer, inherente a su ser e identidad sexual y por tanto, ineludible. Tal y como figura en el *Diccionario Ideológico Feminista* de Victoria Sau la maternidad es definida en relación a cómo las mujeres asumen de forma determinada el proceso biológico de la gestación y el parto, del mismo modo es suya la tarea del cuidado posterior que el ser humano precisa durante un periodo del tiempo denominado por Sau como *el maternaje*, que sería el equivalente al concepto de *crianza*.[6] Por tanto, siguiendo las ideas de Sau, la capacidad y características biológicas para la gestación y alumbramiento que es lo que distingue a la mujer del hombre en su dimensión sexual, dada la imposibilidad natural de éste para dichos procesos biológicos, han sido confundidas con el resto de tareas que en realidad conlleva la maternidad.

Como ya se ha afirmado, muchas de las ideas y asociaciones que se atañen a la maternidad en tanto concepto, están fundadas en innumerables mitos, prerrogativas y supuestos basados en ideas esencialistas, transhistóricas y transculturales conectadas únicamente con los referidos procesos biológicos que limitan la vivencia de la maternidad real puesto que como se ha visto, ésta trasciende a lo estrictamente corporal.

La maternidad ha sido entendida basándose en sus aspectos orgánicos, cuando en realidad procesos como la concepción, el embarazo, el parto y la lactancia son solo una fase o aspecto sesgado de la maternidad.[7] Al evaluar casos de maternidades diversas tales como la adopción o la función nutricia que ejercían las nodrizas se puede constatar que independientemente del proceso biológico materno la mujer puede o no desarrollar un apego o interés hacia ese hijo, y viceversa: mujeres que no dieron a luz a sus hijos puede llegar a sentirse extremadamente ligadas a ellos. Por tanto esto podría replantear lo que a

[5] Mary Nash, "Maternidad, maternología y reforma eugénica en España, 1900-1939" en *Historia de las mujeres Siglo XX* (Madrid: Taurus, 2000) p. 641.
[6] Ver Victoria Sau, *Diccionario ideológico feminista Vol. I* (Barcelona: Icaria Editorial, 1990) p. 183
[7] Es innegable la importancia de estos procesos a la hora de vivir la maternidad, sin embargo es importante desligarlos de su dimensión socio-cultural en tanto hablamos de seres humanos como seres históricos con capacidad de simbolizar y no de entes biológicos únicamente en su dimensión animal.

menudo se considera como la maternidad *correcta* o el considerado natural e intrínseco Frecuentemente prima el supuesto de que la mujer es presa de un deseo irrefrenable de ser madre, de esa llamada de sus instintos más profundos que súbitamente la empuja a responsabilizarse de un ser humano dependiente e indefenso; a esto es a lo que suele llamarse *instinto maternal.*

La filósofa francesa Elisabeth Badinter en dos de sus más conocidas obras: *¿Existe el instinto maternal?: Historia del amor maternal (S. XVII-XX)* y *La mujer y la madre,* pone en entredicho ese mitificado instinto que supuestamente es propio de toda mujer, mientras explora la dimensión semántica, simbólica e histórica de la maternidad.[8] La autora hace una revisión crítica de las dinámicas familiares de algunas sociedades europeas y demuestra que los parámetros para ejercer la maternidad tienen su origen ante todo en las demandas socio-culturales y no en aquellos aspectos de índole biológica o natural como a menudo se ha asumido. También arguye que dichos parámetros tienen relación directa con la filosofía de Jean Jacques Rosseau.[9]

Badinter hace hincapié en una práctica que tuvo lugar en la Francia de los siglos XVII y XVIII. Según su estudio muchos de los recién nacidos, sobre todo los hijos de las mujeres de la nobleza, eran entregados inmediatamente a nodrizas para que los criaran. Mientras tanto, las madres se incorporaban a su vida habitual, cumpliendo con sus obligaciones sociales y de esposas. La autora añade que en Inglaterra y parte de Alemania se dio el mismo fenómeno por un lapso de casi doscientos años. Según reflexiona Badinter, dichas madres tenían la conciencia tranquila ya que era una práctica propia de aquel contexto basándose en la premisa de que la lactancia materna era nociva para el bebé. El excesivo contacto entre madre e hijo era considerado como un acto inmoral en aquella época por la Iglesia católica..

Este ejemplo demuestra que la pulsión supuestamente *natural* de la madre de cuidar a su hijo, de amamantarlo, criarlo y hacerlo el centro de su vida, puede no darse. El *inevitable* nexo materno-filial puede verse alterado en función de las condiciones y convenciones propias del entorno de la madre. Vemos pues que no hay en la mujer tal llamado *natural* de proteger y cuidar a su hijo compulsivamente, de llegar incluso a dar la vida por él de modo instintivo o espontáneo como se ha presumido.

[8] Elisabeth Badinter, *¿Existe el instinto maternal?: Historia del amor maternal (S. XVII-XX)* (Barcelona: Paidós, 1991) *y La mujer y la madre* (Madrid: La esfera de los libros, 2011).
[9] Ver Badinter, *Ibidem.*

Anexa a dicha idea del *instinto maternal* se halla la idea consecuente de que la crianza y educación de los hijos debe recaer en la mujer, prerrogativa que ha permanecido incuestionable durante siglos en gran parte de las culturas y sociedades. Dicha prerrogativa está ligada a la práctica de la lactancia en la fase temprana del neonato, que como hemos visto, no necesariamente debe ser tarea de la propia madre biológica, y que en todo caso, se trata de un periodo breve.[10] La filosofa francesa concluye por tanto que esta responsabilidad de ser la única baluarte de la educación y crianza de ese hijo que se atañe a quien lo ha parido no es más que de una construcción social asumida como lo *natural*. Este discurso tradicional sobre la maternidad puede extrapolarse a lo que Luce Irigaray deduce acerca del concepto de feminidad ya examinado en el capítulo segundo: "es un papel, una imagen, un valor que los sistemas masculinos de representación imponen a las mujeres. En esta mascarada de la feminidad, la mujer se pierde a si misma jugando con ella".[11]

Como argumenta Marcela Lagarde la sociedad ha estipulado una serie de regulaciones e imperativos coercitivos acerca de la maternidad, dejando poca opción a la propia madre de decidir el modo en que ha de ejercer su labor de crianza y el cuidado de sus hijos.[12] No se toman en cuenta sus propias motivaciones, sus particulares circunstancias socio-económicas y culturales, ni la posibilidad de que se compagine dicha labor con otros intereses ya sea como profesional o como ser humano independiente. Ha de elegir ser madre al cien por ciento, si no quiere que se le juzgue como *mala madre* o como *no lo suficientemente buena*. Por tanto, la dimensión simbólica y cultural de dicha función y el "como debe ser" son mucho más influyentes y determinantes aún que las propias necesidades y particularidades de cada mujer y sus hijos.

Un rasgo primordial de la maternidad es sin duda alguna la entrega absoluta y la abnegación que la mujer ha de manifestar en cuanto al desempeño de dicho rol. Ya en la sección introductoria, al revisar la figura de la Virgen de Guadalupe tan presente en la cultura mexicana, se analizaba cómo en el imaginario popular mexicano aquellas características definitorias de la figura religiosa se transfirieron a todas las "madrecitas mexicanas buenas e intachables". Estas debían anular su individualidad y diluirse en la

[10] Ver opiniones de Badinter acerca de la lactancia y su crítica ante la evidente tendencia actual en Occidente a volver a dicha práctica en una entrevista para *New York Times* 22 de marzo 2010. Sunday Times on line: http://women.timesonline.co.uk/tol/life_and_style/women/article7070165.ece
[Recuperada en Noviembre 2010].

[11] Cit. y traducido en Muñóz Muñóz, Ana María, Gregorio Gil y Adelina Sánchez, eds. *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades* (Granada: Universidad de Granada, Colección Feminae, 2007) p. 370.

[12] Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas.* (México: UNAM Colección Postgrado, 2005).

vida de sus hijos para así asegurar la supervivencia de su prole. Consuelo Paterna y Carmen Martínez refirieren dicho estigma como sigue:

> La maternidad ha sido durante mucho tiempo el hecho determinante de ese carácter altruista de servicio presente en las mujeres, y en detrimento de la atención sobre una misma, puesto que era la experiencia que otorgaba un significado especial a sus vidas, siendo únicamente las madres quienes podían satisfacer las necesidades de sus hijos.[13]

Lo más paradójico respecto a esta situación es que las mujeres que han ejercido al cien por cien su labor *maternal* como cuidadoras, madres, amas de casa a menudo son presas del confinamiento, la marginación y la descalificación social ya que se les considera *improductivas* y *dependientes*. Dicha función social y comunitaria que por lo general ejerce la mujer tanto en el ámbito doméstico como fuera de él no es valorada ni reconocida. Las personas que requieren de cuidados constantes como niños, ancianos, discapacitados, enfermos, etc. son atendidas por mujeres. [14] En países con una política de bienestar social avanzada los gobiernos dedican gran parte de su presupuesto a este tipo de servicios, sin embargo, esto es completamente disímil en países patriarcales y en vías de desarrollo. Afirma Josune Aguinaga que en países latinos, entre ellos México: "el hombre es independiente por su trabajo productivo, la mujer es dependiente por su trabajo reproductivo".[15] Esta dinámica del reparto de roles en función de la diferencia sexual está estrechamente ligada de nuevo a lo que se considera "la maternidad ideal" y la función nutricia de la mujer.

Se espera que esa madre *ideal* ame automáticamente a ese hijo virtual desde el momento en que se queda embarazada, que se haga responsable de él, y que esté dispuesta a sacrificarlo todo en aras de su buena crianza y educación. Aun cuando una mujer no quiera ser madre, ya sea porque no esté preparada para serlo, porque no se encuentre en las condiciones idóneas para encarar la maternidad, o porque ya siéndolo pierda completamente la motivación para encarar el peso que ésta supone. Ella ha de estar siempre dispuesta a aceptar su rol, a dar, a procurar, a cuidar, en definitiva: a "ser para otros", por el contrario es tachada de *mala madre* y por ende, de *mala mujer*.

La definición de maternidad que provee Marcela Lagarde hace especial énfasis en esta labor de "cuidadora" que es esperada en toda mujer con o sin hijos:

---

[13] Consuelo Paterna y Carmen Martínez, "Diferentes formas de entender la maternidad" en *La maternidad hoy: claves y encrucijadas* (Madrid. Minerva ediciones, 2005) p. 67.

[14] Véanse las reflexiones al respecto de la tarea de cuidadora y asistente comunitaria de la mujer de Orlandina Oliveira "Familia y relaciones de género en México" en *Familias y relaciones de género en transformación, cambios trascendentales en América Latina y el Caribe*.

[15] Josune Aguinaga, *El precio de un hijo. Los dilemas de la maternidad en una sociedad desigual* (Madrid: Debate, 2004) p. 215.

> La maternidad es el conjunto de hechos de la reproducción social y cultural, por medio del cual las mujeres crean y cuidan, generan y revitalizan, de manera personal, directa y permanente durante toda la vida *a los otros*, en su sobrevivencia cotidiana y en la muerte.[16]

La antropóloga afirma por otro lado que el sentido de protección que a menudo se suscita en la mujer es de índole esencialmente cultural. Lagarde argumenta que ese desear cubrir las necesidades de *los otros* se convierten para la mujer en una prioridad desde el momento en que en sus juegos infantiles ya se le prepara y se le educa para cuidar y ser madre. Así, la niña juega a las muñecas, a la casita, a las comiditas, a la enfermera, (que no doctora), etc. es quien cuida, alimenta, sana, protege y está siempre disponible a ayudar a los demás. En estas conductas aprendidas se fundamenta según Lagarde "la permanente disponibilidad de las mujeres para cuidar a otros, para la entrega, para el amor maternal (a los hijos, a los hombres). Las mujeres internalizan la carencia y psicológicamente buscan la plenitud y la completud en los otros".[17]

Se ha de considerar el amplio espectro de nuevas vías para la procreación disponibles hoy en día, la manipulación de la reproducción y el control sobre los ya mencionados mecanismos biológicos como son la anticoncepción, la reproducción asistida, al aborto, la donación de óvulos, los vientres de alquiler, etc. Estos procedimientos indudablemente han ido reconfigurando nuevas maneras de ejercer la maternidad y la paternidad. Con esta revolución en torno a la procreación se han puesto en entredicho las teorías esencialistas ya enumeradas, y se cuestiona su pretendida anexión a "lo natural, universal e inalterable".[18] Por ende se ha visto desmantelada la base misma de las sociedades, modificándose incluso las legislaciones vigentes en materia de derecho familiar, en especial las concernientes a la patria potestad y reasignación de roles domésticos.

La maternidad desde el punto de vista sicológico y como vivencia subjetiva

Para hacer algunas reflexiones acerca de la vivencia de la maternidad desde el punto de vista de la propia mujer creo pertinente atender a una detallada descripción hecha por la psicoanalista mexicana Celia Ruiz Jerezano. En ella desglosa lo que suele ser la maternidad para muchas mujeres. Considero que es una de las definiciones que mejor reseña el cúmulo de contradicciones y ambivalencias que la experiencia materna encierra en su infinita relatividad y subjetividad:

[16] Lagarde, *Op. Cit.* p. 248.
[17] Lagarde, *Op. Cit.* p. 389.
[18] Véase Aguinaga.

> La maternidad es una pasión, un deseo de fusión, de volver a los orígenes, y como tal se padece. Conlleva emociones intensas de amor y odio, y despierta lo más primitivo y lo más sublime de la mujer. También es un trabajo que requiere tolerancia a la frustración, capacidad de posponer deseos, capacidad de separarse y reconocimiento del proceso de socialización. También es una vulnerabilidad, un volverse objeto para ser explotada y despojada. Y también puede ser una fuerza creadora y de crecimiento.[19]

Evidentemente se trata de una definición contemporánea y feminista, mucho más honesta y más apegada a la realidad de las mujeres, que poco tiene que ver con el modelo mitificado de la madre perfecta analizado anteriormente. Para la mujer mexicana del siglo XXI existe una evidente y marcada ambivalencia hacia la maternidad ya que, aunque haya heredado muchas de las enseñanzas y convenciones del discurso tradicional de lo que *debe ser* la maternidad, también desea acceder a otros territorios más allá de los confines domésticos. Esto conlleva a su vez una mucho más compleja labor multitarea en la que sus actividades han de ser armonizadas, lo que en muchas ocasiones suele ocasionar un elevado nivel de estrés y constantes dilemas morales para las madres de hoy en día en este país.

Por otro lado, el control que la mujer tiene actualmente sobre su vida sexual y reproductiva ejerce un gran impacto en la manera en que se vive la maternidad hoy. Gracias a la mediación tecnológica y las técnicas anticonceptivas de las que dispone, es ella quien decide cómo y cuándo ser madre. La maternidad se convierte así en una opción y no en una obligación. El simple hecho de que la mujer actual pueda decidir ser o no ser madre, amamantar o no a sus hijos, dedicarse por completo a ellos o recurrir a ayuda entre otras opciones, implica cambios radicales de raíz, cuestiona y desafía los supuestos tradicionales acerca de la maternidad.[20]

No obstante, e independientemente de estos cambios, aún sigue primando en la mujer una necesidad de cumplir las expectativas impuestas por la sociedad en cuanto a su desempeño como madre. En este sentido la madre mexicana de hoy comparte con la madre de antaño una elevada presión y expectativas constantes. Aunque si se atreve a hablar con mayor naturalidad de sus tribulaciones y a quejarse de las dificultades que encierra su rol materno, aún prima la idea de que una *buena* madre no puede alojar sentimientos negativos como desamor, rechazo, rivalidad o hartazgo, respecto a sus hijos. Esta no ha de manifestar signos de censura, represión, abuso de poder, desmedida exigencia o maltrato. Se le sigue

[19] Celia Ruiz, "Maternidad y subjetividad" en *Repensar y politizar la maternidad: un reto de fin de milenio* (México: Grupo de educación popular con mujeres, 1994) p. 66

[20] Ver el artículo de Hiroko Asakura "Cambios en significados de la maternidad: la emergencia de nuevas identidades femeninas (Un estudio de caso: mujeres profesionistas de clase media en la ciudad de México)" en *Nuevas maternidades y derechos reproductivos*. (México: El Colegio de México, 2005)

pidiendo que anule en gran medida sus sentimientos de *ambivalencia*, restricción que a veces llega a crear el efecto contrario. Adrienne Rich habla de la violencia que en ciertos casos las madres pueden manifestar hacia sus hijos como signo de dicha restricción: "la violencia es un producto de la frustración, dolor, rabia y desesperación que la institución contemporánea de la maternidad crea y posteriormente trata de reprimir".[21]

El término *ambivalencia* se empezó a utilizar de forma sistemática en el ámbito del psicoanálisis y su estudio acerca de la maternidad por parte de los teóricos estadounidenses Melanie Klein y Donald Winnicott.[22] Aunque ambos psicoanalistas plantean la ambivalencia presente en la relaciones madre-hijo desde el punto de vista del hijo, otros teóricos como Rozsika Parker han efectuado el análisis revirtiendo esos sentimientos ambivalentes y centrándose en los de la madre hacia su hijo. Parker hace hincapié en la importancia de que la madre sea capaz de hacer consciente y reconocer su relación de amor/odio hacia su bebé desde el primer momento. En esta relación coexisten a la vez la constante preocupación y sentido de la responsabilidad hacia su hijo con el miedo a la pérdida de su propia identidad e individualidad, la claustrofobia y el inconsciente deseo de escapar y diferenciarse de ese nuevo ser. A menudo al detectar dentro de sí esos sentimientos contradictorios la madre suele asustarse ya que se sabe responsable de su indefenso hijo. Esto a su vez incrementa su nivel de estrés al vislumbrar la posibilidad de que ella le pudiera causarle daño alguno. Al mismo tiempo puede generarse un rechazo hacia si misma dada la impuesta y socialmente diseminada imagen de la madre perfecta y amorosa.[23]

Según Melanie Klein, el reconocimiento de la ambivalencia en torno a la relación materno-filial es hasta cierto punto un logro: el poder conciliar y tolerar la coexistencia natural del amor y el odio en este tipo de relación tan íntima e intensa. Un aspecto tan aparentemente simple como es el rol alimenticio y nutricio que la madre pretendidamente debe ejercer puede volverse una auténtica pesadilla y provocarle innumerables

[21] Adrianne Rich, Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución (Madrid: Cátedra, 1979) p. 92.
[22] Véanse Melanie Klein, "A contribution to the Psychogenesis of manic-depressive states" en *Love, guilt and reparation and other works 1921-1945* (Londres: Hogarth, 1985) y Donald Winnicott "Hate in the countertransference" en *Thorough Paediatrics to Psychoanalysis*. (Londres: Hogarth, 1982).
[23] Para entrar en detalle acerca de los diversos tipos de ansiedad que genera la experiencia de la maternidad véase el artículo, "The production and purposes of maternal ambivalence" de Rozsika Parker en *Mothering and ambivalente* (Londres: Routledge, 1997) p. 21.En él distingue la "ansiedad persecutoria materna", es decir el fantaseo de la madre de verse castigada y atormentada por su hijo, de la "ansiedad depresiva materna" en que ella se percibe como potencialmente peligrosa y destructiva hacia su éste. Parker establece que por lo general estos dos tipos de ansiedades suelen generarse de forma simultánea, que muy rara vez se presentan en su estado puro, ya que están interconectadas y una alimenta a la otra.

sentimientos de rechazo y ansiedad. Si por ejemplo, la madre decide amamantar a su bebé, opción que como hemos afirmado antes, se ha hecho posible hasta hace solo unas décadas,[24] y el proceso se complica, ella tiende inconscientemente a sentir que su hijo la rechaza, que no es digna de ser aceptada ni amada, y por tanto, puede generarse en ella un sentimiento de impotencia y frustración. Una de las mujeres entrevistadas por Parker confiesa su sentimiento de frustración como sigue:

> Una madre debe dar y proveer. Como madres tenemos que satisfacer, tranquilizar y hacer felices a nuestros hijos contentos y gordos. Mi hijo se rehusaba a comer, y en cambio lloraba, esto me atormentaba más allá de lo que yo podía soportar y me sentía inútil, incapaz de dar y recibir amor.[25]

El que una madre llegue a cifrar su propia valía en el hecho de ser capaz de cumplir las expectativas que de ella se tiene en tanto al modelo idealizado de madre y su capacidad de entrega a los otros es aún muy frecuente entre las mujeres mexicanas.[26] La labor nutricia que una madre presuntamente ha de satisfacer, además de cuidadora incombustible y otra serie de demandas que se le atañen, deja a muchas mujeres física y psicológicamente exhaustas. Son este tipo de situaciones las que generan la ambivalencia: se trata de un proceso que genera en la mujer una súbita disociación entre lo que ella y la sociedad han fantaseado que la maternidad *debe ser* y lo que en realidad *es*.

Si a las ambivalencias propias de la maternidad añadimos condicionantes tales como pobreza, marginación, vejación social, falta de apoyo e información, aislamiento, etc. a percepciones y valoraciones respecto a esa experiencia se vuelven aún más complejos y a menudo negativos. Como ya se ha afirmado, en México el porcentaje de madres solas, solteras o divorciadas, ha aumentado notablemente desde la época de los 1980s. Sicólogos y sociólogos han afirmado que la maternidad es de las tareas que provocan mayor estrés, y que una mujer sin apoyo y sin ayuda puede literalmente llegar a volverse loca.[27]

En el área de las representaciones culturales, es a partir de los 1970s cuando comienzan a aparecer sistemáticamente obras literarias y productos audiovisuales que

---

[24] La venta de la fórmula de leche sucedánea de la leche materna solo empezó a tener difusión masiva a partir de la década de los 1950s en los países industrializados y del primer mundo. Desde entonces ha habido diversas tendencias entre la opinión pública y la comunidad médica respecto a lo adecuado de su uso. Ver la página electrónica de la FAO, capítulo 7 acerca de la lactancia materna: http://www.fao.org/docrep/006/w0073s/w0073s0b.htm#TopOfPage. Visitada en Noviembre del 2010.

[25] Parker, p. 21.

[26] Véase el capítulo IX *Las madresposas*, apartado "La madresposa y el mito" pp. 366-368 en Marcela Lagarde, *Op. Cit.*

[27] Un análisis exhaustivo de algunas de las causas psicosociales más frecuentes que puede desencadenar la agresividad y el abuso de las madres hacia sus hijos se hace en Peter Reder, Silvia Duncan y Moira Gray, *Beyond Blame: Child Abuse Tragedies Revisited* (Londres: Routledge, 1993).

muestran a mujeres cansadas, exhaustas y aisladas en su labor de cuidar a sus hijos. Estos textos denuncian una realidad que hasta cierto punto había sido un tema tabú, tanto en sociedades europeas como en las latinoamericanas.[28] Como se ha analizado en la introducción, en el caso del cine mexicano se han ido rompiendo gradualmente los moldes de la maternidad y lo que es ser mujer en general a partir de la década de los 1980s. Uno de los cometidos de este capítulo es mostrar cómo ocurre esto con mucha más frecuencia en el cine del siglo actual.

En muchos casos ser madre se traduce en un anhelo de cubrir un sinfín de expectativas tales como: valoración por parte del entorno social; una posible fusión con otra entidad que a la vez es parte de la madre misma; satisfacer una cierta curiosidad narcisista de concebir a un nuevo ser-creación que pretendidamente encarnará la perfección y no cometerá los mismos errores cometidos por ella; crear la continuidad de los lazos familiares y genéticos; supervivencia síquica y emocional mediante la impronta en la memoria del hijo, etc. Sin embargo, a pesar de estos y otros factores motivacionales no enumerados, lo cierto es que no hay garantías para una plena y placentera experiencia de la maternidad. Se trata de un proceso complejo, lleno de variantes individuales y particularidades que dependen del contexto espacio-temporal y se haya condicionado por factores socio-culturales. Como razona Badinter,[29] la decisión de la mujer contemporánea de asumir o no la maternidad estriba en las potenciales retribuciones y satisfacciones que se deriven de dicha experiencia, éstas tienen que ver con el grado de renuncia y olvido del proyecto personal propio que para cada mujer pueda implicar el convertirse en madre. A su vez, estas dinámicas son directamente proporcionales al grado de equidad sociopolítica de cada sociedad y estado: a mayor equidad social y de género, mayor posibilidades de plenitud en la experiencia de la maternidad.

Luego de estas reflexiones y datos acerca de la maternidad y sus efectos sociales y sicológicos se hará el análisis de tres películas en que el modelo clásico de maternidad se ve alterado, se subvierte, se reformula o simplemente se analiza bajo una mirada más relista y menos idílica lo que una mujer puede vivir al adoptar su rol como madre.

[28] Ver por ejemplo las novelas de Fay Weldon´s como *Down Among the Women*, (Chicago: Academy Chicago Publishers, Casandra Editions, 2005) cuya primera edición es de 1971. En ella todas las madres que protagonizan la novela llegan a un punto de saturación respecto a las exigencias que impone la sociedad y deciden no dejarse llevar más por éstas.

[29] Ver Elisabeth Badinter *La mujer y la madre* (Madrid: La esfera de los libros, 2011).

***La misma luna* (Patricia Riggen, 2007)**

La ópera prima de la joven cineasta mexicana Patricia Riggen fue estrenada en el año 2007. En ese año la propia Riggen acababa de dar a luz a su primer hija e intentaba compaginar su emergente carrera como directora de largometrajes con sus tareas maternas. Sus propias vivencias la llevaron a que decidiera plasmar en la pantalla una historia acerca del amor materno-filial escrita por la guionista Ligiah Villalobos, que también se centra en las contradicciones y complicaciones que este tipo de relación encierra. En una entrevista realizada en el verano del 2009, Riggen habla de sus propias vicisitudes y la gran la complejidad que implica el ser madre y profesionista a la vez:

> Es muy difícil hacer las dos cosas, es una lucha constante. La realidad es que muchas mujeres son perezosas, sobre todo las de la clase media alta, porque en otros sectores económicos, es otra cosa, pero en la clase media alta es mucho más cómodo estar de mantenidas en casa.[30]

También me compartió su dilema personal en la decisión de continuar con su carrera y cómo en ocasiones se siente mal porque cree estar abandonando a su hija cada que emprende un nuevo rodaje:

> Tengo una niña de dos años y es muy difícil dejarla. Y hay que saber combinar el tiempo para profesión y familia, porque las dos cosas son importantes. Ha sido muy duro pensar que tu hija ya no te va a querer porque la dejas tantos días, que va a querer más a la nana que a ti. Pero igual hay que hacerlo, porque a la larga será mejor.[31]

En su película *La misma Luna* Riggen habla de las ambivalencias propias de una madre al intentar seguir sus propias metas, lo que ella considera que puede ser mejor para su hijo y el hecho de mantener un vínculo intacto a pesar de la distancia. Rosario es una joven madre soltera que decide emigrar a los Estados Unidos debido a sus precarias condiciones económicas y a la falta de oportunidades en su pueblo natal. Cuando el filme arranca ella ha estado ya cuatro años lejos de su hijo Carlitos, y debido a que ella es una inmigrante ilegal no puede regresar a México para visitarlos a él y a su madre a quien deja a cargo de su hijo. Rosario intenta ahorrar el dinero suficiente para pagar a un abogado que le ayude a que Carlitos entre al país legalmente, sin embargo ella se halla dubitativa al respecto. Cuando la madre de Rosario muere repentinamente, Carlitos, quien ya tiene nueve años, decide cruzar la frontera por su cuenta, ya que conoce a alguien que le puede ayudar en su trayecto y ha aprendido inglés con la esperanza de pronto reunirse con su madre en California. Carlitos tiene la intención de dar con el paradero de Rosario aunque

[30] Entrevista realizada en persona el 8 de Julio de 2009, en el Hotel Raddisson en Galway, Irlanda.
[31] *Idem.*

no tiene la dirección, pues ella le escribe desde una dirección postal para evitar que los agentes de inmigración la puedan rastrear. En un momento determinado el niño pone en entredicho que ella de verdad esté buscando la manera de reunirse con él. En su arriesgado y anecdótico periplo Carlitos se encuentra con varios personajes. Algunos intentan sacar partido de él y otros por el contrario le ayudan a conseguir su meta final. El encuentro que parece casi imposible se produce gracias a la astucia de Carlitos y al hecho de que ambos tienen un pacto según el cual cada domingo Rosario lo llama desde la misma cabina telefónica en Los Ángeles a otra cabina situada en México donde él espera su llamada a la misma hora. Carlitos siempre pide que le describa cómo es el lugar desde donde ella lo llama. Debido a su buena memoria y su creatividad el niño logra dar con buscándola cabina y con el lugar que se ciñe a su descripción.

Rosario, una vez que se ha enterado de la muerte de su madre y de la desaparición de su hijo presa de la desesperación decide volver a México para buscarlo. Sin embargo, en el último minuto, cuando ya está en el autobús ve a un niño llamando desde una cabina, y se da cuenta de que al día siguiente es domingo, que tienen su cita telefónica semanal y que lo mejor que puede hacer es ir a buscar ahí a su hijo, a la hora señalada, confiando en su sagacidad y capacidad para llegar a dicho punto de encuentro. Así se produce el feliz desenlace de esta aventura

El arquetipo clásico de la maternidad se altera en esta dinámica de ausencia ylejanía materna en cuanto a que la constante e infalible presencia de la madre, que ha sido una de sus características esenciales. La no-presencia de Rosario se emparenta bastante con lo que por lo general ha distinguido a los padres mexicanos tanto en la realidad socio-histórica como en la representación de éstos en productos culturales de este país; hay una legión de padres ausentes que es casi típica y habitual. Presuntamente la mujer no puede hacer lo mismo, ella ha de quedarse, permanecer en el entorno doméstico incontestablemente, es su deber primordial. Rosario en cambio se va a EEUU para así desempeñar una labor de proveedora, trabaja para darle estabilidad económica a su hijo, aunque descubre que a él le falta precisamente su presencia, según manifiestan ambos en varias secuencias a partir de la escena inicial de la llamada telefónica y como finalmente Rosario ha de aceptar.

A través de la narración queda patente el esfuerzo de los protagonistas por mantener intacta su relación y sus sentimientos y se pone en juego una triple mirada a través de la narración de esta historia, es decir: la percepción acerca de la maternidad que cada uno de los personajes principales tiene: Rosario, Carlitos y la madre de Rosario: Benita, quien ejerce de madre suplente desde el momento en que Rosario se va a los

Estados Unidos hasta que muere. Así, la directora relativiza el rol de la madre y deja de verlo y juzgarlo en términos absolutos. En cambio, permite una reflexión acerca de lo que es ser madre, cuando como espectadores nos permite tener distintas perspectivas. Riggen no enjuicia ni juzga, plantea y expone problemáticas, detecta de nuevo cómo el modelo maniqueo de la maternidad tradicional es reemplazado y solapado debido a las circunstancias socioeconómicas cambiantes.

Rosario por lo general se muestra inconforme en cuanto a su desempeño como madre. Al principio parece convencida de sus decisiones, luego pasa del auto convencimiento a la duda y finalmente llega al desespero. Presumiblemente trata de hallar una manera de brindarle a su hijo una mejor calidad de vida, y hacerlo sentir amado y protegido a pesar de vivir alejada de él por tanto tiempo. Carlitos por su parte intenta entender por qué su madre no está junto a él desde hace cuatro años y en su frustración busca activamente la manera de ir a su encuentro. Hay una constante ambivalencia en ese niño de amor, odio, resignación, frustración y rabia pues no consigue entender cómo su madre puede mostrarse tan desapegada de él. Por otro lado percibe a su abuela condescendiente respecto a esa lejanía cuando ella argumenta que es por su bien y que pronto se reunirán, argumento que no lo tranquiliza ni convence. Por último Benita, la abuela, funge a la vez como madre de Rosario y de Carlitos, se la ve contenta y conforme en su rol de cuidadora. Como muchas madres mexicanas, concatena su rol maternal de forma indefinida atendiendo a sus hijos y luego a sus nietos, debido a los requerimientos socio-económicos del país. Por otro lado, hay un momento en que incluso Carlitos hace las labores nutricias, ya que es él quien una vez enferma Benita, su madre-abuela, cuida de ella, la alimenta y asiste.

Por otro lado en este filme entran en juego similares procesos sicológicos y emocionales tanto en Rosario como en Carlitos a la hora de dejar su lugar de origen, tales como la continua búsqueda de sus propias identidades, un sentimiento de soledad y marginación en su condición de inmigrantes, aunque sus motivaciones personales para ir a un lugar ajeno y en cierta manera inhóspito difieran. En el caso de Carlitos sentimientos de abandono se manifiestan en su propio periplo hacia la madurez. No obstante, el rasgo que más nos llama la atención y que aquí nos interesa es la ambivalencia que Rosario manifiesta en su rol materno, debido a diversos elementos primordiales de los que carece desde el momento en que se queda embarazada de Carlitos. Siempre duda de qué es lo mejor, si regresar a México al lado de su hijo o perpetuar indefinidamente esa relación a distancia, su ausencia en pos del bienestar económico de su hijo, hecho que, siguiendo el

modelo tradicional subvierte una de las funciones fundamentales de una madre y que de hecho se asemeja más al rol tradicional de un padre.

La misma luna posibilita una miríada de puntos de vista acerca de diversas problemáticas. Desde mi punto de vista la idea que más prima en esta película es el cómo en México se ha dado un matriarcado doméstico disfrazado de patriarcado. Se pone aquí de manifiesto cómo se dan cita a la vez dos sistemas contradictorios en que la mujer tiene muy poco poder en la arena de lo público pero se ve supeditada en mucho por la paternidad concebida como única responsabilidad solo de ella. Por otro lado, a menudo se le atañen las responsabilidades de presencia y cuidado de sus hijos, aunque se ve coartada en muchas de sus decisiones vitales, puesto que ha de manejarse en un mundo cuyas reglas son sexistas, puesto que funcionan a conveniencia de los hombres.

La película inicia con una secuencia en que aparecen Rosario y su amiga cruzando el Río Bravo mientras intentan llegar a territorio americano. Esta es una escena recurrente en el cine del riesgo que corren los inmigrantes ilegales al cruzar la frontera México-americana. Mientras nadan hay agentes de inmigración que están a punto de capturarlas, no lo consiguen pero si capturan a otros de sus compañeros de viaje. En las secuencias subsecuentes se despliegan simultáneamente imágenes en montaje paralelo de Rosario y de Carlitos a primeras horas de la mañana. Él se halla atendiendo diligentemente a su abuelita enferma, absorto en las tareas cotidianas, mientras Rosario se levanta en la madrugada para dirigirse a su lugar de trabajo. El rasgo cotidiano que ambos comparten es la lucha continua por sobrevivir, a pesar de las condiciones de pobreza, marginalidad y aislamiento en que viven.

La secuencia siguiente se desarrolla en un día de domingo en que Caritos cumple nueve años. Cuando hablan por teléfono él por primera vez le reclama que ya han pasado cuatro años desde que ella se fue a Norteamérica y que ya es demasiado tiempo. Le espeta que si él no puede ir a Los Ángeles entonces ella debería regresar a México. Con ese reclamo Rosario se da cuenta de que su hijo ya no es un niño inocente que se conforma, que ya está harto de esa situación, que se siente abandonado y que mientras mayor se vaya haciendo más difícil le será entender por qué ella está en otro país, lejos de él. Ya no parecen ser suficientes los regalos que Rosario le envía, las cartas y las llamadas semanales, el sentimiento de frustración y descontento que surge a partir de esa llamada será el que determine el tono del resto del filme y las acciones consiguientes.

El punto de conflicto más acusado en la maternidad de Rosario parecen ser sus sentimientos contradictorios respecto a sus tareas como madre, sobre todo acerca del hecho

de tener que estar junto a su hijo, su presencia. Durante cuatro años ha tenido que delegar esa responsabilidad a su madre con la justificación de que ella había de buscar nuevas oportunidades para ella y su familia en el país vecino. Sin embargo, Rosario sufre y se siente culpable cuando ve en su hijo los efectos de su abandono, y poco a poco se va dando cuenta de que lejos de beneficiarlo, le está causando un daño emocional y sicológico. Así, ella ha de replantearse su escala de valores y de prioridades en lo que respecta a la educación y la crianza de su hijo. Al asumir el rol de proveedora que como hemos visto anteriormente, era el rol que por tradición han ejercido los padres mexicanos, deja a la abuela de Carlitos ejercer las tareas cotidianas de la maternidad mientras ella se siente justificada como madre protectora en una dimensión simbólica, puramente nominal.

Rosario trabaja duramente cada día y en ocasiones ha de aguantar malos tratos de sus patronas a quienes sirve como asistenta. Se siente sola y contrariada y no halla otra forma de trasladar a su hijo a Los Ángeles, más que trabajar como esclava para ahorrar. Está atrapada en sus propias circunstancias, agobiada y paralizada. No es capaz de reaccionar cuando Paco, otro mexicano que sí es legal y que trabaja como vigilante en la zona residencial en que ella y su amiga trabajan, le pide matrimonio diciéndole que ésa sería la mejor manera de que Carlitos obtuviese la ciudadanía americana. Paco lleva ya tiempo enamorado de Rosario. Pero ella se siente culpable a tal grado por el abandono de su hijo que no se permite disfrutar y rehacer su vida, a la vez se ve cómo no está dispuesta a sacrificarse hasta ese grado por su hijo, pues no ama a Paco, lo que resulta una total contradicción y la hace más subversiva. Para ella todo gira en torno al trabajo, aumentar sus ahorros y ser independiente, no contempla la posibilidad de enamorarse, dejarse ayudar por un hombre y rehacer su vida. Su amiga Alicia a menudo le aconseja que se distraiga un poco, que salga y que consiga un novio. Le dice crudamente: “la vida no se detiene solo porque tu hijo no está contigo, estamos jodidas pero no muertas”, ante lo que Rosario reacciona enfadándose más con ella y consigo misma, pero en su confusión y ambivalencia no hace nada para cambiar se sentimiento de descontento. Así se puede ver que la maternidad es para Rosario un peso que cada vez se vuelve más insoportable, pues se halla en un laberinto sin salida que ella misma ha creado. Esta *Chingadalupe* es una madre afectada, corrompida por el sistema en que el bienestar económico es lo más importante, más allá de la interacción real y personal entre padres e hijos. Rosario se aleja así del modelo clásico de Guadalupana completamente abnegada y muestra aristas propias de la Malinche al dejar su raza, su pueblo e incorporar una nueva cultura y códigos morales.

En otra secuencia el espectador se entera por boca del padre de Carlitos de que Rosario era una chica llena de sueños y ambiciones. Una vez que Carlitos lo ha localizado en los Estados Unidos con la esperanza de que él lo pueda ayudar a encontrar a su madre, hablan por primera y última vez, y él le cuenta que juntos Rosario y él eran imparables, pero que cuando se quedó embarazada él huyó asustado ante tal responsabilidad y todo se acabó entre ellos. Así puede verse el tremendo cambio que supuso para ella quedarse embarazada. Rosario constantemente se lamenta no haber tenido más oportunidades y haberse convertido en una madre tan joven, con el enorme peso de criar sola a su hijo sin medios económicos para hacerlo. Su decisión de emigrar a los Estados Unidos encubre un oculto deseo de encontrar al padre de Carlitos que ya había emigrado a Los Ángeles escapándose de su responsabilidad. Paradójicamente Rosario termina haciendo virtualmente lo mismo que su irresponsable pareja: escapar de un confinamiento doméstico obligado, probablemente presa de un velado e inconfesable deseo de independencia y autonomía.

La madre de Rosario, Benita es a su vez una mujer sola y sin marido. No se explica si es viuda, divorciada o ha sido una madre soltera también. Como se ha dicho, ésta es una situación común principalmente en el área de la frontera norte donde muchas mujeres trabajan como obreras en la *Maquila,*[32] por el bajo coste que eso le supone a la industria dada la exención de impuestos y mano de obra barata.[33] A causa de las intensas jornadas y de las largas distancias que las trabajadoras tienen que recorrer desde sus hogares a las fábricas, a menudo tienen que dejar a sus hijos con sus abuelas.

Hasta cierto punto las madres que Badinter analiza en su libro *¿Existe el instinto maternal?* revisado anteriormente y las madres mexicanas referidas comparten el hecho de tener que dejar a cargo de alguien más a sus hijos, los privan de su presencia. Aunque se trate de situaciones y motivaciones distintas, puesto que las condiciones socio-económicas de las madres europeas distan completamente de las de las trabajadoras mexicanas para quienes esta medida es una necesidad, el resultado es que en ambos casos las madres han de abdicar al menos temporalmente su papel de cuidadoras directas. En ambos casos se trata de madres ausentes que sin embargo mantienen un rol vicario y simbólico.

[32] La Maquila o Maquiladoras son fábricas norteamericanas que tienen plantas de ensamblaje en territorio mexicano. Se envían partes y materiales que han de ser ensambladas y se vuelven a exportar a Estados Unidos.

[33] Ver John Bailey *Impactos del TLC en México y Estados Unidos: efectos subregionales del comercio y la integración económica*, (México: Flacso, 2003).

Por otro lado Badinter afirma también que el amor de una madre no es necesariamente una flama perpetua y constante, que por el contrario, en muchos casos puede ser discontinuo.[34] En el caso particular de Rosario, aunque ella afirma amar a su hijo más que a nada en el mundo, dimite de su principal tarea como responsable directa de él por un plazo de cuatro años. Aparentemente hace todo para su hijo, pero aunque puede regresar en cualquier momento a México no lo hace; como se ha afirmado, sus verdaderas motivaciones tienen más que ver con un inconfesable deseo de evadir el peso de la maternidad vista de la manera tradicional que asfixia y nulifica la mujer. Esto ocurre hasta que su hijo no le deja otra opción que encarar dicha tarea, pues poniendo en riesgo su vida y su seguridad Carlitos finalmente la encuentra.

En una reveladora secuencia, vemos cómo Rosario promueve una cierta idealización de su rol y cómo paradójicamente esa mitificación le ayuda a mantener el lazo afectivo y el vínculo entre ellos. En dicha secuencia Carlitos y su nuevo amigo Enrique, otro inmigrante ilegal, se hallan en el motel de paso donde trabajan provisionalmente para ahorrar dinero necesario para trasladarse hacia Los Ángeles. Más que nunca Carlitos anhela estar junto a Rosario, y mientras mira por la ventana a la luna casi llena le comenta a Enrique que su madre le dijo que cuando se sintiera solo y triste que mirara a la luna, que sería la misma que ella estaría mirando y así él se sentiría más cerca de ella y no estaría solo. Esta es la secuencia que origina el título del filme: "La misma luna" que ambos miran, en una evocación poética y simbólica lo idealizado de la maternidad, que como se ha dicho antes, dista de una realidad polimórfica y compleja.

La luna en tanto símbolo icónico jugaba un rol muy importante en la mitología precolombina de México, y siguiendo esa tradición se ha hecho parte de la imaginería ligada a lo femenino y a lo maternal hasta la actualidad. Como muchas de las leyendas y narraciones acerca de la formación de las deidades aztecas, explicaban los misterios y manifestaciones de la naturaleza, principalmente lo fenómenos astrológicos. Barthes define el término mito como una historia por medio de la cual una cultura explica o comprende algún aspecto de la realidad o la naturaleza, principalmente aquello que linda en lo misterioso o inasible.[35] Rosario aconseja a su hijo que mire a la luna para hacerle creer en una conexión o cercanía virtual. Por tanto hay implícita una mitificación de la imagen

[34] Entrevista a Badinter para New York Times 22 de marzo 2010. Sunday Times on line: http://women.timesonline.co.uk/tol/life_and_style/women/article7070165.ece
[Recuperada en Diciembre 2010]
[35] Rolan Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (Madrid: Paidós Comunicación, 1986) p.75.

maternal, una necesidad por parte del niño de entender lo incomprensible del abandono de su madre. El uso de lo simbólico y lo mítico sirve aquí también como un instrumento para mitigar la culpa que siente la propia Rosario al no estar con su hijo como ella sabe que debiera.

Como ejemplo de las referidas leyendas precolombinas que servían para explicar fenómenos naturales está la leyenda acerca del nacimiento de la luna que a su vez puede también tener ciertas resonancias en la simbólica representación de la figura misma de la madre, o de Rosario en este caso concreto. Según dicha leyenda Coyolxauhqui, diosa azteca de la luna fue la responsable de la disputa y posterior desintegración de la familia celeste. Debido al inesperado y misterioso embarazo la diosa Coatlicue, quien llevaba en su vientre al dios del sol Huitzilopochtli, Coyolxauhqui, sumamente molesta con su madre por una presunta infidelidad, inició una conspiración junto a sus otros hermanos, las estrellas, para matar a su propia madre. Cuando ya estaban a punto de asesinarla, nació Huitzilopochtli, dios caracterizado por sus habilidades guerreras, quien para defender a su madre desmembró a su hermana Coyolxauhqui y lanzó solo su cabeza al espacio, lo que según la leyenda, originó a la propia luna. Cada mes, la luna muere a manos del sol y renace, lo que para los aztecas explicaba la intermitencia de la luna y las fases lunares. Lo que inquieta en el caso de esta proyección que hace Carlitos de su madre al observar a la luna, es su necesidad de idealizar y venerar a una figura casi mitológica. Los aztecas requerían de la leyenda acerca de Coyolxauhqui para explicarse la existencia de la luna de la misma manera que este niño necesita el mito de una figura maternal y protectora, cariñosa y consoladora pero intermitente e inaccesible como la imagen lunar, luminosa, y aparentemente presente cuando en realidad se halla fatídicamente distante de él. Por su parte Rosario en su incapacidad de encarar plena y pragmáticamente su maternidad, perpetúa esa imagen idealizada y mitificada mediante sus llamadas constantes, sus frases de ternura y los caros regalos que le manda desde los Estados Unidos. Una vez que su hijo, dada la repentina muerte de su abuela y una serie de hechos que se encadenan rápidamente, se ve forzado a tomar las riendas de la situación y busca a su madre, la imagen mitificada e irreal que de ella tiene, tal como esa distante proyección celeste se verá reemplazada por una madre de carne y hueso, imperfecta y falta de experiencia debido a la separación de tanto tiempo. Carlitos no necesitará mirar a la luna en busca de la evocación de su madre, porque la realidad habrá de trascender al mito, proceso mismo que según mi punto de vista ocurre en la desmitificación de la madre ideal en el cine mexicano de la actualidad.

Lo más paradójico de esta historia es que a pesar de su ausencia y abandono, Rosario es aún considerada una buena madre por la gente que la rodea, una mujer valiente y luchadora y nadie parece juzgarla. Es ella misma quien manifiesta sus dudas y preocupaciones, quien se autoanaliza y se da cuenta de sus errores. Cobra así sentido lo que Badinter afirma acerca de que la primera en interiorizar el modelo de madre *perfecta* e *intachable* es la propia madre. Rosario presuntamente tiene razones legítimas para abandonar a su hijo, y esto es algo que no ocurría en las representaciones de madres del Época del cine de Oro, ya que si lo hacían éstas eran consideradas como madres desnaturalizadas o como aberraciones de la naturaleza. Sin embargo, paralelo al proceso de Rosario hasta ser completamente consciente de sus responsabilidades en tanto madre esta película se centra en el periplo Carlitos una vez que su abuela muere. Él se halla en constante peligro al cruzar la frontera: desde el momento en que contacta a la pareja de estudiantes chicanos quienes carecen de experiencia para ejercer el contrabando de mexicanos ilegales, hasta que finalmente encuentra a Rosario.

En su travesía Carlitos encuentra a varios personajes que lo ayudan y que en cierta manera ejercen un rol maternal: Doña Carmen, la *coyote*,[36] una mujer sin hijos que posee una agencia de contrabando de ilegales para cruzar a frontera y que lo contrata como traductor. Reyna, es otra mujer que pasa por la calle justo en el momento en que un heroinómano intenta vender al niño a mafiosos que trafican con menores y lo rescata de semejante abuso. Enrique es otro inmigrante ilegal que al principio se resiste a ayudarlo aunque pero que cuando el niño se halla perdido y lo sigue termina llevándolo a los Ángeles e incluso sacrificando su propia libertad pare que él pueda hallar a Rosario. De esta manera Riggen hace un meta-comentario y cuestiona lo que se ha considerado como *maternal* culturalmente, si es solo propio de las mujeres o las madres biológicas o si puede ser un acto deliberado y espontáneo de ternura y protección, intrínseco a la humanidad, el impulso de ayudar al desvalido.

Así, *La misma Luna* muestra las contradicciones intrínsecas y ambivalencias propias de la maternidad. En una aparente dinámica de sacrificio y amor maternal llevado al límite se pueden ver las verdaderas motivaciones y dudas de una madre soltera joven con unas circunstancias socio-económicas adversas y las dudas y resistencias genuinas de toda mujer al encarar la maternidad. En este sentido, como hemos estado analizando, desde las dos últimas décadas del siglo XX, el cine mexicano se ha permitido mostrar a madres

[36] Se suele denominar "Coyotes" o "Polleros" a las personas que negocian trasladando a ilegales mexicanos o centroamericanos de forma clandestina a través de la frontera hacia los Estados Unidos.

mucho más realistas y honestas en sus más profundas y escondidas contradicciones, pero sobretodo se pone sobre la mesa el sentimiento que toda madre puede llegar a tener de encontrarse atrapada, agobiada y anulada por el peso de la responsabilidad de sus hijos.

Al igual que la analogía que se hacía más arriba acerca de la luna ancestral, que veneraban los aztecas, la propia percepción acerca de la maternidad ha cambiado notablemente en México en las últimas décadas. No observamos a esa *misma luna* de la manera en que lo hacían nuestros antepasados u otras culturas milenarias del mundo, con gran veneración y siguiendo mitos e invenciones fantásticas. Figuras mitológicas y legendarias como Coyolxauhqui, no son vigentes más allá de su valor arqueológico e histórico. De esa misma manera, no podemos seguir mirando a la Madre en tanto un rol cerrado e inamovible, idealizado. Hemos de comprender que en ciertos casos preservar mitos y mitificar roles nos impide ver cómo son de verdad las cosas, en este caso cómo es de verdad la maternidad en su complejidad y contradicciones intrínsecas.

***Abel* (Diego Luna, 2010)**

El debut fílmico de Diego Luna, conocido por su previa labor delante de la cámara, es un filme de apariencia escueta y minimalista. No obstante está lleno de alusiones sicoanalíticas en torno al delicado asunto de la parentalidad y sus consecuencias en el infante. Se trata de un *Melodrama de Familia* a la usanza clásica que sin embargo subvierte la premisa principal de que la familia es el entorno en el que los individuos se hallan a salvo, y por el contrario sitúa como fuente del conflicto a las propias dinámicas familiares; se apela al complejo de Edipo tan recurrente en el cine clásico pero sobre todo, y es el aspecto que aquí más interesa: al fracaso de una madre sola al intentar realizar su labor de cuidadora de forma sana y equilibrada. Al mismo tiempo la película realiza constantes críticas meta-referenciales en forma de guiños simbólicos respecto a la cultura patriarcal y machista aún vigente en la sociedad mexicana en que se enmarca esta historia, ya que como afirma acertadamente Oscar Robles, desde el periodo postrevolucionario la familia funciona como un elemento de representación del propio estado en que la unidad de la familia es la unidad nacional:

> En el cine mexicano, especialmente en el melodrama, la familia es una de las grandes alegorías nacionales y una representación cultural e ideológica poderosa para explicar al Estado, a la sociedad mexicana del periodo postrevolucionario, y las relaciones entre el patriarcado y el capitalismo. [37]

[37] Oscar Robles, *Identidades Maternacionales en el cine de María Novaro* (Nueva York: Peter Lang Publishing, 2005) p. 47.

Abel centra su trama alrededor de un niño bastante peculiar que sufre de un autismo del que sale temporalmente cuando adquiere el rol de su padre ausente quien presuntamente se ha ido a trabajar a los Estados Unidos y que ha abandonado a la familia durante dos años. El niño súbitamente comienza a actuar como un adulto, asumiendo las responsabilidades de cabeza de familia, padre y esposo de Cecilia, una azorada y agobiada madre abandonada. Abel sufre de varias crisis cada vez que se le intenta confrontar con la realidad de que no es un adulto y mucho menos el padre de familia que él cree ser. Cuando Anselmo, el verdadero padre llega a casa se desencadenan una serie de eventos que concluyen con el ingreso del niño a una clínica especializada en la capital, a pesar de la clara oposición de la madre de que eso ocurra, pero no le queda más remedio pues la vida de su hijo menor y la de Abel mismo se han puesto en peligro. El análisis de la dinámica materna se hará principalmente a través de la revisión de los efectos de las acciones y decisiones de Cecilia en el niño, es por eso que está más enfocado en Abel.

Intercalados entre los títulos de crédito, el director inserta *close-ups* de un niño de nueve años absorto en el acto de observar un caracol. Este sale de su estado de fascinación con la llegada de la madre, ante la voz de una enfermera que le pregunta "Abel, mira quien vino por ti" refiriéndose a la madre que se halla detrás expectante. En ese momento el niño deja caer el caracol de sus manos y éste rueda hasta sus pies como símbolo de su inocencia perdida. Entendemos luego que el niño llamado Abel se hallaba recluido en un sanatorio mental de provincias y que su madre lo lleva de vuelta a casa no sin antes recibir las detalladas instrucciones de su psiquiatra. Cecilia, la madre se opone desde el primer momento al consejo del médico de que el niño debería ser hospitalizado en un sanatorio mental de la capital para tratar mejor su caso; ella alega que no es justo, que no puede estar tan lejos de su hijo por tanto tiempo.

Cecilia no sabe cómo tratar a Abel ante su silencio. Lo sobreprotege, lo llama constantemente "mi amor", y queda claro que antepone su cuidado por encima del de sus otros dos hijos. Selene, la mayor, es una adolescente de quince años y Paul un inquieto e hiperactivo niño de cuatro. Desde el principio se ve a la madre abrumada intentando mantener a flote una familia fragmentada, cosiendo ropa para subsistir y delegando en Selene muchas de sus funciones como madre, ante lo que ésta se resiste, molesta porque sabe que se le están encomendando labores que no le corresponden. Se manifiestan recurrentes conflictos al respecto en donde además se puede ver un resentimiento creciente en la hija ya que está siendo constantemente utilizada como su asistente en las tareas domésticas y en la educación de sus hermanos y en cambio ella no es protegida como ellos,

en gran parte por el hecho de ser mujer. Victoria Sau en su libro *El vacío de la maternidad: madre no hay más que ninguna* analiza el conflicto recurrente entre madres e hijas dado que a menudo la madre transfiere esa condición de víctima a su propia hija y ésta a su vez la rechaza como un modelo que se ve impelida a seguir pero que no le es de ninguna manera atractivo:

> El vínculo madre-hija está roto. La hija observa a la madre con horror porque es un mal augurio de futuro. La madre ve a la hija con desprecio porque le hace extensivo su auto desprecio mismo y la educa para el sacrificio del que ella misma es un triste resultado.[38]

Esto queda claro cuando en una escena en concreto en que Cecilia le dice a Selene que le tiene que ayudar a hacerse cargo de la casa y del hermano pequeño y la hija le contesta "yo no soy tu sirvienta"; Selene se va de la casa sin desayunar, dando un portazo y visiblemente molesta porque ha de llevar a Paul a la escuela. Selene parece sentirse marginada y desamparada, es por eso que a su vez busca una figura paterna en su novio que es mucho mayor que ella.

La transformación de Abel se va gestando a partir de una noche en que el niño se queda insomne frente al televisor se le ve de nuevo absorto ante una película de la Época del Cine de Oro en que aparece el célebre actor Pedro Infante: *La oveja negra* (Ismael Rodríguez, 1949), una de las más emblemáticas películas del género de *Rancheras*[39] en la que curiosamente también se abordan intrincados asuntos de rivalidad entre padre e hijo, la falta de límites y una extrema tolerancia por parte de Viviana, la madre de ese filme y algunos otros temas comunes al de la película que nos ocupa. Mientras ve la película Abel parece tomar nota en su propia palma de la mano una serie de actitudes y pautas de comportamiento de cómo ser un hombre, un verdadero "macho", rol al que el filme clásico hace apología. Abel ve esa película repetidamente para reforzar su aprendizaje de cómo ejercer autoridad como cabeza de familia. A la mañana siguiente la madre lo halla frente al televisor en el sofá semi-inconsciente. Cuando ésta intenta quitarle el bolígrafo al que él se aferra con las dos manos usa frases que bien pudieran tener connotaciones sexuales como: "Abel ¿en qué quedamos? la mano no mi amor" se alude a lo que se le dice a un niño cuando se le empieza a aleccionar respecto a que no debe tocarse; seguido a esto le dice "me das la pluma" mientras él la aferra aún más con las dos manos situadas exactamente

[38] Victoria Sau, *El vacío de la maternidad: madre no hay más que ninguna* (Barcelona: Icaria, 1995) p.28.

[39] Ver *La Ranchera* en el capítulo primero acerca de la clasificación de los géneros más importantes de la Época de Oro del Cine Mexicano. *La oveja negra* trata la mala relación entre el dictatorial y machista padre Cruz Treviño de la Garza y su hijo Silvano que por el contrario es un hombre de bien respetado en el pueblo quien saca de apuros a su irresponsable padre, su enfrentamiento se hace patente cuando ambos se postulan para un puesto público y pelan por la misma mujer.

en la región genital; nuevamente hay una clara alusión sexual en este gesto. La madre sigue intentando arrebatarle la bolígrafo sin éxito, hasta que desiste cuando sus otros hijos irrumpen en el salón discutiendo.

En esta secuencia se puede ver el primer signo de una clara invasión a la privacidad de su hijo ya que él se halla en plena acción *voyeur* y simbólicamente onanista, mientras ve la televisión aferrado su pluma. Se apela aquí por tanto a deliberadas referencias freudianas en cuanto a la manida "envidia del pene"[40] y de un velado deseo por parte de la madre de acceder el pene de su hijo no necesariamente en el contexto de abuso infantil, sino más como un ejercicio de control de su sexualidad y poder sobre éste; en la completa inmersión de Abel frente al televisor hay también referencias a la denominada *escopofilia*[41] como otra filia en el niño, o como una falta de noción de la realidad. Pero en esta secuencia sobretodo se manifiesta una falta de límites entre madre e hijo y el intento fallido por parte de Cecilia de ejercer una verdadera autoridad al intentar acotar las nacientes pulsiones sexuales de su hijo.

En otra secuencia Abel descubre en el desván fotos antiguas de los cinco integrantes de la familia antes de que el padre los abandonara, las fotos se hallan en mal estado y se contrapone así la realidad de una familia rota a la de aquella otra familia nuclear unida y feliz que las fotografías reflejan, sin amargo Abel parece interesarse únicamente en la imagen del padre. Esto ocurre justo antes de que Cecilia y Abel atiendan juntos a una reunión de padres en la escuela del Paul, a la que ella le ha pedido que la acompañe, ahí él observa a los padres, como actúan, lo que hacen y comienza a imitarlos. Desde ese momento concreto Abel se comporta como un hombre adulto a cargo de su familia. Una vez en casa Abel usando un anillo de caramelo le pide matrimonio a su madre y posteriormente la obliga a llevar ese anillo puesto todo el tiempo.

A partir de entonces Abel se convierte en la figura autoritaria en la familia, dicta órdenes, supervisa el rendimiento escolar de Selene y Paul, indaga sobre el nuevo novio

[40] Freud hablaba del "complejo de castración" y de la "envidia del pene" como fenómenos en que desde que la niña pequeña observa el pene de sus compañeros de juego al compararlo con su pequeño casi escondido órgano. Presuntamente a partir de esto la mujer actúa de manera diferente, sabe de la superioridad del hombre al tener un pene y quiere tenerlo también. Su propia conciencia de la diferencia se opera en torno a un sentimiento de falta o carencia. Ver Sigmund Freud, "Some physical Consequences of the Anatomical Distinction between the sexes", en James Strachey ed. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. XIX (1951-72) (Londres: Hogarth Press, 1976) p. 252.

[41] La *Escopofilia* es definida por Freud como una pulsión sexual o impulso relacionado con el *Voyeurismo* en la que el individuo siente placer viendo imágenes en una pantalla y que por lo general lo lleva a la masturbación. Ver Freud, "Instincts and their Vicissitudes", James Strachey *Standard Edition*, vol. XIV, (Londres: Hogarth Press, 1976)p. 130.

que *su hija* Selene tiene, arregla los desperfectos de la casa, se muda a la recamara nupcial, etc. sin que la madre haga nada para evitarlo: por el contrario, le sigue el juego, lo alienta, pues para ella lo más importante es que ha salido de su mutismo y se está comunicando con ellos. Además, parece cómoda con el hecho de que su hijo ocupe el vacío que su marido ha dejado. Por eso cuando el doctor amigo de la familia los va a visitar Cecilia encubre el hecho de que Abel está adoptando ese rol y no le comenta nada. El doctor invita a salir a Cecilia diciéndole que también ella tiene derecho a divertirse a lo que responde que no puede dejar a Abel, como si se hablase de un marido posesivo y celoso.

Selene confronta a su madre y le pregunta si le ha contado al médico sobre la transformación de Abel, ante su negativa, le grita que Abel debería estar en un hospital ya que todo lo que está pasando es muy extraño e incómodo, pues su hermano tiene frecuentes ataques en cuanto se le contradice, pero Cecilia en lugar de eso le ordena llevar a empeñar la televisión al día siguiente para así poder pagar los tranquilizantes que Abel necesita. En las secuencias siguientes se ve a los cuatro como una familia feliz, riendo y compartiendo juntos, en contraste con las secuencias anteriores en que primaban las luces tenebrosas y el silencio, y en todo momento Abel funge como el líder y cabeza de familia.

Ante la súbita llegada de Anselmo, el verdadero padre de los niños, Abel reacciona con cierta indiferencia ya que para él solo se trata de un intruso que llega a alterar su espacio y la armonía familiar. Se dirige al él como "ese tipo". La madre en lugar de sacarlo de su error le hace creer que es su primo que vive en los Estados Unidos y que viene solo por unos días a quedarse con ellos. Mientras tanto Abel trata a "su mujer" de forma demandante y muy autoritaria como para dejarle claro "ese tipo" quién manda ahí. Abel interroga desde el principio a Anselmo acerca de si tiene hijos, de si los echa de menos, y le hace otras preguntas que parecen casi una parodia ante la situación que raya en lo absurdo. Abel le dice a Anselmo que lo entiende perfectamente, que imagina lo duro tener que ser responsable de una familia y mantenerla, en un comentario involuntariamente aleccionador, puesto que él los ha tenido en el más completo abandono sin contactarlos ni mandarles dinero por un plazo de más de dos años. Con toda esta dinámica Cecilia parece satisfecha porque en cierto modo está dándole una lección a su irresponsable marido, es su manera de castigarlo y por tanto de vengarse de él.

Cuando Anselmo también le dice a Cecilia que lo que está pasando en esa casa no es sano, en lugar de aceptar que él está en lo cierto ella le impugna que tampoco fue sano que él los abandonara por tanto tiempo. Le dice que si quiere quedarse ahí ha de dormir en el sofá, como dándole nuevamente el lugar de marido a Abel. También lo culpabiliza

constantemente de la enfermedad de su hijo. Abel por su parte autoriza a Selene a que salga con un chico mucho mayor que ella a pesar de la resistencia que ejerce el padre, Abel pasa por encima de su autoridad completamente, inconsciente del hecho de que Anselmo es al padre y dice que allí quien manda es él. Acto seguido Abel lo pone a trabajar en el jardín porque dice que está muy abandonado, de nuevo resulta irónico que el pequeño niño le dé órdenes a su propio padre y éste las acate.

Hay constantes críticas y meta-comentarios en la película respecto a la desigualdad de género y lo sexista que es la sociedad mexicana en ciertos sectores aún en nuestros días. Un día, dado que el siquiatra tiene la intención de salir con Cecilia, en una de sus visitas a la casa se topa inesperadamente con Anselmo y van juntos a una cantina bajo el consejo de la propia Cecilia. Ahí Anselmo le confiesa que tiene otra familia en Saltillo, otra ciudad. Luego ya visiblemente tomado acusa al doctor de que desde hace tiempo está intentando salir con Cecilia y él le contesta que nunca ha pasado nada con *él* pero que sin embargo sabe que ella ha tenido un affaire con el dueño de la cremería ante lo que Anselmo se pone furioso. En su reacción pone en evidencia la paradoja del macho mexicano en la que él sí puede ser infiel e incluso tener otras mujeres e hijos pero ellas no puede engañarlo a él. El doctor le replica "¿Qué, nomás tú puedes?" Para hacerlo así consciente de lo ridículo y desigual de su postura.

Una vez que Anselmo ha vuelto a casa, Cecilia y él se enzarzan en una discusión cuando éste le reclama por haberle sido infiel, ella le replica diciendo: "yo también necesito que me quieran, que me toquen". Ante esas palabras Anselmo intenta abrazarla forzándola mientras ella se opone molesta. Toda la escena es presenciada por Abel quien los espía desde las escaleras sin que ellos se den cuenta. En esta secuencia de nuevo se pone en juego otra dinámica freudiana: *la escena primordial*[42] ya que el niño hace un esfuerzo por pasar desapercibido y atiende atento a lo que ocurre entre sus padres. Aunque en este caso Cecilia rechaza al padre y no llega a haber un encuentro sexual, esa protesta y queja de Cecilia en cuanto a su carencia afectiva parece inspirar al niño para lo que ocurre a continuación en el filme.

La secuencia más polémica de la película es cuando ya estando ambos acostados en la cama matrimonial con las luces apagadas Abel pregunta repentinamente a Cecilia: "tú

[42] La escena primordial fue descrita por Freud por primera vez en 1918 al exponer el caso de "El hombre lobo", y consiste en el hecho de que el niño sea testigo de los padres mientras mantienen relaciones sexuales, o bien los imagine a partir de los sonidos emitidos por éstos, lo que puede ocasionar gran impacto en el infante. Véase Freud "An infantile neurosis and Other Works", James Strachey, *Standard Edition Op. Cit*, vol. XVII, (1917-1919) pp. 1-124.

me quieres ¿verdad?" Ella somnolienta le responde afirmativamente, consecutivamente él la monta con una clara intención sexual; Cecilia medio dormida no entiende lo que está pasando y solo le pregunta que qué hace, y se queja diciendo "me estás aplastando"[43] porque la está oprimiendo con su peso, pero él se queda sobre ella; molesta le grita finalmente "¡Abel, ya!", en tono irritado como diciendo "¡ya basta!" ante lo que el responde ""¿Ya?" como si ella *ya* hubiese tenido un orgasmo. Acto seguido, él con actitud pomposa se baja de encima de su madre y enciende dos cigarrillos, pone uno en la boca de ella y fuma mientras mira pensativo al techo tal y como lo ha visto hacer en las películas y en las telenovelas. . Todo esto ocurre ante la mirada atónita de Cecilia quien no acierta a decirle nada. Al día siguiente las cosas van aún más lejos cuando Abel aún en su delirio fantasioso anuncia a la familia que pronto tendrán otro hermanito, dice orgullosamente: "anoche Cecilia y yo le escribimos a la cigüeña", lo que evidentemente causa gran impacto en Selene y Anselmo. Como hemos analizado en la introducción del presente trabajo, el complejo de Edipo planteado por Freud es una constante en la cinematografía mexicana, principalmente la de la Época de Oro.[44] No obstante, nunca se había planeado de forma tan clara, abierta y perturbadora como aquí. En el caso de Abel, se trata del fantaseo de un niño víctima de una condición sicológica, pero en el caso de Cecilia, se trata de su incapacidad para poner límites y guardar un orden donde el incesto no tiene cabida, ni siquiera en un plano simbólico. Cecila se ve como una madre pasiva y sumisa, le sigue la corriente a su hijo, no es asertiva y es esa falta de asertividad la que desemboca en la destrucción de la familia entera. Esto va más allá cuando parece que deliberadamente permite que Abel juegue el rol paterno y de cabeza de familia.

Anselmo, asqueado la extraña dinámica y ante la idea de que Cecilia haya tenido relaciones sexuales con su propio hijo afirma que esa situación ha ido demasiado lejos y se propone hacerle entender a Abel quién realmente es. Lo lleva al baño y lo confronta

[43] En esa afirmación se encierra lo que verdaderamente Cecilia siente en cuanto a llevar a cuestas el enorme peso de la crianza de sus hijos pero sobre todo tratándose de una patología en el caso de Abel que como hemos dicho ella promueve con su propia conducta.

[44] Ver Capítulo I, apartado *Proyecciones de la Virgen de Guadalupe en la Ranchera*, la explicación acerca del complejo de Edipo freudiano. Algunos ejemplos de películas mexicanas en que se ponen en juego dinámicas edípicas son la ya mencionada *La oveja Negra* (Ismael Rodríguez, 1949) en la que Silvano y su madre tienen una relación de complicidad y camaradería al grado de que Don Cruz los ve tan unidos que se siente amenazado y desafiado por su propio hijo. *Dueña y Señora* (Tito Davison, 1948) trata de las relaciones excesivamente estrechas entre Toña y su hijo Luis en que el dominio de la madre sobre su hijo manifiesta una ambigüedad constante. *Los olvidados*, de Luis Buñuel (1950), donde protagonista: un niño de nueve años tiene un sueños recurrentes en que ve a su madre junto a su cama en un vaporoso camisón blanco ofreciéndole en suculento trozo de carne en que en clave simbólico-onírica sugiere una invitación a un acto incestuoso. *Un divorcio* (Emilio G Muriel, 1952) en que el protagonista, Luciano se enfrenta a su padrastro y le pide a su madre que pondere su amor a él ante el de ese "impostor".

violentamente ante su propia imagen en el espejo,[45] le grita que él es su padre y que él es solo un niño a lo que éste reacciona con un ataque nervioso extremo en que se empieza a dañar a sí mismo golpeándose la cabeza contra la pared y causándose heridas en las manos. A pesar de dicho terrible episodio Cecilia se sigue negando rotundamente a aceptar que ingresen a su hijo en el psiquiátrico del D.F. En cambio le dice a Anselmo que es mejor que se vaya, y lo acusa a él de ser el causante de lo que ocurre. Es ella misma la que, como se puede deducir y de forma paradójica está ocasionando dicha situación dada su falta de límites, su amor excesivo y permisivo, pero sobre todo al negarse a delegar el cuidado de su hijo a profesionales y personas competentes en casos como el de Abel. Finalmente en su frustración Anselmo se va, no sin antes llamar al psiquiatra a quien le narra lo ocurrido. Mientras Cecilia besa a su hijo dormido y le dice "perdóname mi amor, yo voy a estar contigo". Así, esta madre atormentada pone de manifiesto en esa frase paradójica un amor maternal enfermizo, desmesurado: por un lado le pide perdón de antemano por tenerlo en unas condiciones que ella sabe de sobra, no son las mejores, que lejos de ayudar a su hijo lo está dañando y afectando más aún, ya que en el fondo ella es consciente de su egoísmo al no querer perderlo. Rosa Coll en su artículo *Dejar de ser madre* reflexiona acerca de la importancia de que la mujer llene sus propios vacíos de sentido antes de abordar la maternidad para evitar adquirir poder mediante una maternidad aniquiladora y sofocante, ya que según afirma, en muchos casos la mujer se vuelca de forma desmedida en sus hijos con tal de sentir que ejerce algún tipo de poder y que su vida cobra así sentido:

> ¿Pero cómo habría la mujer de resignar el poder sobre sus hijos, tras milenios de creencia en el hecho de que su casi única y gran manifestación de poderío radica en la maternidad? ¿No es casi necesario que quiera seguir ejerciéndolo hasta su muerte, cualquiera que sea la edad de los hijos? Vivir sin poder es morir. ¿Cómo no aferrarse al único modelo de poder que se posee, aunque éste se haya trocado en dominio, es decir en la antítesis del amor? [46]

Aquí vemos como Cecilia se aferra empecinadamente a su hijo, aun cuando sabe que no es capaz de brindarle los cuidados requeridos en gran parte por no alejarse de él. En cierta manera vemos cómo se re-edita el modelo clásico de la madre controladora y excesivamente abnegada y victimizada del ya analizado género del *Melodrama de Familia*, aunque como hemos afirmado arriba, aquí se ve parodiado y exagerado de forma tal que nos lleva a preguntarnos acerca de su vigencia y posibles consecuencias.

[45] Referencias también al denominado "espejo lacaniano". Ver "El estadío del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" en *Escritos*, vol. I (México: Siglo XXI, 1977) pp. 11-18.
[46] Rosa Coll, "Dejar de ser madre" en *Debate Feminista*, Año 3, Vol. 6 Septiembre (1992) p. 88.

En una de las secuencias finales Abel se lleva a su hermanito Paul a una piscina de agua natural, afirmando que lo quiere enseñar a nadar, pero él tampoco sabe nadar. Los niños se hallan en peligro constante en su camino a la piscina pues han de atravesar una zona industrial en que se ven rodeados de maquinaria pesada y grúas. Afortunadamente llegan indemnes a su destino. Por su parte cuando Anselmo regresa a la casa con el doctor y una enfermera, Cecilia se da cuenta de que sus hijos no están y lo que más le preocupa es que Abel no se ha tomado su pastilla tranquilizante. Mediante un montaje paralelo se ve a los niños entrando a la piscina en dirección a la zona de mayor profundidad, el suspense aumenta cuando se ven en cámara lenta planos de los pequeños pies del hermanito que ya no tocan fondo mientras intenta seguir a Abel que sigue avanzando. Unos instantes de tensión sugieren que los dos niños se han ahogado.

Algunos críticos no han pasado desapercibido el valor simbólico de ciertos elementos visuales que Diego Luna utiliza para desentrañar las dinámicas maternales opresivas.[47] Esta escena por ejemplo puede leerse bajo un prisma psicoanalítico como una clara referencia a lo nocivo de una posible vuelta al cuerpo (o dominio) de la madre. El agua simbolizaría así el líquido amniótico y la piscina el útero materno en el que esos niños: Abel y Paul se ahogan. De modo simbólico-metafórico ambos individuos están al borde de perder y diluir su identidad en esa vuelta al origen, a la *Chora*, al vientre y reinado materno Kristeva utiliza el concepto que a su vez Plato usara en *Timeus: la Chora*, un receptáculo para referirse al cuerpo materno que según afirma es un lugar de conflicto y deseos contradictorios. La posición del niño respecto a dicho cuerpo es compleja e incierta ya que al mismo tiempo que la madre mantiene un estrecho control sobre él, a menudo ese cuerpo es inaccesible, pero sirve para autentificar la propia existencia del niño, una existencia que necesita de validación por su propia relación conflictiva con el orden simbólico.[48] Por su parte la ya referida teórica feminista Rosa Coll alude al peligro de que las madres retengan, a una no-expulsión del hijo haciendo un paralelismo con otros procesos de la naturaleza. Afirma que lo que no se deja ir de su lugar de origen, se pudre:

> En el nacer de lo que se trata es de dejar, jamás de retener. Si la tierra retuviese no habría cosechas, los campo serían yermos, no habría vida, la tierra cesaría de ser tierra. Retener es la antítesis de la vida: el pájaro echa a volar y la madre no lo retiene, si ha nacido con buena estrella vuela, si no, se estrella. Expulsar, en el sentido aquí mencionado es estar a

[47] Gustavo Barrientos por ejemplo ha tomado en cuenta éste simbolismo iconográfico y psicoanalítico en su crítica: *"Abel": la prueba de que Diego Luna también sabe dirigir*. En *Extracine* http://extracine.com/2010/07/abel-la-prueba-de-que-diego-luna-tambien-sabe-dirigir. [Recuperada en Diciembre de 2011].

[48] Kristeva, Julia *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (Nueva York: Columbia University Press, 1981) p. 14.

> favor de la vida: el parto es la primera expulsión, la retención significaría la muerte. El trabajo de parto consiste en la expulsión que solo ahí comienza y, si bien los dolores propiamente del parto terminan cuando el parto termina, tanto el trabajo como el dolor son el comienzo del trabajo y del dolor de dejar de ser madre como esencia de la maternidad, como fruto de la pugna interna entre el deseo de posesión y el impulso vital de expulsión. Así vistos la posesión y el dominio son voceros tanáticos, contrario a la vida, expresión de las fuerza oscuras que impulsan a los hombres. El trabajo de expulsión es el trabajo por esencia de la madre, su dejar de ser madre para permitir a la vida que haga lo suyo.[49]

Nuevamente el fracaso de Cecilia en tanto madre le ocasiona aferrarse aún más a Abel ocasionando un efecto negativo en todos los miembros de esa familia. Todos tocan fondo literalmente, y en medio de esa crisis que ella finalmente se dé cuenta de lo que debe hacer. Al contrario de la madre de *La misma Luna* quien fallaba por su ausencia Cecilia aquí falla por su exceso de presencia e injerencia. Además del desequilibrio patente en el niño derivado de esa falta de límites materna, Abel está promoviendo que Paul, su hermano pequeño también cruce las fronteras de filiación y pierda completamente la noción de quién es él mismo, quién es su verdadero padre, el rol de la madre. Ya a su corta edad empieza a confundirlo, de manera simbólica Abel lo lleva de la mano por el mismo camino de autodestrucción, la falta identitaria y una potencialmente nociva dilución con la madre, siendo ella quien no pone límites y coarta la independencia y autonomía de sus hijos varones.

Cuando Cecilia, Anselmo, Selene y el doctor llegan finalmente a la piscina es al padre quien saca a Abel que casi se había ahogado pero que aún respira, por tanto es de nuevo el padre quien significativamente ha de mediar e intervenir en ese nocivo cerrado lazo filio-materno. Lo hace aquí de la misma manera en otrora confrontaba a Abel ante un espejo orillarlo a encontrar su verdadera identidad. A este respecto resulta altamente revelador un extracto de la obra de Luce Irigaray con un título igualmente revelador: *El cuerpo a cuerpo con la madre*:

> Es una matriz original, primera tierra nutricia, primeras aguas, primera envoltura en la que la criatura se mantiene entera, y la madre entera. En la cual se hayan ligados, según una relación ciertamente disimétrica, previamente a todo corte y recorte de sus cuerpos en pedazos. Los psicoanalistas ven bastante mal este primer momento, nocturno, por otra parte. "Regresión fetal", dicen, sobre la cual no puede decirse gran cosa. Planea la prohibición. Habría un riesgo de fusión, de muerte, de sueño letal si el padre no viniera a romper ese vínculo demasiado estrecho con la matriz original. Pero su ley proscribe ese primer cuerpo, esa primera casa, ese primer amor. Lo sacrifica para convertirlo en materia de su lengua (con su nombre) y de su imperio. El orden social, nuestra cultura, el mismo psicoanálisis, así lo quieren: la madre debe permanecer prohibida. El padre prohíbe el cuerpo a cuerpo con la madre. [50]

[49] Rosa Coll, *Op. Cit*. p. 87-88.
[50] Luce Irigaray, *El cuerpo a cuerpo con la madre, otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir* (Barcelona: La Sal, 1985) p. 10.

Cecilia espera desde la orilla y el doctor rescata al pequeño Paul también casi desfallecido. Ella claramente se preocupa más por Abel que por su hijo menor, y una vez que lo tiene en sus brazos lo envuelve por completo con su cuerpo besándolo mientras repite en una tautología la palabra "perdón" enfáticamente y arrepentida. Con esa acción parece haber reconocido su fallo al no delimitar barreras, y al ser tan excesiva, invasiva y egoísta en su amor hacia su hijo, aunque sigue siéndolo hasta el final. Las concomitancias con la sufriente Virgen Guadalupana que sufre ante el sufrimiento de sus hijos es inevitable, pero de nuevo, aquí hay una subversión de dicho modelo y por tanto a podemos identificar más con la *Chingadalupe* bartrariana en tanto las dos caras de la moneda, los polos antagónicos positivo y negativo: Malinche y Guadalupana, creación y destrucción se unen.

Posteriormente en la escena en el hospital en que Cecilia está detrás de la puerta, pareciera que es ella quien está encerrada en el psiquiátrico, quien está enferma, puesto que se queda en el lugar que se percibe como más confinado. Esto es porque el plano se capta desde el pasillo amplio y luminoso donde se encuentra Abel de la mano de una afable, pulcra y atenta enfermera. De este modo se hace énfasis en que el niño ahora sí se halla a salvo, bajo la protección de los profesionales de la salud y paradójicamente, lejos de su madre. Cecilia por su parte se adentra en el tráfico de la ciudad, en el marisma urbano mientras toma un taxi; esa secuencia de nuevo tiene un alto valor simbólico, pues deja claro que Cecilia es una mujer desequilibrada, como veremos en el apartado siguiente en nuestro análisis de *Así es la vida*, el caos vial es una proyección metáfora recurrente del desequilibrio interno, sicológico y emocional en que se hallan los personajes en varios filmes mexicanos contemporáneos.[51] En cierta manera se yuxtaponen dichos espacios y situaciones y el efecto es enfatizar la más desequilibrada e inestable ahí es sin duda la madre. A continuación se hace una elipse insinuando el paso del tiempo para dar paso a la escena final que es también bastante inquietante: Cecilia le lleva a Abel una bolsa de los "chupa chups"[52] que sabe que le gustan y mientras él degusta ansioso uno de éstos ella le pregunta "¿te gusta mi amor?" en el mismo tono condescendiente que usaba cuando estaba en su casa, ante lo que Abel solo reacciona con una intrigante mirada hacia la cámara, la

[51] Véanse por ejemplo *Amores Perros*, en donde el caos vial es parte fundamental de la vorágine de la trama, pero que cuando los personales se hallan más atribulados en cuanto se adentran en el tráfico citadino. En *Vivir Mata*, analizada en el capítulo II, Diego, el protagonista masculino se encuentra atrapado junto a sus amigos en el tráfico de la ciudad de México, confundido ante los eventos de la tarde anterior y salen de éste cuando él se da cuenta de que quiere vivir una historia de amor con Silvia. Y por último en *El amor a la vuelta de la esquina*, al final María la protagonista aún atribulada porque no ha hallado la estabilidad que esperaba se adentra en el tráfico para buscar un taxi y seguir huyendo de sí misma.

[52] *Chupa chups* es la marca de una paleta de caramelo muy popular entre los niños hispanoamericanos.

misma que le hemos visto al inicio de su transformación en el jefe de familia. Con ello queda claro que Cecilia es quien desencadena su desequilibrio, y que promueve ese delirio en el que el niño se enajena de sí mismo.

En la desmesura maternal del personaje de Cecilia se refleja una potencial dinámica perniciosa para los hijos de padres separados. Esta tiene dos vertientes: por un lado el hecho de que a menudo las madres abandonadas sobreprotegen a sus hijos para compensar la ausencia paterna. Y por otro ellas mismas se sienten solas, aisladas, carentes de intereses propios más allá de la maternidad y es por ello que se vuelcan excesivamente hacia sus hijos. Aun cuando en muchos de los filmes del *Melodrama de Familia* pertenecientes a la Época de Oro se llegaban a mostrar también madres excesivas, no llegaban al extremo de incluso poner en riesgo la vida de los hijos ni al caos y desintegración familiar que se muestra en *Abel*. Nuevamente, como en la película analizada anteriormente, la pesada carga con la que esta madre ha de vivir en comparación con la indolencia del padre ocasiona que haga lo que haga, sea una madre imperfecta y fallida. Debido a la disfuncionalidad familiar que figura como punto de partida y la ausencia del rol paterno, esta mujer se ve orillada a reemplazar ese vacío con su amor excesivo y su sobreprotección. No prevé que a Paul, su otro hijo le podría ocurrir lo mismo que a Abel, se obsesiona y además parece querer llenar sus huecos de sentido. Es por eso que pierde el parámetro de los límites necesarios en la educación de sus hijos para que éstos puedan crecer saludable y equilibradamente.

Así es la vida (Arturo Ripstein, 2000)

Arturo Ripstein es uno de los directores mexicanos con mayor prestigio internacional, principalmente en el ámbito del cine no comercial ya que sus películas a menudo son crípticas, analíticas, meta-referenciales y sórdidas. En *Así es la vida*, Ripstein cuenta con la colaboración de Alicia Paz Garciadiego, su esposa, como guionista. Trabajan juntos a partir de la adaptación que ella realizó del relato corto de Juan Rulfo para *El imperio de la fortuna* en 1986. A menudo los protagonistas de las historias de Garciadiego son extremamente decadentes, desequilibrados y se hallan inmersos en entornos de miseria y drama.[53] En una entrevista no publicada la guionista me comentó que a ella siempre le ha interesado el aspecto de honestidad y desenfado de los estratos socioeconómicos bajos y

[53] El núcleo dramático de previas historias del tándem Ripstein-Garciadiego se centra en las carencias y en la soledad y el aislamiento asfixiante de sus personajes. Ver por ejemplo: *Principio y Fin* (1993) y *Profundo Carmesí* (1996).

que por eso sus personajes están casi siempre inmersos en la extrema pobreza. Afirma: "las clases bajas dicen más las cosas, y las dicen en voz alta. Las clases medias en cambio, van al sicoanalista".[54] En esta película en concreto la guionista retoma el drama de Medea, quien se caracteriza por asesinar a sus propios hijos, trasladando dicha tragedia griega a una vecindad de la ciudad de México donde a pesar del hacinamiento no existe ningún sentido de pertenencia ni de comunidad entre los personajes. En este filme se refleja en ella la soledad, marginación y el aislamiento. Garciadiego argumenta que para esta adaptación utilizó la versión romana de Séneca en lugar de la griega de Eurípides ya que según explica, los romanos fueron quienes aportaron a la tragedia griega original el concepto de la culpa y del pecado:

> Hay en implícita en esta historia un acto de revancha, pero eso viene de la tragedia de la versión de Seneca en el que me basé. Julia comete ese acto criminal con rabia, lo hace de esa manera. Como en esa versión, yo quise usar el componente de los romanos, que tienen un concepto que los griegos no tenían: el pecado, y el concepto mismo de la culpa, por eso me basé mayoritariamente en esa versión.[55]

Así es la vida es la historia de Julia, una mujer que vive con sus tres hijos en una sórdida y asfixiante vecindad de la ciudad de México. Súbitamente es abandonada por su marido Nicolás, un boxeador de tercera categoría venido a menos, quien *convenientemente* tiene amoríos con la única hija adolescente del dueño de dicha vecindad apodado "la Marrana". Para subsistir, Julia trabaja en un pequeño dispensario donde atiende diversos casos y enfermedades, ahí sobretodo practica abortos. Como en la Medea original, Julia es una suerte de curandera-hechicera, que debido precisamente a su oficio es rechazada y criticada por sus vecinos quienes a la vez hipócritamente recurren a ella cuando se quieren curar o deshacerse de alguna dolencia. Julia encuentra en su madrina su única compañía y apoyo ya que ha dejado años atrás su pueblo natal y su gente por irse a vivir a la capital con Nicolás, un boxeador amateur.

A pesar de su pobreza la vida de Julia se mantenía en un devenir apacible hasta que a la vez que recibe la noticia de que Nicolás la va a dejar para casarse con Raquel, la hija del dueño de la vecindad, también se ve súbitamente en la calle ya que el casero a quien apodan como "La Marrana" le pide a Julia que se vaya de ahí pues teme que ella pueda recurrir a algún hechizo maligno para evitar la felicidad de la nueva pareja o que "le seque el vientre" a su hija, aludiendo a su presunta condición de *hechicera*. Presa de la desolación Julia comienza a tramar un acto de venganza contra Nicolás y en contra de lo

[54] Entrevista sostenida entre la autora y Alicia Paz Garciadiego en el Instituto Cervantes de Dublín el 9 de noviembre del 2010.
[55] *Ibid.*

que considera su destino fatal. Ni siquiera su madrina Adela consigue disuadirla de que tome represalias ante el abandono de su marido. Al final cuando ha de entregarle los dos niños a Nicolás que ha pedido su custodia alegando que Julia está loca, ella en cambio los apuñala ante la atónita mirada del padre y sale de la vecindad hacia la transitada avenida ante el estupor de Nicolás y el casero en un final abierto que deja al espectador sin saber qué es lo que puede hacer una mujer en esas condiciones luego de haber incurrido en tal aberración.

Garciadiego describe al personaje de Julia afirmando que sus principales rasgos en tanto madre son un enorme agobio y, aunque parezca contradictorio, un elevado deseo de protección hacia sus hijos, pues cree que nadie los puede cuidar ni querer como ella. Afirma que el imperioso deseo de venganza de la protagonista y el resentimiento hacia su traidor marido estaba ya implícito en la propia tragedia de Séneca. La escritora define a Julia en el guion original como "abortera y bruja", y prosigue así en su descripción del personaje:

> Julia se abisma en su propia desgracia, se padece a sí misma, no perdona y ni se perdona, se entrega a resentimiento, a la venganza, al odio, Toda la capacidad que tuvo para amar y para dedicarle su vida al otro es la misma que tiene para atentar contra lo más sagrado para ella y para Nicolás. Es un personaje que accede a su lado oscuro, al abismo de un corazón completamente hecho pedazos. Nuestra intención con esta historia es que el público haga una catarsis, que se vean confrontados, conmovidos y que les haga reflexionar.[56]

A la pregunta de por qué ha decidido re-utilizar el sombrío personaje de Medea en esta película y porqué la recurrencia del filicidio o de madres destructivas en previas producciones fílmicas en colaboración con su marido,[57] la guionista responde:

> Porque la verdad, el tema de la maternidad siempre me ha interesado muchísimo. Yo tuve a mi primer hija cuando tenía solo diecisiete años. No había terminado siquiera el último año de la preparatoria, así que prácticamente durante toda mi edad adulta he sido madre ante todo. Creo que la relación de la madre con los hijos es con mucho la más intensa y por lo tanto la más compleja y donde el amor y el odio están más entreverados y a mí me interesa mucho esa mezcla entre el amor y el odio.[58]

De nuevo, en el proceso catártico de la propia autora de este texto y desde su propia visión de la maternidad se ve como se expresa en los productos culturales de México de forma más abierta y honesta el sentimiento de agobio y del enorme peso que conlleva. El hecho de recrear a Medea, la más sórdida y deleznable madre por excelencia permite que se hable de esos oscuros aspectos de la maternidad que como se ha analizado en el primer capítulo acerca de la Época de Oro, no se mostraban en la pantalla.

---

[56] Entrevista *Ibid*.
[57] Véanse por ejemplo *Principio y Fin* (1993), *La Reina de la noche* (1994), y *Profundo Carmesí* (1996).
[58] Entrevista con la guionista, ya referida.

El personaje de Medea fue descrita por vez primera por Eurípides en su tragedia griega. Se trata de una hechicera con gran poder que es traicionada por su esposo, Jason, con quien tiene dos hijos. El Rey Creonte de Corintio destierra a Medea dándole solo un día de plazo para que se vaya ya que es su hija Creuce con quien Jasón contraerá nupcias. Medea asesina a Creuce y para evitar que en venganza alguien de la corte mate a su vez a sus dos hijos los mata ella misma.[59] La versión de Séneca difiere básicamente en que Medea es una forastera ya que deja su tierra para estar junto a Jason y en que hay un componente más marcado de alevosía y revanchismo en la acción de matar a sus hijos, como ya se ha mencionado, en la versión romana se añade el concepto de culpa y del pecado.

En ninguna de las versiones dramatúrgicas queda del todo claro si Medea se suicida o no, aunque se sugiere; en la versión de Ripstein al final Julia deja la vecindad, y no se sabe lo que ocurrirá con ella. Por otro lado existen algunas versiones fílmicas previas de Medea como son las de Pier Paolo Passolini (1969) y Lars Von Trier (Film televisivo 1988). Las resonancias de dichas representaciones en el filme que aquí nos ocupa son muy pocas y se pueden ver ecos mucho más marcados de las figuras míticas propias de la historia, iconografía y leyendas mexicanas. Como ejemplos tenemos la ya referida Malinche, la Llorona[60], las aztecas Coatlicue o Coyolxauhqui que son figuras sucedáneas de la muerte en tanto símbolo y que por lo general se representa en México como una mujer.[61] Todas estas figuras de la mitología nacional son la contraposición a a la idealizada y venerada Guadalupana abordada en la sección introductoria de este trabajo, y por tanto tienen más ecos de la nueva *Chingadalupe* ahí también referida.

La película inicia con un plano de la parte trasera de una ambulancia con laminado dorado sumergida en el tráfico y el caos vial, que como ya hemos dicho es un símbolo recurrente del desequilibrio de los personajes en el cine mexicano. Insertos de planos de la misma ambulancia en diferentes puntos de su travesía sugieren un destino trágico inextricable: el de la fatalidad que ya se ha puesto en marcha a manera de presagio

[59] Eurípides, *Alcesitis, Medea, Hipólito* (Madrid: Alianza Editorial, 2000).
[60] Ver también la reciente película titulada *Las lloronas* de Lorena Villareal (2004) en la que una familia de mujeres hechiceras, ménades y extranjeras están "destinadas" inevitablemente a matar "accidentalmente" a sus propios hijos. "La Llorona" representa en la imaginería mexicana a la muerte, a la vez seductora y temida.
[61] Por ejemplo la llamada "Catrina" es una figura alusiva a la muerte que surgió en los tiempos de la dictadura de Porfirio Díaz pero que sigue siendo fundamental y muy recurrente en la iconografía de México. El caricaturista político Posadas usaba una elegante y colorista calavera como una analogía de la pomposidad de la burguesía pero también como una sátira a la muerte; así, todas estas figuras combinan un elemento de seducción y misterio. Por lo general cuando se refiere a la muerte se hace como si de una mujer se tratase. Véase Rogelio Álvarez, *Leyendas Mexicanas* (México: Everest, 2005).

adverso. A continuación en un extenso monólogo Julia manifiesta su rabia, frustración y dolor ante el abandono de su marido. Se halla en su dispensario clandestino entre frascos con brebajes de dudoso contenido, altares con santos y veladoras, escalpelos, sillas ginecológicas y orinales, que aluden a su condición marginal y abyecta. Respeto a la abyección ligada a la maternidad y a otros procesos biológicos, nuevamente es significativo el trabajo de Kristeva ya que la autora señala que la relación entre objetos contaminantes y flujos corporales a menudo se relacionan con la madre debido a su labor como entrenadora del control que se ha de ejercer sobre los esfínteres y cómo en dicho proceso ésta cruza la sutil línea que divide la identidad e intimidad del niño y la de ella misma.[62]

Esta invasión al espacio íntimo y la abyección aludida se puede aplicar también a varios momentos en que tanto la madrina de Julia como ella muerden, lamen o usan su saliva para limpiar o atenderse entre ellas y a los niños. En otra secuencia la madrina se halla lavando los calzoncillos del niño porque éste está enfermo de diarrea y se ve un pequeño barreño con un agua turbia y marrón en la que ella mete las manos mientras frota la ropa manchada para quitarle las heces fecales sin miramientos. Hay en esta secuencia una natural reacción de repulsión por parte del espectador al tratarse de deshechos corporales, sin embargo durante toda la película se muestra a la madrina y sobre todo a Julia manipulando los deshechos corporales de sus hijos y también de extraños, debido a sus actividades como curandera.

Los niños de Julia no tienen identidad alguna ni voz, nunca hablan, ni se expresan; ni siquiera gritan cuando su madre los mata a cuchillazos. Duermen en la cama de su madre sin que ésta los cubra o los acueste, van pegados a su falda como perritos abandonados, siguiéndola por toda la casa mientras la miran suplicantes. No poseen lugar en ese hogar desmembrado o tienen un nombre, le pertenecen a ella, son una extensión de su cuerpo y del de Nicolás, así lo articula Julia:

> Solo los tengo a ellos, mis criaturas. Cuando me tocan, o me dan besos salivosos, me quiebran por dentro. Son como brasas. Brasas heladas. Los beso y nomás me hacen sentir más lejos. Será porque huelen a ti, Nicolás cabrón. Será que huelen a ti, saben a ti…hijos de mi vientre y de tu leche, los pobres hijos de nuestros pecados.

Nuevamente se enuncian los elementos más primarios de la gestación humana de forma fragmentaria y descontextualizada, casi grotesca. Se nombran para enfatizar la naturaleza mundana, corruptible del ser humano. Más aún: mediante el ya aludido concepto de pecado

[62] Ver Kristeva, Julia *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (Nueva York: Columbia University Press, 1981) p. 72.

romano y católico, la concepción se liga a la inmundicia, al pecado primordial: el acto sexual de los padres. A causa de ese sentimiento de posesión que ella detenta sobre sus hijos, por la consecuente falta de límites, estos niños se hallan inermes ante el desequilibrio de su madre, no poseen voluntad, hacen todo lo que ella les dice. Julia se cree con el derecho de aniquilarlos porque son lo único vivo que queda entre ella y Nicolás, y más aún desde el momento en que ella ha sido destruida y aniquilada simbólicamente. Las ideas de Julia Kristeva son aquí relevantes también, ya que la autora sostiene que lo abyecto es la sensación de desagrado y una repuesta psíquica a todo aquello que confunde los límites corporales y las fronteras de la identidad. La autora revisa los rituales primitivos ancestrales cuya finalidad era establecer y mantener los límites entre la naturaleza y la cultura, pero cuya función real "la función de esos rituales religiosos es la de aliviar el miedo del sujeto a que su propia identidad se sumerja irremisiblemente en la madre" [63] y continua:

> Los poderosos sentimientos de disgusto y horror indican que la separación originaria de la madre es incompleta y por lo tanto es necesario revalidarla, podemos considerarla como una frontera; la abyección es sobre todo la ambigüedad. Porque, aunque lo libera, no supera radicalmente al sujeto de aquello que lo amenaza; por el contrario la abyección le demuestra que está en peligro perpetuo. La abyección preserva lo que existía en la relación pre-objetal arcaica, en la violencia inmemorial por la que el cuerpo se separa del otro cuerpo para poder ser. [64]

De nuevo se enuncia la psicosis que presuntamente pervive en todo hijo cuando sabe que el poder que su madre detenta sobre él puede ser ilimitado, ya sea de modo factual o simbólico. En el caso de los hijos de Julia su vida, su ser, su supervivencia diaria y hasta su propia muerte se hallan en manos de ella al cien por ciento.

A lo largo de las 24 horas que es el tiempo diegético en el que transcurre el film, y el plazo que "La Marrana" le da a Julia para que deje su casa, hay en la película innumerables elementos meta-referenciales que por otro lado, son el sello de autoría de Ripstein: las imágenes especulares que cuestionan el límite entre la verdad y la ficción, las recurrentes escenas televisivas en las que por lo general se muestra a un trío que canta boleros,[65] los monólogos en que a menudo los personajes se dirigen al espectador, la

[63] "The function of these religious rituals is to ward off the subjects fear of his very own identity sinking irretrievably on to the mother Kristeva, p. 64.
[64] Kristeva, cit. y traducida en Silvia Tubert, ed. *Figuras de la madre* (Madrid: Cátedra, 1996) p. 178.
[65] La formación de tres cantantes con sus respectivas guitarras es un clásico en la cultura mexicana, por lo general cantan "boleros" género al que ya se ha hecho referencia en el capítulo primero que por lo regular habla de amores y desamores, en este caso funciona como una parodia ante la trágica experiencia de Julia y es su voz interior (o el coro a la manera griega) quien se auto-compadece y comenta su destino fatal desde el punto de vista de una sociedad machista. Los boleros fueron escritos por Garciadiego expresamente para la película.

cámara en mano, etc. Con todos estos elementos el director intenta distanciar al espectador de los descarnados hechos que ocurrirán a continuación y del drama acontecido en el film, de ese modo le permite analizar y criticar de forma más racional y consciente la visión que ambos autores proponen acerca de la desigualdad de género en el ámbito doméstico y los lugares comunes respecto a lo que culturalmente "ha de ser" pero no es.

La alusiones al aborto, a la terminación de la vida de los hijos son constantes: desde el momento en que Julia explica su labor de abortera, "que si le saco el pecado del vientre a la que se quedó embarazada.." En la idea de la culpa y el pecado ligado a la maternidad se pone de manifiesto de nuevo el concepto de abyección. Un embarazo no deseado fuera del matrimonio funge como evidencia de unas relaciones pecaminosas y vergonzantes. Cuando Adela, la madrina de Julia, explica que perdió a su hijo recién nacido, pero que como era varón, se había alegrado, pues era "un cabrón menos en este mundo", pone también de manifiesto, además de su indiferencia ante tal pérdida, una intrínseca *androfobia*[66] constante como respuesta a la oprimida condición de estas mujeres en un mundo machista. También la secuencia en que una adolescente temblorosa acude al dispensario de Julia para que le del medicamento que la haga abortar el hijo que lleva dentro es tratada con cierta indiferencia en su tratamiento en la película, pero a la vez se enfatiza lo terrible que es que una casi niña pase por dicho trance.

Pareciera que Julia está habituada a tratar con la pérdida de los hijos, o con una simbólica aniquilación de éstos, se podría incluso afirmar que estaba como predestinada a ejercer dicha aniquilación constantemente, por lo que ella sabe cómo acabar con la vida de sus propios hijos a sangre fría sin que sufran, tal y como ella misma lo articula. Cuando finalmente Julia en un intento de explicar a su hija lo que va a hacer, le pide perdón y le dice: " te juro m´ijita que se me rompe el corazón pero se me acabó el mundo, se me pudrió dentro, así que mejor para que dejarlos a ustedes, mis hijitos, pedacitos de carne"...y continua: "para qué decirte que me agarró la rabia, para qué decirte ni a ti ni a tu hermanito que hago lo que hago por él, nomás por él, el descastado de tu padre", como intentando justificar su planeado filicidio; y por ultimo le dice: "no te apures mi reinita, ni cuenta te vas a dar, te juro no te va a doler, si soy tu mamá y tu mamá te cuida siempre, siempre…" En todas estas afirmaciones Julia se contradice, parece querer proteger a sus hijos de sí misma. A la vez planea y calcula un terrible asesinato esencialmente como un acto de revancha ante la traición de Nicolás, pero también para evitar que él se quede con sus hijos,

[66] Me tomo la libertad de usar este término a manera de antónimo del de "Misoginia": en este caso aversión a los hombres.

que es lo que él le ha pedido. Lo más revelador en este monólogo es la irracionalidad ya que Julia se guía únicamente por sus impulsos y sus agitadas emociones.

Al igual que en el caso de Abel, esta madre no es capaz de darse cuenta de que ya no está habilitada siquiera para cuidar de sí misma, y por ende no lo está tampoco para cuidar de su familia. Cobra sentido en dinámicas como éstas, la reflexión que De Beauvoir hace acerca de la enorme responsabilidad que cae sobre los hombros de muchas mujeres cuando se hacen madres. Afirma que cuando las condiciones de la mujer al abordar la maternidad son precarias, como ocurre en estos ejemplos fílmicos, los hijos son quienes más expuestos están a sufrir las terribles consecuencias de la compulsoria maternidad; así, De Beauvoir expone en *El Segundo Sexo*:

> El peligro al que nuestras costumbres someten al niño es que la madre, a quien le confían atado de pies y manos, es casi siempre una mujer sin satisfacciones; sexualmente es frígida o insatisfecha; y socialmente se siente inferior al hombre, pues no tiene aprehensión sobre el mundo, ni sobre el porvenir, por lo que intentará compensar a través del hijo todas sus frustraciones. Cuando se comprende hasta qué punto la situación actual de la mujer dificulta su total expansión, y cuántos deseos rebeliones, pretensiones y reivindicaciones la habitan sordamente una se asusta de que le abandonen niños sin defensa. Sus conductas son simbólicas, como cuando mimaba y torturaba alternativamente a sus muñecas, pero esos símbolos se convierten para el niño en una áspera realidad. Una madre que azota a su hijo no sólo pega al niño, y en cierto sentido no le pega de ninguna manera, sino que se venga de un hombre, del mundo o de ella misma, pero quien recibe los golpes es el niño. [67]

La feminista pone aquí de manifiesto que el cuidado materno y su conciencia sobre el poder que detenta sobre el hijo puede ser extremadamente variable y está sujeto a las condiciones específicas de la propia madre, por lo que el infante se halla en una completa dependencia a ésta en una completa vulnerabilidad. Cabe preguntarse cuál debería de ser el papel de las instituciones sociales y la comunidad que rodea a la madre y a sus hijos en tanto mediadores que puedan intervenir y asistir en casos extremos como los que estos filmes exponen.

Por su parte en su estudio acerca del filicidio en México las sociólogas Cristina Palomar y María Eugenia Sánchez de Garay se centran en los aspectos subjetivos y en las particularidades de cada madre. No obstante, en los casos que ellas analizan en la mayoría hay elementos conflictivos comunes como la pobreza, la violencia, una falta de información y una educación adecuada en las propias mujeres que les inhibe el tener un control sobre sus propios cuerpos; tanto de sus embarazos, partos, enfermedades concomitantes a su sexualidad y reproducción, etc. Pero también hacen mención a la importancia de las nociones de la diferencia sexual que las rodean, en los que por lo

[67] Simone De Beauvoir, *El segundo sexo* (Madrid: Cátedra, 1998) p. 112.

general impera un marcado sexismo en cuanto a las interacciones de pareja, así como a la habitual corrupción, impunidad e indolencia por parte de las instituciones públicas y autoridades para asistir e intervenir ese tipo de casos. Las autoras se refieren también a la dimensión simbólica que implica el que una madre pueda matar a su propio hijo: "El filicidio es un acto complejo, que tiene un doble efecto: cuando una mujer mata a su propio hijo no solo muere la criatura asesinada sino que, en el mismo hecho, se aniquila el ideal de *La buena madre* que sostiene el imaginario social respecto de la maternidad".[68]

Conclusión

Es importante enfatizar el hecho de que las tres heroínas cinematográficas analizadas son madres que han tenido que asumir sus labores de cuidado de sus hijos solas o sin el apoyo de sus parejas por diversos motivos. Se ve alterada así a priori la constelación tradicional de familias bi-parentales. Estas madres acometen sus labores de custodia y cuidado de sus hijos cometiendo fallos intrínsecos y una imperfección continua en su hacer materno. Varía el grado de daño y destrucción que causan involuntariamente en sus hijos. Se parte de la ausencia y la negación que es el caso de Rosario, pasando por la sobreprotección que raya en una potencial aniquilación o la falta identitaria, caso de Cecilia, hasta llegar a la destrucción literal del ser, el filicidio, caso de Julia. En sus poco ortodoxas prácticas maternales estas protagonistas apenas hacen eco de aquellas madres tradicionales retratadas en los filmes de la Época de Oro. Esto habla del hecho innegable de que en la sociedad mexicana actual la maternidad se vive de una manera completamente distinta a la de aquel periodo, ya no hay cabida la idealización. Se atiende a un derrumbamiento del mito de la madre perfecta tanto en la producción cinematografía como en la sociedad misma.

Podemos observar que muy al contrario de las películas de la Época de Oro, hay implícita en estas representaciones de la maternidad una conciencia y una actitud mucho más permisiva y realista hacia ésta. Casi se ha rayado en modelos abyectos y sórdidos de maternidad, como una forma de desestabilizar lo que ante será inamovible. Cabe preguntarse el efecto que estas representaciones puedan tener en la generación venidera respecto a la maternidad, si podrá acaso resultar dañina o si por el contrario permitirá una actitud más tolerante y humana. Por otro lado en estos filmes se observa que ésta ya no se

[68] Cristina Palomar Verea y María Eugenia Sánchez de Garay, *Los entretelones de la maternidad: a la luz de las mujeres* filicidas, Estudios sociológicos, Vol. XXV, Núm. 2, mayo-agosto (México: El Colegio de México, 2007) p. 318.

plantea como una labor propia únicamente de la mujer o de la madre biológica. Sugiere que se ha de responsabilizar, incluir e incorporar al padre, a la familia más extensa, a la comunidad y en última instancia incluso a la sociedad misma e instituciones. Todos estos elementos son responsables de la formación de seres humanos armónicos capaces de desenvolverse en un estado de bienestar.

Sin embargo, en los tres casos expuestos, se han mostrado diferentes grados de imperfección y fallos estructurales en el quehacer de la crianza de los hijos, éstos a su vez se vinculan al hecho del abandono paterno, en todas estas películas los padres tienen la posibilidad de irse, agobiados por el peso de la responsabilidad familiar y de hecho se van, pero ellas no pueden hacerlo, siguen cargando literal o simbólicamente con ese peso, y por tanto aún no se ve reflejada una responsabilidad compartida, solo se esboza y se sugiere. A este respecto considero adecuada la reflexión que hace Isaac Balbus sobre la necesidad de instaurar una co-parentalidad auténtica como cimiento para construir un mundo mejor:

> La co-parentalidad es vital no solo para superar la dominación masculina sino para también esquivar la dominación política y tecnológica. De esa manera la lucha contra el patriarcado ha de ser entendida como la lucha por una nueva civilización, una civilización sin dominio.[69]

Muchos de los filmes mexicanos actuales ponen cada vez más de manifiesto la complejidad que encierra el ser madre, las renuncias que ésta implica y el derecho de las madres a ser asistidas. En los casos referidos se refleja el daño potencial que una madre puede ejercer sobre su hijo cuando no tiene de partida unas condiciones de igualdad con su pareja y el apoyo de su entorno. Se apela así a través de estos textos a la necesidad de una sociedad más humana y equitativa en cuanto al ejercicio de la paternidad.

[69] "So it is that co-parenting is essentials not only to overcome male domination but to supercede political and technological domination as well. It is in this sense that the struggle against patriarchy must be understood as a struggle for an entirely new civilisation, a civilization without domination". Isaac Balbus "Disciplining Women: Michel Foucault and the Power of Feminist Discourse", en *After Foucault: Humanistic Knowledge, Postmoderns Challenges*, Jonathan Arac, edit. (New Brunswick: Rutgers University Press, 1988) p. 144.

IV

CONTESTATARIAS CONTRA LA VIOLENCIA DE GÉNERO, EL ABUSO DE PODER INSTITUCIONAL Y LA IMPUNIDAD

Introducción

En este capítulo se abordan asuntos de índole social y político. En apariencia hay un desplazamiento temático desde la esfera de privado a la de lo público, fenómenos y dinámicas con implicaciones masivas. No obstante, al referir los conceptos de violencia de género, impunidad y abuso de poder entran en juego innumerables factores que impactan a su vez a todos los niveles: individual, social e institucional. Se trata de fenómenos que no pueden abordarse de forma aislada siguiendo la tradicional división de dos esferas polarizadas: la pública y la privada. Aquí, ambas esferas se mezclan y se influencian recíprocamente. Florinda Riquer, Irma Saucedo y Patricia Bedolla afirman en un artículo escrito conjuntamente que dicha separación es una cuestión del pasado y que se requiere que aún la violencia de género que tiene cabida en el ámbito de lo privado se vuelva también un asunto público:

> Antes la agresión y la violencia contra la mujer, considerados como asuntos de carácter privado, íntimo o vergonzoso, se mantenían acalladas; la experiencia de una mujer violada, una esposa golpeada o una empleada hostigada sexualmente se limitaba a resolverse –si se resolvía—solo entre los involucrados. Pero poco a poco a fuerza de acciones y denuncias el movimiento feminista contemporáneo logró sacar a la luz los delitos que implican la violencia y la agresión contra la mujer.[1]

Por otra parte, hemos de adquirir una mayor conciencia de que dichos asuntos nos atañen a todos en tanto ciudadanos y ciudadanas al tratarse de signos sintomáticos de sociedades y culturas en crisis y que por ello han de ser asistidas a nivel global. En el caso particular de México, la violencia de género y el asunto del feminicidio son algunos de los temas más abordados de cara a organizaciones internacionales de protección a los derechos humanos. A dichos debates se ha aunado tangiblemente el sector académico y la lucha contra la violencia de género y el feminicidio sistémico en México se ha convertido en una de las tareas primordiales de ambos: los movimientos feministas y las estudiosas del feminismo. Esta lucha se ha extendido a otros países en vías de desarrollo, en los que también se registran continuos casos de violencia de género.[2] Así la lucha contra la violencia de género y el feminicidio es ya un asunto de interés mundial. Es importante destacar que como casi todas las preocupaciones sociales, cada vez más los mencionados

[1] Florinda Riquer, Irma Saucedo y Patricia Bedolla, "Agresión y violencia contra el género femenino, un asunto de salud pública" en *Mujer: Sexualidad y salud reproductiva en México*, ed., por Ana Langer y Kathyn Tolbet (México: Edamex, 1996) p. 247.

[2] Otras teóricas que se han centrado en el estudio de la violencia de género y en el feminicidio son además de las mexicanas que se citan más abajo en el presente capítulo son las costarricenses Ana Carcedo y Monstserrat Sagot, la argentina Rita Laura Segato o la chilena Patsilí Toledo por citar a algunas de las teóricas más preeminentes en esta materia provenientes de Latinoamérica.

conflictos son temas recurrentes en las producciones culturales y audiovisuales de México, y es por ello que se ha decidido incluirlos en el presente trabajo. A través de tres historias y de las acciones de tres personajes fílmicos se verá cómo ellas luchan para erradicar dichas epidemias sociales del México contemporáneo.

Antes de entrar en las particularidades de los conflictos de México que nos ocupan, considero que es importante delimitar ciertos conceptos en un marco teórico internacional. Para ello, en este capítulo se revisarán algunas interpretaciones contemporáneas feministas de la obra de Michel Foucault *Historia de la Sexualidad,* en especial el volumen I titulado *La voluntad del saber*.[3] El aspecto del pensamiento foucaultiano más relevante en el presente trabajo es el vínculo existente entre poder y sexualidad. El filósofo francés cuestiona las maneras en que a lo largo de la historia el género masculino ha ostentado un poder intrínseco que la mujer no ha tenido, derivado esto de la diferencia sexual biológica y observa cómo a partir de dicha diferencia el hombre ha ejercido tradicionalmente una marcada coerción y dominación sobre la mujer.

En esta sección se hacen también algunas reflexiones acerca de las causas que presuntamente originan la violencia de género de forma global, algunas de las formas en que ésta se manifiesta, sus distintas variantes y sus repercusiones en ambas esferas: la pública y la privada. Para ello se parte de algunos conceptos como el de *Hegemonía masculina* que la autora australiana Raewyn Connell comenzó a usar a mediados de los 1980s.[4] Se hará referencia a conceptos tales como *Machismo* o *hipermasculinidad* abordados en recientes estudios sobre masculinidades por parte de teóricos como Samuel Ramos, Aniceto Aramoni, Alfredo Mirandé o Robert McKee Irwin por citar algunos. Esta apertura a lo que se denomina estudios sobre masculinidades se debe a que se explorarán también algunas de las características y elementos etnológicos y de comportamiento en los personajes masculinos que infligen coacción y violencia hacia las heroínas. Por su parte el término de *Feminicidio,* vocablo relativamente nuevo en el habla hispana que utilizaron ya algunas teóricas feministas en los años 1970s. Se examinan por separado los términos "Femicidio" que usó inicialmente Diana Rusell, y su evolución hasta llegar al de Marcela Lagarde "Feminicidio" extendido ya en discursos políticos, análisis académicos y en su uso cotidiano por los hispanoparlantes en general.[5] Se revisan también los estudios

[3] Michael Foucault, *Historia de la sexualidad: I La voluntad del saber* (México: Siglo XII, 2011).
[4] Ver Raewyn Connell, *Masculinities* (Cambridge: Polity Press, 1995).
[5] Rusell utilizó el término *Femicide* por primera vez en 1976, sin embargo ha tenido una derivación al castellanizarse al término que se empieza a utilizar también en la academia sajona en un proceso de ida y vuelta, el de *Feminicidio* (en inglés *Feminicide*), usado por primera vez por Marcela Lagarde como se explica

respecto a la creciente presencia del crimen sexual en la época actual elaborados por teóricas tales como Caputi en que la raíz de estos conflictos sistemáticos es la ideología predominante. Por otro lado, en el presente capítulo se abordan las particularidades de estos fenómenos en el contexto de la sociedad mexicana, para lo que se usan principalmente los trabajos de la académica y activista Julia Monárrez Fragoso. Para esta sección del capítulo es necesario hacer un repaso a los distintos cambios socioeconómicos y políticos tanto en esa zona fronteriza como en el resto del país, como las nuevas políticas neo-liberales de mercado, la Globalización, el tratado de Libre Comercio, y el auge del narcotráfico. En este repaso a la realidad mexicana actual se hace notar la falta de un cambio en los esquemas socio-culturales que vayan a la par de aquellas nuevas políticas enfocadas solo en el crecimiento económico. Puede verse una asincronía en la asimilación de estos cambios que en gran parte ha originado esta situación. Se cuestiona el papel de las instituciones oficiales autoritarias y patriarcales, el abuso de poder en el oscuro caso de las muertas de Juárez y en el asunto del feminicidio en general.

Finalmente, como en los anteriores capítulos, se hace un análisis de tres películas recientes que abordan estas problemáticas en distintos grados y en escenarios disímiles: *Espiral* (Jorge Pérez Solano, 2008), *Backyard: El Traspatio (*Carlos Carrera, 2009) y *Digna hasta el último aliento (*Felipe Cazals, 2004). En todas ellas los personajes centrales son mujeres que luchan a su manera contra los tres ejes temáticos principales de este capítulo. En el caso de *Espiral* se trata de dos generaciones de mujeres: Diamantina y su hija Araceli quienes se ven coaccionadas en aspectos esenciales de sus vidas. Diamantina es víctima de un secuestro y del machismo de su propio padre, pero ella hace todo lo posible para que la espiral de injusticia y la violencia tanto literal como simbólica no le arruinen la vida también a su hija adolescente. En este filme, por tanto, se habla de la violencia de género en su estado más puro, la cual se ha incrementado en México durante la última década y que se ha asumido como un mal inevitable. En *Backyard* se aborda el tema de las muertas de Juárez y de la complejidad a la hora de esclarecer dichos crímenes y las continuas barreras a que se enfrentan quienes desean investigar más allá de la oficialidad institucional. La protagonista principal Blanca, es una joven policía que es trasladada a la comisaría central de Ciudad Juárez y está encargada de investigar los crímenes contra mujeres en dicha ciudad. Al intentar realizar sus investigaciones se topa

---

más abajo. Ver la introducción de *Terrorizing women: Feminicide in the Américas*, ed. por Rosa Linda Fregoso y Cynthia Bejarano (Durham y Londres: Duke University Press, 2010).

constantemente con actitudes derogatorias hacia ella y hacia las víctimas, con una indolencia institucional y con un abuso de poder sistémicos. Por último en *Digna*, se recrea a manera de un docudrama el caso real de Digna Ochoa una periodista veracruzana, su labor y su muerte bajo sospechosas circunstancias. Digna intentaba esclarecer los abusos cometidos a colectivos marginales de la zona del sureste del país, denunciar los abusos de poder pero sobretodo, desmantelar la impunidad reinante en todo el país ante la que pocos se atreven a luchar. Como puede verse en los tres casos las heroínas contestatarias hacen todo lo que está en su mano para luchar en contra de la violencia fundada en algo tan arbitrario como la diferencia de género. Los conflictos en cada filme se generan en diversas esferas y se manifiestan enfatizando las particularidades geográficas, económicas, sociales y culturares concretas. Hay en la estructura de este análisis una deliberada progresión que va de lo particular o privado a lo político y se comprueba así como estas problemáticas adquieren una escala masiva y global.

Este capítulo funciona a manera de epílogo conclusivo al presente trabajo, ya que en los capítulos anteriores ya se han abordado diversas problemáticas de género en distintas áreas que de nuevo, van de lo particular a lo general, y que sin embargo se derivan de la misma premisa: el machismo y la creencia de que el hombre es superior a la mujer. Según Fromm y Maccoby: "el Machismo evidencia una actitud de superioridad masculina, un deseo de controlar a la mujer y de mantenerla en una posición inferior".[6] Aquí ya no solo se trata de abusos y discriminaciones cotidianas ocurridas en los ámbitos individuales o domésticos, casi imperceptibles e incluso obviados: se trata de una pandemia de violencia e injusticia que ha de ser solo combatida con un replanteamiento del orden simbólico relativo a las nociones de género.

Violencia de género, sus diversas manifestaciones y su vinculación con el control y el poder.

Para comprender mejor el fenómeno de la violencia de género y las nociones de poder en función de la diferencia sexual es necesario primeramente revisar los conceptos mismos de violencia y poder y cómo éstos interactúan y se han visto vinculados en la ideología imperante. El filósofo francés Michel Foucault ha elaborado un corpus teórico acerca de la interconexión entre sexualidad y poder que a su vez ha impactado notablemente a muchas obras feministas. Como punto de partida en su *Historia de la sexualidad*, Foucault emplaza

[6] "Machismo indicates an attitude of male superiority, a wish to control women and keep them in an inferior position". Erich Fromm y Michael Maccoby, *Social Character in a Mexican Village: A Sociopsycoanalytic Study* (Englewood-Cliffs: Prentice-Hall, 1970) p. 16.

al poder no solo en las instituciones gubernamentales o potencias económicas, sino que lo sitúa como un elemento ideológico difundido y omnipresente en la sociedad a todos los niveles, así Foucault afirma:

> Omnipresencia del poder: no porque tenga el privilegio de reagruparlo todo bajo su invencible unidad, sino porque se está produciendo a cada instante en todos los puntos, o más bien, en toda relación de un punto a otro. El poder está en todas partes; no es que lo englobe todo, sino que viene de todas partes.[7]

En la misma obra Foucault asevera que la sexualidad tiene estrechos vínculos con el poder, derivado de una intrincada red discursiva y de prácticas institucionales que se han afianzado especialmente a lo largo de los siglos XIX y XX. El análisis que Foucault hace del poder como un proceso que genera formas particulares de sexualidad y tiene su impronta en el cuerpo, confirma y enfatiza la premisa feminista más extendida de que la sexualidad, y por ende las relaciones sexuales, son creaciones simbólicas y convenciones sociales. Históricamente dichos constructos han generado y reafirmado la opresión y sujeción de la mujer, pero por su propia naturaleza social son susceptibles de ser modificados. Ha de detectarse cómo la dominación sexual está ceñida a elementos culturales como el lenguaje, las ideologías, las estructuras económicas y políticas, el ámbito laboral entre otras.

Bajo las premisas foucaultianas, algunas teóricas feministas como Susan Brownmiller hacen énfasis en la importancia de considerar la violencia sexual y el abuso basado en las categorías de género como un crimen de poder, no solo en su dimensión sexual.[8] De este modo las violaciones, y vejaciones de hombres hacia mujeres han de verse como una consecuencia de las estructuras políticas, económicas y sociales que promueven la dominación del aquellos sobre éstas. Según la aludida autora se le ha de quitar ese halo de misterio o ingobernabilidad a los actos agresivos de los hombres alegando que son el efecto de una agresividad innata, dadas unas ciertas características biológicas o como fruto de una necesidad sexual irrefrenable. Se trata de integrar la corporalidad y la responsabilidad de cada individuo a la vez que desmitificar ciertas ideas arbitrarias de base. Como claro ejemplo la idea de que todo hombre, dadas sus características anatómicas, carga consigo un arma potencial con que atacar y someter a la mujer y que a causa de esto, detenta un poder sobre ella, quien con su parte, se halla vulnerable y desvalida.

Surgen ciertas dificultades a la hora de buscar definir los límites o categorizaciones de la violencia de género, ya que como hemos visto, la violencia física y sexual tiene

[7] Michael Foucault, *Historia de la sexualidad: I La voluntad del saber* (México: Siglo XII, 2011) p. 87.
[8] Ver Susan Brownmiller, *Against Our Will: Men, Women and Rape* (Nueva York: Bantam Books, 1975).

lógicamente serias repercusiones en el plano de lo simbólico y lo psíquico. A causa de las variadas percepciones y la naturaleza subjetiva de dichos fenómenos la definición de lo que constituye violencia sexual o de género ha generado constantes debates y una marcada lucha a nivel político.[9] El término de "violencia sexual" ha sido usado de forma generalizada como violencia de género de hombres hacia mujeres, pero también de una forma más concreta para referir asaltos o ataques de índole estrictamente sexual. Según Liz Kelly es fundamental tener en cuenta las interacciones que existen en todos los tipos de violencia en cuanto a género así como considerar la presencia de un *continuum* entre todos los matices y tipologías de violencia que permitan ver las conexiones internas en ambos niveles teórico y práctico, la autora sugiere dos sentidos en dicho *continuum*:

> El primer sentido nos permite hablar de la violencia sexual en un sentido general. Las características principales, común denominador de las variadas formas de violencia como son el abuso, la intimidación, la coerción, la intrusión, la amenaza y la fuerza que usan los hombres para controlar a las mujeres. El segundo sentido nos permite documentar y detectar el grado de abuso, intimidación, la coerción, la intrusión, la amenaza y la fuerza mientras se asume que no hay categorías definidas en las que el comportamiento de los hombres pueda ser emplazado.[10]

Cuando se analizan las motivaciones de los criminales a la hora de cometer actos violentos de índole sexual a menudo se han visto como casos aislados, productos de psicopatologías individuales, o de urgencias de tipo biológico e incontrolables que nublan la mente de quienes perpetran dichos crímenes sin que los individuos tengan responsabilidad alguna respecto a sus actos. A partir de los estudios de autoras como Jane Caputi, Deborah Cameron y Elizabeth Frazer, se empezó relacionar éste tipo de asesinatos motivados por la diferencia sexual *per se*, con las relaciones de género y sus categorizaciones.

En *The Age of Crime Sex (La Era del Crimen Sexual)* Jane Caputi llama a las conductas irracionales del hombre en tanto criminal "construcciones culturales de la monstruosidad".[11] Arguye que los medios de comunicación masivos frecuentemente promueven la violencia masculina y la hacen parecer algo inevitable como si se tratara de un monstruo humano al que no se puede combatir. Los psicópatas que buscan asesinar solo a mujeres son a menudo considerados como dementes o que no tienen control de sus propios actos, con lo que en cierta manera se les trata de una forma un tanto más permisiva

[9] Véase Liz Kelly, *Surviving sexual violence* (Cambridge: Polity Press, 1988).
[10] "The first meaning enables us to discuss sexual violence in a generic. The basic common character underlying the many forms of violence is the abuse, intimidation, coercion, intrusion, threat and force men use to control women. He second meaning enable us to document and name the range of abuse , intimidation, coercion, intrusion, threat and force whilst acknowledging that there are no clearly define and discrete analytic categories into which men's behaviour can be placed". Liz Kelly, p. 76.
[11] Ver Jane Caputi, *The Age of Sex Crime* (Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987).

y tolerante sin ver el trasfondo ideológico-patriarcal que los promueve. Este tipo de asesinato, según la autora, no es aleatorio y posee una motivación de naturaleza socio-cultural, ya que todos esos actos vejatorios hablan de un asesinato sexualmente político, de un "terrorismo fálico funcional".[12]

Caputi considera que a partir del siglo XX nos hallamos en lo que ella denomina La "era del crimen sexual" que aunque se iniciara con el archiconocido caso de Jack *el destripador* en la Inglaterra de finales del siglo XIX, éste ha sentado precedentes para los constantes crímenes sexuales que presenciamos cuya función "es aterrorizar a las mujeres e inspirar y empoderar a los hombres",[13] por lo tanto se habla de la violencia como un instrumento de intimidación sicológica pero también de un ritual propio del patriarcado moderno en que se funden y confunden el sexo y la violencia. Este instrumento motivado por un cierto elemento lúdico y placer al ejercer poder sobre otro ser considerado "inferior", lo que inconscientemente dota de connotaciones de virilidad y hombría, Caputi afirma:

> Los asesinatos de mujeres y niños/as –incluyendo tortura y asesinato por esposos, amantes y padres, así como también los cometidos por extraños—no devienen de una maldad inexplicable o del dominio de "monstruos" únicamente. El asesinato sexual es la expresión última de la sexualidad vista como una forma de poder.[14]

Caputi alude también al carácter inmovilizador e intimidatorio del terrorismo sexual, ya que al sentirse vulnerables las mujeres, pierden su libertad de acción, su movilidad y su conducta en ambas esferas pública y privada. Con la aparición de las nuevas tecnologías, el acoso, la intimidación y la coerción por parte de algunos hombres hacia la mujer se han extendido al ámbito de lo privado, por lo que se confirma la teoría de Caputi de que nos hallamos en medio de una era en que impera el crimen sexual y en que difícilmente se puede ser completamente inmune a éste.[15]

---

[12] "Functional phallic terrorism". Caputi, p. 2.

[13] "..to scare women and inspire and empower men", Jane Caputi, "The Lore and Lure of the Serial Killer in Contemporary Culture" en Journal of American Culture, vol. 13, num. 3 (1990) p. 4.

[14] "The murders of women and children –including torture and murder by husbands, lovers, and fathers , as well as that committed by strangers—are not some inexplicable evil or the domain of "monsters" only. On the contrary, sexual murder is the ultimate expression of sexuality as a form of power". Jane Caputi, "The Sexual Politics of Murder" en *Gender & Society*, vol. 3, num. 4, diciembre (1989) p. 439.

[15] Las llamadas TIC (tecnologías de la información y comunicación) especialmente las redes sociales han facilitado el acceso por parte de acosadores e intimidadores sexuales a niñas y adolescentes, su seguimiento y rastreo así como la difusión de imágenes violentas y nocivas. Véase el artículo: "Se incrementa violencia contra las mujeres a través de las TIC" por Gladis Torres Ruiz en página Web de *Cimacnoticias*, http://www.cimacnoticias.com/site/10060107-Se-incrementa-viole.42697.0.html. [Recuperada en marzo 2011].

Por otro lado es pertinente detectar el nexo entre violencia y masculinidad que de nuevo ha elaborado parte de los discursos de la diferencia sexual. En palabras de Raewyn Connell:

> Las masculinidades violentas son a menudo definidas de modo colectivo o/y apoyadas institucionalmente, ya sea por grupos de colegas informales (jóvenes pandillas), ejércitos formales, o grupos que se hallan a medias (como las `milicias´ criminales en Timor del Este). La mayor parte de la violencia no es una patología individual. Por lo tanto la institucionalización de la masculinidad es un problema fundamental en cuanto a estrategias pacificadoras.[16]

Por tanto, podemos ver la dimensión de la violencia de género como la cúspide del iceberg, la cristalización más aberrante de una ideología estructural existente en muchas sociedades, que la convierte en un conflicto mundial.[17] En ese sentido cobra relevancia la idea de *Hegemonía masculina* utilizada ampliamente por Connell debido a que tiene su premisa en la práctica del dominio colectivo de los hombres sobre las mujeres y su continuidad, pero que al igual que el concepto de *Poder* de Foucault aludido más arriba es una entidad dinámica en continuo movimiento. Connell la describe como sigue:

> La Hegemonía masculina no es un elemento de tipo fijo, siempre y por doquier el mismo. Al contrario, es esa masculinidad que ocupa la posición hegemónica en un patrón determinado de relaciones de género, una posición siempre contestable.[18]

Es así que en ciertos contextos, dicha hegemonía incluso promueve que los hombres apelen a acciones dañinas, como la violencia física, manteniendo así la dominación de género que ha de perpetuarse.

Tanto la violación como los crímenes sexuales en general son piezas clave a la hora de intentar dilucidar las relaciones entre poder y sexualidad, ya que por definición se trata de procesos de dominación llevados al extremo. Sin embargo, éstos conllevan una implícita violencia simbólica en la cual se cristaliza el pensamiento imperante, el machismo, según el cual la mujer es un ente eminentemente sexual, débil, expuesto a ser violentado que no tiene voz ni voto a la hora de decidir cuándo, cómo y dónde ha de ser

---

[16] "Violent masculinities are usually collectively defined and/or institutionally supported, whether in informal peer groups (young `gangs´), formal armies, or groups somewhere in between (such as the murderous `militias´ in East Timor). Most violence is not a matter of individual pathology. Therefore the institutionalization of masculinity is a major problem for peace strategy". Raewyn Connell, *The Men and the boys* (Cambridge: Polity Press, 2000) p. 217.

[17] El problema se ve de forma más acusada y notoria en Guatemala, México y España, no obstante se dan casos menos extremos en todos los continentes y con diversos grados de agresión. Ver el artículo "El feminicidio, un problema mundial" por María de la Luz González en *Cimacnoticias*: http://www.cimacnoticias.com/noticias/05sep/05091908.html. [Recuperada en febrero 2011]

[18] "Hegemonic masculinity is not a fixed character type, always and everywhere the same. It is, rather, the masculinity that occupies the hegemonic position in a given pattern of gender relations, a position always contestable". Raewyn Connell, *Masculinities* (Cambridge: Polity Press, 1995) p. 76.

parte de un acto sexual. Este y algunos otros hallazgos se extraen de una de las primeras investigaciones que se realizaron en torno al abuso sexual. La teórica sudafricana Diana E. H. Rusell en sus libros *The politics of rape (La política de la violación)* y *Feminicidio: la política del asesinato de mujeres*[19] analiza de forma interdisciplinaria y exhaustiva las diversas causas del asesinato de mujeres y del crimen de índole sexual. Como ya se ha mencionado, el término *Feminicidio,* vocablo relativamente nuevo en el habla hispana, se deriva del *Femicide* de que algunas teóricas feministas como Rusell utilizaron ya en los años 1970s.[20] Originariamente el término debía ser traducido de modo literal como *Femicidio,* sin embargo la socióloga y activista feminista Marcela Lagarde decidió utilizar el término *Feminicidio* haciendo la reflexión siguiente:

> En castellano femicidio es una voz homóloga a homicidio y sólo significa homicidio de mujeres. Por eso para diferenciarlo, preferí la voz feminicidio y denominar así al conjunto de violaciones a los derechos humanos de las mujeres que contienen los crímenes y las desapariciones de mujeres y que, éstos fuesen identificados como crímenes de lesa humanidad.[21]

Dicho vocablo se ha difundido en discursos políticos, análisis académicos y en su uso cotidiano por los hispanoparlantes en general. Lagarde define *Femicidio* como "el genocidio contra mujeres y sucede cuando las condiciones históricas general prácticas sociales que permiten atentados violentos contra la integridad, la salud las libertades y la vida de niñas y mujeres. El termino *Feminicidio* adquiere así una dimensión ideológica y política".[22]

Por tanto el término fue utilizado por vez primera en el ámbito académico en 1997 por la feminista mexicana Marcela Lagarde.[23] El término *Feminicidio* tiene una implicación en que se cuestionan las dinámicas de poder en base al género y su formación que pertenece a lo simbólico y cultural más que a una visión biologicista. Además existen

---

[19] Jill Radford y Diana Russell, eds., *Femicide: The politics of woman killing* (Nueva York: Twayne, 1992) La versión en español: *Feminicidio: la política del asesinato de mujeres* (México: UNAM, 2006) y Diana E. H Rusell, *The politics of rape: The victim's perspective* (Lincoln: Stein &Day Publishers, 1984).

[20] Ver Jill Radford y Diana Russell.

[21] Monárrez Fragoso "Feminicidio sexual serial en Ciudad Juárez, 1993-2001" en *Debate Feminista*, año 13, vol. 25, abril (2002) p. 300.

[22] Ver Introducción de *Terrorizing women: Feminicide in the Américas*, ed. por Rosa Linda Fregoso y Cynthia Bejarano (Durham y Londres: Duke University Press, 2010)

[23] Rusell utilizó el término *Femicide* por primera vez en 1975, sin embargo ha tenido una derivación al castellanizarse el término que finalmente se empieza a utilizar también en la academia sajona en un proceso de ida y vuelta, el de *Feminicidio* (en inglés *Feminicide*), se va transformando paulatinamente en el castellano *Feminicidio*. Marcela Lagarde utiliza por vez primera el término *Feminicidio* durante una conferencia. Véase Julia Monárrez Fragoso "Feminicidio sexual serial en Ciudad Juárez, 1993-2001" en *Debate Feminista*, año 13, vol. 25, abril (2002) pp. 279-305. Ver Introducción de *Terrorizing women: Feminicide in the Américas*, ed. por Rosa Linda Fregoso y Cynthia Bejarano (Durham y Londres: Duke University Press, 2010).

implicaciones en cuanto a número ya que se alude a homicidios en masa equiparables al concepto de "genocidio".[24] El término de *Femicidio* se define como "el asesinato misógino de mujeres por hombres y es una manifestación de un continuo de violencia, donde hay que tomar en cuenta los actos violentos, los motivos, el desequilibrio de poder entre los sexos en las esferas económicas, política y social".[25] Ana Carcedo, quien a su vez se basa en las definiciones de Diana Rusell y Jill Radford, asocia el Femicidio con una violencia de género más generalizada, es por tanto:

> Se entenderá por femicidio el asesinato de mujeres por razones asociadas con su género. El femicidio es la forma más extrema de violencia de género, entendida esta como la violencia ejercida por los hombres contra las mujeres en su deseo de obtener poder, dominación o control. Incluye los asesinatos producidos por la violencia intrafamiliar y la violencia sexual. El femicidio puede tomar dos formas: femicidio íntimo o femicidio no íntimo.[26]

La práctica del femicidio por tanto comprende una serie de acciones y procesos de violencia sexual que van desde el maltrato emocional, psicológico, golpes, insultos, tortura, violación, prostitución, acoso sexual sistemático, abuso infantil, mutilaciones, violencia doméstica, maternidad forzada, privación de lo más vital, como puede ser alimento y cobijo, la explotación para pornografía hasta una serie de políticas y prácticas tanto personales como institucionales que finalmente, pueden concluir, y a menudo concluyen con el asesinato de las mujeres, que llevado a una escala masiva como se ha dicho, se convierte en Feminicidio, un hecho mucho más masivo, sistemático y localizado en zonas concretas.

Particularidades del Feminicidio en México: el caso de "las muertas de Juárez"

A partir de la década de los 1990s hasta hoy, los asesinatos sistemáticos a mujeres en la Ciudad de Juárez, Chihuahua han conmocionado tanto a la opinión pública nacional como a la internacional. Si se incluyen los asesinatos de mujeres que se presume han sido en función de su género acaecidos en todo el país, a partir de la década de los 1990s hasta

[24] Victoria Sau utilizó una traducción de dicho término, alegando que debería usarse una palabra relativa al género femenino en cada caso: *femicidio* en lugar *homicidio*, *filacidio* en lugar de *parricidio*, *sororicidio* en lugar de *fraticidio*, etc. Véase *Ser mujer. El fin de una imagen tradicional* (Barcelona: Icaria, 1993) Influenciada por la obra de Rusell, Marcela Lagarde utiliza por vez primera el término *Feminicidio* durante una conferencia titulada: *Identidades de género y derechos humanos. La construcción de las humanas*, que tuvo lugar en 1997 en la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Véase Monárrez Fragoso "Feminicidio sexual serial en Ciudad Juárez, 1993-2001" en *Debate Feminista*, año 13, vol. 25, abril (2002) pp. 279-305.
[25] Jill Radford y Diana E. H. Rusell, ed., *Femicide: The Politics of women killing*, p. 3.
[26] Ana Carcedo, *Feminicidio en Costa Rica*, Organización Panamericana de la salud. (San José Costa Rica: Programa salud, mujer y desarrollo, 2000) p. 11.

hoy la cifra es realmente apabullante ya que se habla de más de 7 mil asesinadas.[27] Es a partir de estos hechos que el término *feminicidio* se ha convertido en una de las mayores problemáticas sociales ligadas a la violencia de género en México. Diversos investigadores y académicos se han interesado en abordar la complejidad de este fenómeno, lo que inevitablemente lleva a estudiar las particularidades y características específicas de ésa zona del país, así como sus cambios socioeconómicos y políticos durante la década referida.

A manera de introducción y para contextualizar lo que ocurre en Ciudad Juárez utilizaré lo que Manuel Espino, un político natural de dicha ciudad y ex-presidente nacional del PAN (Partido de Acción Nacional) reflexiona acerca de la falta de seguridad tan acusada en la franja fronteriza norte; él considera que la formación de un crecimiento desmesurado en segmentos socioeconómicos claramente definidos ha acrecentado aún más los desajustes sociales en medio de un clima de la crisis económica y de injusticia social que ya de por si padece todo el país:

> Históricamente esta zona del país se ha destacado como un polo de atracción de importantes flujos migratorios de mexicanos que se desplazan de los estados del centro y del sur, buscando oportunidades de trabajo, ya sea internándose en los Estados Unidos de Norteamérica, o bien, residenciándose en nuestras ciudades, sobre todo en las que desde 1965, se han establecido las aproximadamente dos mil maquiladoras que hoy por hoy son el principal elemento perdurable que estimula y favorece el acelerado crecimiento poblacional en las ciudades más importantes de la frontera. [28]

Esas son algunas de las circunstancias socio-económicas que promueven la inseguridad en esta zona pero como analizaremos a continuación, hay una miríada de elementos que originan un marcado sexismo que desemboca en un endémico maltrato a la mujer.

En este apartado me centraré fundamentalmente en el trabajo de la investigadora mexicana Julia E. Monárrez Fragoso puesto que ha emprendido su labor en contra del feminicidio en ambos frentes: el ámbito académico y el de la acción civil militante, contribuyendo con su tarea de investigación y organización a la lucha activa contra este conflicto. Monárrez Fragoso ha colaborado estrechamente en la creación y mantenimiento de una base de datos que se halla al margen de las cifras y datos oficiales, como por

[27] "En 18 años, más de 7 mil asesinadas" Miguel Ángel Sosa, *El Universal*. 26 de noviembre de 2010. http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=182075&tabla=nacion [Recuperada en abril 2011]. Y véase de Jula Monárrez *Trama de una injusticia: Feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez (Tijuana: Colegio de la Frontera Norte, 2009).*

[28] Manuel Espino, *La guerra injusta de Ciudad Juárez: Reflexiones y propuestas desde la trinchera ciudadana* (México Grijalbo, 2010) p. 99.

ejemplo los informes de la CNDH (Comisión Nacional de derechos humanos).[29] Esta base de datos está resguardada por el Colegio de la Frontera Norte desde el 2008, siendo también ésta la institución en la que Monárrez elabora su tarea de investigación.

En la llamada *base de datos feminicidio* se encuentra el registro de las mujeres y niñas asesinadas desde el año 1993 a la fecha, incluyendo datos y variables sociodemográficas de las víctimas, la descripción del tipo de vejación de que fueron objeto. Esta base de datos se formó a su vez con información del *estudio hemerográfico de mujeres asesinadas*, a cargo de los grupos de estudios de género de la Universidad Autónoma de la Ciudad de Juárez, El comité independiente de Chihuahua de los derechos humanos y por el colectivo Ocho de Marzo de Ciudad Juárez, encabezado por Esther Chávez Cano, actualmente directora del Centro de Crisis Casa Amiga en Ciudad Juárez.[30] Por tanto Monárrez ha seguido muy de cerca este fenómeno, la oleada masiva de acciones criminales, la impunidad de dichos crímenes, la notoria tolerancia y negligencia de las instituciones oficiales y otras entidades públicas. También ha hecho hincapié en la necesidad de crear y mantener nuevos métodos de investigación y un mejor análisis del problema, vínculos de asistencia civiles, creación de organizaciones no gubernamentales que trabajen extrañamente en esta línea y otra serie de medidas alternativas.

Según la base de datos, desde el año 1993 hasta 2005 se calcula que más de quinientas mujeres y niñas han sido asesinadas en la zona de la frontera entre El Paso Texas y Ciudad Juárez. Es por eso que a esta ola de asesinatos se le conoce como "las muertas de Juárez". Se calcula que de esa cifra al menos una tercera parte fueron violadas y mutiladas. Otras muchas han sido reportadas como desaparecidas sin que hasta ahora se sepa nada de su paradero. Una de las circunstancias más preocupantes de este fenómeno es la falta de una investigación sistemática y efectiva, así como una resultante impunidad de los criminales. Se ha detenido a varios presuntos asesinos sin que la frecuencia de los asesinatos haya disminuido de forma notable. Por ejemplo en 1995 se detuvo a un ciudadano egipcio con residencia en Ciudad Juárez, Abdel Latiff Shariff, así como a la pandilla denominada "Los Rebeldes". En 1999 fueron aprendidas las bandas de "Los choferes" y "El Tolteca". En 2001 fueron capturados Víctor Javier García Uribe y Gustavo

[29] Segundo Informe de Evaluación Integral de las acciones realizadas por los tres ámbitos de gobierno en relación a los feminicidios en el municipio de Juárez, Chihuahua. Página de la comisión de casos especiales: http://www.cndh.org.mx/lacndh/casosEspec/casos.htm. [Recuperada en Abril 2011].

[30] Esther Chávez Cano es una activista y feminista del Grupo Ocho de Marzo. Se ha caracterizado por su lucha en contra del feminicidio. En la institución Casa amiga se les brinda asistencia legal, apoyo y atención a las víctimas de violencia sexual en Ciudad Juárez. Véase Julia Monárrez Fragoso, Capítulo 7 "Las diversas representaciones del feminicidio y los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, 1993-2005" en *Trama de una injusticia: feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez, (Tijuana: Colegio de la Frontera Norte, 2009).*

González Meza.[31] A excepción de Shariff, condenado a treinta años de prisión a ningún otro de los presuntos criminales se le ha dictado auto formal de prisión. Solo una tercera parte de los casos han sido presuntamente "esclarecidos", el resto permanecen a la sombra en total impunidad. Además, como ya se ha dicho, los crímenes de género en esta zona del país no han mermado, por el contrario la ola de feminicidio se ha extendido a otras regiones. Esta situación habla de una problemática a nivel cultural, social e ideológico, así como una suerte de complicidad y alianza por parte de las autoridades por la misma mentalidad machista que comparten con quienes quiera que sean los culpables de esta barbarie.

Los rasgos comunes que comparten la mayoría de las víctimas del feminicidio en Juárez es que todas eran mujeres, pobres, inmigrantes o nativas de Ciudad Juárez y de muy corta edad: casi todas las víctimas registradas en dicha Base de datos oscila entre los 11 y 22 años.[32] Otra variable es que al menos el veinte por ciento de las víctimas eran trabajadoras de las fábricas y maquilas,[33] en donde muchas veces se ven forzadas a trabajar horarios nocturnos que las obligan a caminar solas por zonas peligrosas con poca iluminación, estando así mucho más expuestas a posibles secuestros y ataques. Sin embargo, no se puede obviar que la maquila es la actividad económica más fuerte en la frontera y que muchos hombres también buscan ser empleados en las maquiladoras, sin embargo por las supuestas mejores habilidades manuales de las mujeres y porque a éstas por defecto se les paga un salario más bajo al asumir que no son el principal soporte económico del hogar, se contratan mucho más a trabajadoras mujeres que a hombres. Esta situación de "discriminación positiva" ha creado cierta hostilidad y revanchismo entre familiares, novios y esposos de estas mujeres.[34]

El hecho de que la mayoría de las mujeres agredidas hayan sido trabajadoras de las maquilas habla también de una extrema vulnerabilidad de las mujeres trabajadoras en esa zona no solo en cuanto a género, sino también en cuanto a su clase social, y a su posición

[31] Ver: Salvador Castro, "Orden de aprensión contra violador en serie" en el periódico *Norte*, 27 de Septiembre (2001) p. 9. Armando Rodríguez, "Otra vez Shariff en la mira", *El Diario*, Ciudad Juárez, Chihuahua, 04 de noviembre (2001) p.6.

[32] Datos extraídos de la propia base de datos expuestos a su vez en el artículo de Julia Monárrez: "Feminicidio sexual serial en Ciudad Juárez, 1993-2001" en *Debate Feminista*, México, año 13, vol. 25, abril (2002), pp. 279-305.

[33] Las "maquilas"o "maquiladoras" son fábricas multinacionales situadas generalmente en la frontera norte de México.

[34] Varios teóricos y analistas aseveran que en México es frecuente que la emancipación de la mujer es una de las principales causas de violencia doméstica. "que la mujer trabaje es un aspecto importante que molesta al cónyuge varón". David Fuentes, Irma Gonzáles y Lya Niño, "Mortalidad por homicidio, suicidio y sobredosis en la mujeres de la frontera norte de México" en *Violencia de género y políticas públicas*, ed., por Silvia López Estrada (Baja California: El Colegio de la Frontera Norte, 2009) p. 73.

jerárquica dentro de la constelación familiar y doméstica. Por otro lado, situándonos a gran escala en la macroeconomía, entra en juego la búsqueda incesante del beneficio y los intereses económicos que determinan muchas de las actuales dinámicas que a su vez generan esa inexplicable parálisis e indolencia de autoridades e instituciones a la hora de atajar los repetidos incidentes.[35] Es importante mantener la visión del feminicidio en esta zona como una forma de barbarie, es decir como una aberración propia de ciertas sociedades, una que en este caso está ligada al patriarcado y el abuso de poder propios de la era de la globalización. Así lo señala Monárrez en su obra ya mencionada *Trama de un Injusticia: Feminicidio Sexual sistémico en Ciudad Juárez*, citando a su vez a Cameron y Frazer:

> Cuando una sociedad se enfrenta cotidianamente al asesinato de mujeres no tiene sentido preguntar por qué un individuo mata a otro. La pregunta debe ser: ¿Por qué los miembros de algunos grupos matan a los miembros de otros grupos? Cuando se trata de dar respuesta a esta pregunta es necesario interrelacionar los motivos con los actos violentos de los criminales y yuxtaponerlos con las estructuras sociales de determinada región y las diferencias de poder en la jerarquía del poder sexual.[36]

Para intentar dilucidar lo que se esconde detrás de estos asesinatos es necesaria una contextualización de lo socioeconómico, se debe elaborar una breve revisión de los recientes cambios socio-económicos del país particularmente en la zona fronteriza. El primer elemento a considerar es el fenómeno de la globalización. Para analizar cómo esta ha afectado a los individuos de una manera particular en función de su género y como a su vez ésta ha creado una nueva tecnología del poder hemos de incorporar nuevamente la noción foucaultiana de poder desde un punto de vista feminista.[37] La globalización en su materialización de la tecnología del poder subjetiviza y objetiviza a los individuos según la lógica del capitalismo global, pero dicho proceso de subjetivización opera de modo distinto en hombres y mujeres.[38]

A partir del proceso globalizador en la economía mundial se generan inevitablemente cambios sociales, genera nuevas oportunidades pero también nuevos retos, que de nuevo, son diferentes en función del género. La posición privilegiada de que gozan ciertas naciones por encima de otras en "vías de desarrollo" es equiparable con la posición

---

[35] Veáse el artículo de Alicia Schmith Camacho, *Ciudadana X: Gender Violence and the denationalization of Women´s Rights in Ciudad Juárez, Mexico*. Versión electrónica en: Musehttp://muse.jhu.edu.libgate.library.nuigalway.ie/journals/new_centennial_review/v005/5.1camacho.html . [Recuperada en Octubre 2011].

[36] Ver Julia Monárrez, *Op. Cit.* y Deborah Cameron y Elizabeth Frazer, *The Lust To Kill* (Nueva York: University Press, 1987).

[37] Ver Louis Mc Nay, *Foucault and Feminism: Power, Gender and the Self* (Londres: Polity Press, 1992).

[38] Véase James H. Mittelman, "The Dynamics of Globalization" en *Globalization: Critical Reflections* ed., por James H. Mittelman (Londres: Lynne Rienner Publishers, 1996), pp. 1-19.

ya en desventaja de la mujer respecto al hombre en el terreno laboral. Numerosas investigadoras han escrito acerca de cómo la globalización y las políticas neoliberales han afectado principalmente a mujeres que ya partían de una situación de precariedad, pero que han acentuado aún más su pobreza estructural y la falta de oportunidades.[39] En el caso de México y sobre todo de la zona fronteriza, esto se traduce en una explotación intrínseca a las trabajadoras de las multinacionales y la maquila que reciben una paga mucho más baja por el solo hecho de ser mujeres. Pero este problema ha ido más lejos y se percibe una propensión al tráfico de mujeres y a la utilización y cosificación de sus cuerpos como mercancía susceptible de exportar o como una atracción turística más.[40]

Desde que entró en vigor el TLC (Tratado de libre comercio de América del Norte) vigente desde 1994, existen medidas del gobierno mexicano según las cuales se exime de impuestos a compañías norteamericanas y multinacionales. Es por eso que dichas compañías han proliferado empleando a millares de mujeres no contratadas oficialmente, y por lo tanto sin que se abra un expediente o un seguimiento de cada una de ellas. Sin embargo si se da un extremo control sobre sus cuerpos ya que así se garantiza su explotación. Cabe señalar que la mayoría de las mujeres que trabajan en la maquila tienen común y marcado origen étnico, suelen ser morenas, de rasgos indígenas o mestizas, provienen de zonas pobres y marginales y son muy jóvenes.[41] Según Elina Penttinen esta explotación y opresión de los grupos étnicos femeninos ha de mantenerse para que la Globalización sea posible. Habla de este fenómeno económico propio de la frontera norte de México como si fuera una réplica de la Conquista y la colonización ocurrida hace quinientos años.[42]

En toda esa dinámica en donde rigen los intereses económicos a gran escala las mujeres que pertenecen a clases bajas, etnias minoritarias y que carecen de educación e identidad política son objeto de la constante cosificación. El valor que a esas mujeres se les da está únicamente vinculado a su fuerza productiva, a menudo no se les considera como seres humanos, son solo mano de obra. Según denuncia Melissa Wright las trabajadoras de la maquila o plantas de ensamblaje valen incluso menos que la labor que desempeñan. Afirma así: "las dinámicas de las trabajadoras tiene sus orígenes en la construcción cultural

[39] Véanse por ejemplo Peterson, Spike y Runyan Anne Sison, *Global Gender Issues* (Colorado: Westview Press, 1993), o Jan Jindy Pettman *Worlding Women: A Feminist international politics* (Nueva York: Routledge, 1996).
[40] Ver Elina Penttinen, *Globalizacion, prostitution and sex trafficking*: *Corporeal Politics* (Nueva York: Routledge, 2008).
[41] Ver Sandra Arenal, *Sangre Joven: Las maquiladoras por dentro* (México: Editorial Nuestro Tiempo, 1986).
[42] *Ibid*.

de la sexualidad femenina, la maternidad y una muy tenue ética laboral".[43] Esta situación se agrava con el hecho de que muchas de esas trabajadoras son a su vez migrantes del sur del país o incluso de Guatemala u otros países fronterizos que provienen de zonas rurales y carecen de ciudadanía, acta de nacimiento en el registro civil mexicano o cualquier otro tipo de documentación.[44]

Diversos críticos coinciden en que la situación de irregularidad en que se hallan estas mujeres promueve que las autoridades no consideren como un asunto de vital importancia esclarecer sus continuas desapariciones de trabajadoras y otras mujeres que poseen las características arriba mencionadas. Se pone en evidencia una indolencia y apatía respecto a este fenómeno que denota una ideología marcadamente racista, clasista y sobretodo sexista. Como se ve, los aspectos socio-económicos y políticos juegan un rol preponderante, la relación fronteriza entre países es también un factor determinante ya que la mencionada apatía institucional no es fortuita y tiene por el contrario, varias razones de ser. Hay patente una actitud de desprecio, de engaño, y en ocasiones de burla por parte de la burocracia institucional y el sistema procurador de justicia que violentan a los familiares de las víctimas quienes tratan en vano que se controle a los criminales.

Una de las obras más destacables al respecto es la obra colectiva aún sin traducción al español: *Making a Killing: Femicide, Free Trade and La Frontera* que se enfoca evidentemente en el conflicto fronterizo.[45] Se trata de una antología acerca del feminicidio en Juárez en donde se compilan diversas reflexiones acerca del conflicto fronterizo de académicos pertenecientes a diversas disciplinas y serios planteamientos de carácter epistemológico. Se incluyen incluso testimonios de organizaciones no gubernamentales activas en este conflicto, las asociaciones de las familias de las víctimas e incluso los testimonios de madres de las mujeres asesinadas. Lo que llega a sorprender más de esta obra es cómo a dichos actos no se les ha dado la importancia y la preferencia que requieren para ser zanjados. Se concluye que la indolencia institucional está en gran medida condicionada por la discriminación de género ya que esta crisis es a menudo minimizada por los órganos políticos y la sociedad misma. Es por lo expuesto arriba que la impunidad, el abuso de poder y la escasa eficacia a la hora de impartir justicia y enmarco legal se

[43] "The configurations of female workers has its roots in the cultural construction of female sexuality, motherhood and a fleeting work ethic". Melisa Wright, "The dialectics of still life: Murder, women, and maquiladoras" en *Public Culture*, 11.03 (1999), p. 460.
[44] Véase Sandra Arenal, *Op. Cit.*
[45] Alicia Gaspar de Alba, *Making a Killing: Femicide, Free Trade and La Frontera*, (Texas: University of Texas Press, 2010).

abordan través de los personajes de dos de las películas analizadas en este capítulo, que se cuestionan al respecto e intentan desafiarlas.

Machismo e hipermasculinidad: semillas del Feminicidio

Como se ha visto, una red compleja de elementos que se entrelazan sigue promoviendo y propiciando la situación de impunidad en México. Sin embargo, lo que subyace detrás de toda esta criminalidad es una violencia de índole misógina que cada vez más feministas y académicos de ambos lados de la frontera y de Europa están investigando. Por ende, el interés de productores y cineastas en abordar estos temas ha tenido un eco y una respuesta social evidente, pues es ya un imperativo abordar lo que antes era un tema tabú. Llegados a este punto es pertinente hacer referencia a los términos *Machismo* e *Hipermasculinidad* ya que creemos que ambos están estrechamente relacionados con el Feminicidio en Juárez como germen ideológico de dichos crímenes en masa, además de otros elementos propios de dicha geografía y el momento histórico a los que también se hará mención. El vocablo *Machismo* ha sido definido numerosamente tanto por académicos hispanoamericanos como angloparlantes. En el glosario de la obra *Masculinities and Culture*, se define la palabra machismo como sigue: "una cultura altamente masculinista basada en la violencia (o amenaza de violencia) y dominación particularmente asociada con países hispánicos. (También utilizados: `masculinidad machista´; `hombres machos´)".[46] Aunque evidentemente estos conceptos son relevante sal resto de los capítulos, considero que en éste es aún más apremiante hacer una revisión de cómo se han manifestado tan notoriamente en este país.

Según Alfredo Mirandé la palabra machismo tiene sus raíces en la alusión al macho cabrío o el macho de las bestias, y que por ello a menudo se vincula a conductas primitivas y básicas.[47] Por su parte el psicoanalista Aniceto Aramoni argumenta que el machismo en México se remonta a las figuras revolucionarias, concretamente en Pancho Villa, a quien diagnostica como sigue: "Hipertrofia compensadora de la personalidad, narcisismo, petulancia, agresividad, destructividad inmensa, odio importante hacia el superior…desprecio profundo y temor por la mujer".[48] Según Sergio de la Mora, la figura del macho se ha convertido en la imagen viril por excelencia desde el México Post-

[46] "A highly masculinist culture based on violence (or the threat of violence) and domination and particularly associated with the Hispanic nations. (Also used: `macho masculinity´; `macho men´)". John Beynon, *Masculinities and Culture* (Philadelphia: Open University Press, 2002).
[47] Alfredo Mirandé, *Hombres y Machos* (Colorado: Westview Press, 1997) p. 71.
[48] Aniceto Aramoni, *Psicoanálisis de la dinámica de un pueblo*, (México: Demac, 1965) p. 151

revolucionario, a partir del charro de popularizado en el cine con el género de la Ranchera, revisado en el primer capítulo de éste trabajo, la música popular como el mariachi y la canción ranchera, los deportes, el teatro y las artes gráficas.[49]

Nuevamente Mirandé afirma que el culto al machismo en México se desarrolló debido a que los hombres mexicanos oriundos se vieron incapaces de proteger a sus mujeres del vandalismo y violaciones por parte de los conquistadores españoles. Así, los hombres nativos adquirieron una conducta abiertamente agresiva y petulante para compensar su sentimiento de inferioridad e impotencia. Por tanto el Machismo no es más que un fallido intento de enmascarar el sentido de inferioridad y el temor a ser vencido.[50]

Del anterior concepto se deriva el de *Hipermasculinidad* acerca de la que teóricos como Samuel Ramos afirma de nuevo que una estrategia del hombre mexicano para enmascarar su inseguridad. Ramos hace un estudio detallado del llamado *Pelado,* un personaje a menudo bravucón, grosero, violento y arrogante quien al contrario de lo que exhibe, no es tan valiente y fuerte sino que por el contrario se siente intimidado y débil, así intenta enmascarar su debilidad. Ramos afirma acerca del pelado:

> Toda circunstancia exterior que pueda hacer resaltar el sentimiento de menor valía, provocará una relación violenta del individuo con la mira de sobreponerse a la depresión. De aquí una constante irritabilidad que lo hace reñir con los demás por el motivo más insignificante. El espíritu belicoso no se explica, en éste caso, por un sentimiento de hostilidad al género humano. *El pelado* busca la riña como un excitante para elevar el tono de su "yo" deprimido. Es como un naufragio que se agita en la nada y descubre de improviso un atabla de salvación: la virilidad.[51]

La virilidad llevada a su extremo es lo que crea la hipermasculinidad, ciertos elementos considerados "masculinos" en un grado elevado desencadenan este fenómeno sicológico y antropológico que es muy presente en la cultura mexicana. Según los estadounidenses Donald L. Mosher y Mark Sirkin que han estudiado la hipermasculinidad afirman que tiene tres variables: actitud sexual agresiva y cruel hacia la mujer, la creencia de que la violencia es un rasgo masculino, y la experiencia del peligro como algo emocionante y estimulante. Dichos valores promueven al mismo tiempo competitividad entre hombres y dominación de los hombres a las mujeres. Se promueve el uso de la violencia, a la hora de conseguir dichos objetivos.[52] Según Ramírez Berg es el remanente cuando la virilidad y valor de un hombre se mide principalmente por su potencia sexual, fortaleza física, coraje

[49] Ver Sergio de la Mora, *Cinemachismo, Masculinities and Sexuality in Mexican Film* (Texas: University Texas Press, 2006).
[50] Alfredo Mirandé, *Ibid*, p. 36.
[51] Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (México: Espasa Calpe, 1934) p. 53-7.
[52] Ver Donal Mosher y Mark Sirkin "Measuring a macho personality constellation" en *Journal of Research in Personality*, vol. 18, junio (1984) pp. 150-163.

y audacia, como ha ocurrido en la sociedad mexicana y en las representaciones mediáticas de éste.[53]

Con este breve estudio de lo que en México se suele considerar como masculinidad, sus definiciones y representaciones culturales, se pretende ver el vínculo existente entre la ideología y la cultura en cuanto a género y la violencia y criminalidad. Cuando hablamos de crisis como la que se vive en Juárez hace más de una década es necesario reconocer que por encima del resto de factores socioeconómicos, políticos, geográficos e históricos pesa un componente cultural e ideológico tan arraigado que es escasamente perceptible por los propios moradores de aquella zona de conflicto, por lo que es aún más amenazante y devastador.

Espiral (Jorge Pérez Solano, 2008)

La ópera prima del director novel Jorge Pérez Solano se lleva a cabo gracias a un programa de apoyo a nuevos realizadores del CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) de la Universidad Autónoma de México. Éste es uno de los centros más prestigiosos del país que se caracteriza por promover producciones que apelan a la conciencia social y al compromiso político e ideológico.

Como sugieren tanto el título como el subtítulo que reza "Algunos ciclos nunca se cierran", esta película trata de las historias de dos generaciones de un pueblo mixteca que se repiten como en un bucle que guardan una estrecha semejanza con lo que en muchos pueblos de esa zona ocurre en la realidad. El realizador y su familia son originarios de Huajuapa de León, Oaxaca, un pueblo cercano al lugar en que el filme fue rodado. Como el propio Pérez Solano afirma, en ese pueblo no hay casi hombres, pues una vez que alcanzan la edad para trabajar emigran a los Estados Unidos en busca de oportunidades laborales y una vida mejor, dejando como únicas moradoras y sostén de la economía y la fuerza de trabajo local a sus mujeres e hijos.[54] Hay en esta historia un interés antropológico y un análisis social al que referiremos en adelante de la mano de algunas de las más reveladoras secuencias de la película.

El filme refiere varios conflictos existentes en ciertas comunidades rurales de México: al problema de la inmigración hacia los Estados Unidos a la que se ven forzados

[53] Ver Charles Ramirez Berg, "Cracks in the Macho Monolith: Machismo, Man, and Mexico in Recent Mexican Cinema", en *New Orleans Review*. Vol. 16.1 (1989) p. 70.
[54] Vease nota acerca de la película "Espiral" en el *Portal ABC Guionistas:* http://www.abcguionistas.com/noticias/guion/11111111111111111111111111111115by/se-estrena-espiral-opera-prima-del-oaxaqueno-jorge-perez-solano.html. Septiembre 2009. [Recuperada en Octubre 2011].

muchos campesinos mexicanos y el efecto que esto tiene a nivel social en dichas comunidades. Según Mercedes Oliviera la situación de pobreza, las políticas neoliberales instauradas en el país generan aún más desequilibrio entre los géneros, Oliviera afirma lo siguiente:

> De hecho la pobreza, el desempleo la desintegración de la economía agraria y la migración—Aspectos más agravados a partir del gobierno de Salinas (1988-1994) que promovió políticas neoliberales—Son, junto a la crisis nacional de gobernabilidad, las causas estructurales más importantes del ascenso en la violencia en contra de las mujeres.[55]

Debemos atender a la no tan aparente conexión entre las medidas políticas a gran escala y las vidas de los habitantes de este pueblo en cuanto a sus estructuras familiares y constelaciones domésticas. Aunque el asunto en que aquí nos centraremos, es el machismo, el abuso de poder y la violencia de género endémicos que ejercen los llamados "cabezas de familia", no podemos aislarlo del componente social y macroeconómico que lo enmarca. En esta historia generación tras generación los hombres son quienes deciden los destinos de las mujeres, aún en la distancia. Pero la cadena patriarcal se rompe mediante las acciones de las dos protagonistas, madre e hija. La trama se centra en Magdalena, una chica de dieciocho años está a punto de pasar por el mismo trance que Diamantina. Diamantina fue capturada como si de un animal de presa se tratase y fue forzada a permanecer junto a un hombre al que no amaba. Afortunadamente Diamantina interviene para que no se cometa tal vejación contra su hija. Ella además ha de padecer el oprobio de que su propio novio, quien ha vuelto de los Estados Unidos muchos años después se enamore de su hija ya que se parece increíblemente a ella. Santiago en su delirio y frustración ante el inevitable tiempo perdido intenta secuestrar a Magdalena en lugar de estar con Diamantina. La madre se mantiene firme en la idea de que nadie puede negociar la libertad de su hija, y ha de ser ella quien elija si quiere casarse o no. Así finalmente Magdalena puede tener la vida que ella misma elije y ser la dueña de su destino, por lo que como en la espiral hay una salida, al final no es un círculo completamente cerrado.

Espiral inicia deliberadamente con una meta crítica a la religión como uno de los principales señuelos y anclajes culturales. La religión católica que está aún muy presente en México alude a un pasado ya caduco que sigue perpetuando las relaciones de género desiguales y una intrínseca violencia. En la primer secuencia de la película se ve a un grupo de mujeres en una procesión en medio del desierto. Una de ellas carga una enorme

[55] Ver Mercedes Olivera, "Violencia Femicida: Violence against women and Mexico´s Structural Crisis," en *The Mexican Presidency, 2006-2012: Neoliberalism, Social Movements, and Electoral Politics, Latin American Perspectives,* Vol. 33, No. 2, (2006), pp. 104-114.

cruz y se sabe a continuación que es quien personifica a Jesucristo y a quien ha de ser crucificada. Como es sabido, el cristo en la cruz es la figura religiosa que simboliza el sacrificio y el sufrimiento. Magdalena a falta de hombres, ha de encarnar al cristo, y el resto de las feligresas han de escenificar el vía crucis en semana santa como parte de las fiestas patronales. El sacerdote hace alusión al dolor y el calvario que Magdalena como actriz ha de interpretar mientras arrastra la pesada cruz, y es torturada. Le dice "¿Cuál dolor? es el pecado del hombre lo que vas cargando" aludiendo a su condición de mártir ante lo cual Magdalena se mofa, pues le cuesta identificarse con ese rol ni en tanto mujer ni en tanto individuo. Hay implícita en ese comentario una burla del propio autor en cuanto a la farsa y el hecho de que se hable del *pecado del hombre*, que no el pecado de la humanidad, pues es el pecado de cierto hombres el que como luego veremos impacta en ella, o en la mujer como generalidad. El padre se lamenta de la terrible desgracia de que sea una mujer quien tenga que interpretar "al hijo de Dios", aseveración que deja en evidencia el sexismo propio de la tradición judeo-cristiana: Dios es hombre y su hijo también ha de serlo, la virgen es solo una figura periférica que solo tiene una función nutricia en su rol de madre y protectora del Dios presuntamente masculino.[56]

Diamantina reconstruye mediante un flash-back lo que ha pasado hace diecinueve años mientras va a buscar a su novio Santiago quien ha regresado súbitamente al pueblo. En ese viaje al pasado se ve cómo Santiago va a pedir su mano el día de Nochebuena. Se trata de un arreglo entre hombres, Santiago acude con su padre y entre tragos de mezcal se decide si el padre va a permitir o no ese casamiento. Ni la madre de Diamantina ni la interfecta pueden hablar ni expresarse. Taurino, el padre, pide una dote argumentando que no ha sido bendecido teniendo hijos varones y que ha de garantizar su futuro. La cifra es alta y es por ello que Santiago se ve obligado a irse a trabajar a los Estados Unidos ante la oferta de unos traficantes de inmigrantes ilegales. Cuando Diamantina discute con su padre acerca del injusto trato y le dice que se trata de su vida, él le contesta: "¿tu vida? Antes de que fuera tuya ya era mía", con lo que de nuevo revela la idea de posesión y dominio. La figura de la Malinche sobrevuela en esta dinámica en que Diamantina es vista como una mercancía, al igual que la indígena obsequiada a Cortés junto a otros bienes como homenaje y tributo. La subversión que la convierte en *Chingadalupe* estriba en el hecho de que al final a través de su hija y la educación que le da a esta, le dé un vuelco a una tradición que afectó como a ella a generaciones de mujeres que fueron vistas como objetos.

[56] Véase Judith Plaskow. *The Coming of Lilith: Essays on Feminism, Judaism, and Sexual Ethics, 1972–2003*, (Boston: Donna Berman, 2005).

En una elipsis de tres años sabemos que Diamantina ha sido secuestrada y violada por uno de los conductores de autobuses del pueblo, que está embarazada de él y que incluso estando embarazada ha sido víctima de maltrato y violencia doméstica por parte de ese hombre que la ha secuestrado y que luego es su forzado marido. Taurino no la deja volver a casa por lo que ella tiene que tolerar las golpizas cotidianas. Un día Santiago regresa al pueblo pero al ver a Diamantina embarazada busca explicaciones y solo ha de aceptar la versión amenazante de Taurino de que ya tiene compromiso con otro hombre. Éste le advierte mientras le apunta con un rifle que es mejor que la deje en paz. Por boca de Diamantina se sabrá cuando se lo explica a Santiago quince años después, que al no volver él en cuatro años Taurino decidió que "ya se estaba poniendo vieja" y que sin más él mismo autorizó al camionero a que la secuestrara, previo pago, tal como él lo había hecho con la madre de Diamantina.

Como ya se ha dicho, en la obsesión de Santiago por Magdalena hay en juego elementos simbólicos de un pasado perdido, y de lo que para él representa la mujer: su patria, su hogar. Es por eso que rompiéndole el corazón de nuevo a Diamantina él le pide la mano de su hija Magdalena, ante lo que ella no puede negarse. Simplemente acierta a responder que es decisión de ella. La chica es lo suficientemente madura y asertiva para, al conocer las intenciones de Santiago, ir ella misma a su casa a decirle que no quiere casarse con él. Sin embargo Taurino nuevamente intercede y vende a su nieta a Santiago en la cantina por el mismo precio que pedía para su hija. Santiago alcoholizado intenta secuestrarla y hacerla suya en plena noche, pero Diamantina alcanza a escuchar los gritos de auxilio de su hija y la va a rescatar junto con otras mujeres. El rescate entre mujeres nuevamente aparece como un signo de hermandad y sentido de comunidad y solidaridad que se genera en comunidades donde existe la amenaza de la agresión machista, hecho frecuente en las películas mexicanas recientes. En esta escena se pone de manifiesto la torpeza y temor en el personaje de Santiago, la única manera en que cree poder poseer a su objeto de deseo es la violencia, pero además necesita estar borracho para decidirse a hacerlo. Como ya se ha afirmado antes, a menudo las conductas machistas vienen del miedo y de la inseguridad. Smeaton y Byrne han sugerido que el "macho" se halla particularmente asustado y temeroso de su propia habilidad sexual y su hombría, y por ello el acceso a la mujer es de gran importancia. Como consecuencia dada la presión que él

mismo tiene en cuanto a su dominación masculina es muy proclive a la violencia una vez que ha sido rechazado por la mujer.[57]

Se percibe en esta trama que ligado al concepto de dominación, apropiación y posesión está el rol que el hombre supuestamente ha de ejercer mediante el acto sexual mismo. Al igual que Foucault, Pierre Bourdieu analiza la sociología política del acto sexual. Afirma que a menudo para el hombre penetrar es una manera de reafirmar su virilidad. Lo masculino se instaura como el sujeto *deseante* y activo mientras que la mujer como el objeto de deseo para otro, ubicada en una posición pasiva. En estas dicotomías activo/pasivo, masculino/femenino se constituyen a su vez formas de dominación vigentes en el cuerpo social, en las relaciones entre hombres y mujeres. Por ello la virilidad vincula la sexualidad y el poder, el control, sometimiento y dominación.[58]

Es interesante atender a varias de las frases que forman parte del guion, sobre todo cuando las mujeres enuncian lo que piensan respecto al machismo del que son víctimas. El guion fue escrito por el director Pérez Solano y hay en él una vindicación a los derechos de los personajes femeninos y un tono de crítica constante ante las actitudes sexistas y misóginas de los personajes masculinos. En una conversación entre "la comadre" Paloma y Magdalena queda claro que las nuevas generaciones de mujeres ya no caerán en las mismas trampas condicionantes de su género y tienen otra filosofía: Dice la comadre: "estaban aquí y hacíamos lo que ellos decían, se van y quieren que hagamos lo que ellos dicen, total, que una tiene que estar obedeciendo." A lo que la joven responde: "Pues por mí se pueden cansar de pedir, falta que uno quiera complacerlos". Magdalena afirma que ella no se quiere casar, pues ella no ve para qué habría de hacerlo. Su madre le arguye que para formar una familia, para tener hijos y "seguir con la vida como Dios dispuso", pero ella de nuevo replica que ellas son una familia aún sin ninguna figura masculina en su hogar. En ese sentido se ve un desvío en los círculos viciosos concéntricos generacionales del pueblo, tal y como una breve secuencia muestra de modo iconográfico. En dicha secuencia se ve a un niño dibujando con una rama la figura de un espiral en la tierra, en ese momento pasa por en medio Diamantina borroneando con su paso la figura. Al fin y al cabo es ella es quien siembra la semilla del cambio, cuando como mujer autónoma no permite que se repite la misma vejación hacia su hija, y aunque para ello haya tenido que enfrentar a sus propios padres.

[57] George Smeaton y Donn Byrne, "The effects of R-rated violence and erotica, individual differences, and victim characteristics on acquaintance rape proclivity" en *Journal of Research in Personality*, vol. 21 (1987) pp. 171-184.
[58] Pierre Bourdieu, *La dominación masculina* (Barcelona: Anagrama, 2000).

Hay en la película otra trama paralela y secundaria, la de otra pareja que es presa de esta constelación de desigualdad de género y de la fatalidad, y a través de la cual llega otra moraleja de los efectos devastadores de dicha desigualdad. En ésta la violencia simbólica e implícita se ejerce desde el momento en que a la mujer se le relega al papel de sirvienta pero nunca como agente del cambio, en la toma de decisiones o en poseer la libertad de elegir de su propio destino. Junto a Santiago se va también a los Estados Unidos su amigo Macario, quien deja a su mujer: Araceli y dos hijos pequeños en el más completo abandono. Ella tampoco puede siquiera opinar ante la decisión de su marido de cruzar la frontera norte ilegalmente, su única alternativa fue aceptar ese hecho y buscar la ayuda de "la comadre" Paloma, una mujer madura del pueblo con una situación económica más holgada. Posteriormente cuando Santiago regresa al cabo de cuatro años solo trae un ataúd con el presunto cadáver de Macario. Araceli no puede siquiera abrir el ataúd para corroborar que se trata del cuerpo de su marido, y ha de aceptar sin más que su hombre ha sido asesinado y que ella se ha convertido en viuda.

Araceli saca adelante sola a sus dos hijos como puede: trabajando en el campo y desempeñando otras labores extremadamente arduas. En una segunda elipsis temporal vemos que hay un borracho indigente siempre siguiéndola mientras ella trabaja las milpas; poco a poco el hijo mayor de Araceli descubre que ese pobre hombre de la calle es su padre, que no ha muerto como ellos creían. Se explica en la trama que Macario había huido de la policía americana por haber cometido un crimen que no se especifica, y que por ello tuvo que volver al pueblo de incógnito. Sin embargo esa situación lo convirtió en un muerto en vida, un indigente sin identidad ni afectos. Santiago lo descubre un día y lo reprende por haber vuelto, Araceli se entera de que él es su Macario pero ya no quiere saber nada de él, para ella ese hombre ha muerto al haberlos abandonado y al haberse hecho pasar por muerto, incurriendo en un acto de violencia simbólica, siendo capaz de cambiar sus destinos sin tenerlos en cuenta. El propio hijo le dice a Macario en otra escena que ya no le hace falta esa persona que no ha sido parte de su vida, que lo desconoce y lo repudia. Como en el caso de Santiago, las acciones de Macario que son el abandono, la arbitrariedad, la dominación y la mentira se revierten al final en su contra. Así, la vieja fórmula machista deja de ser efectiva gracias a la rebeldía de las mujeres de esa generación retratadas en particular en *Espiral*.

Al respecto de la analogía entre la imagen de la patria y la mujer amada el sociólogo mexicano Heriberto Yépez afirma que hay una contradicción en el deseo de los mexicanos emigrados a los Estados Unidos de regresar a *su pueblo*, al mismo lugar del que

huyeron porque ya no es posible progresar y esperar que sea exactamente el mismo que lugar que dejaron y además idealizaron.[59] La imagen que Santiago guarda de Diamantina o Santiago de Araceli queda intacta en sus memorias al igual que el pueblo de sus juventudes que recuerdan y añoran durante sus años de exilio. Es por eso que Santiago se aferra a esa adolescente que se parece a su Diamantina y que se corresponde más a esa idílica imagen, y se niega a aceptar a la mujer madura y maltratada por la vida en que su pequeña novia se ha convertido. Así opera la recurrente mímesis que hace el mexicano entre la idea de Patria y el cuerpo de la mujer. Según Nira Yuval-Davis esto ocurre en muchas naciones y culturas:

> En Francia era *La Patrie*, la figura de una mujer dando a luz, quien personificaba la revolución; en Irlanda, la Madre Irlanda; en Rusia, la Madre Rusia, y en India, la Madre India. Las mujeres a menudo vienen a simbolizarla colectividad nacional, sus raíces, su espíritu, su proyecto nacional.[60]

El mexicano emigrado quiere recuperar aquello que una vez ha dejado, regresar al punto de partida tarea imposible. En este caso Santiago y Macario pretenden regresar al patrón en que sus retrogradas costumbres machistas, según las cuales la mujer es solo un objeto a su merced de su voluntad y deseos. Esta situación opera de modo metafórico en cuanto a la necesidad que existe de que de que muchas de las prerrogativas y formas de pensar del "viejo mexicano" cambien en la sociedad, pero a las que aún se sigue aferrando por temor al cambio y a lo desconocido. Al referirnos a la desigualdad de género hay en el México actual innumerables muestras de que ciertos sectores de la sociedad se aferran a ésta. Vemos un retroceso y un anclaje en cuanto a fenómenos como la ya mencionada crisis de agresión hacia las mujeres, el feminicidio y la vuelta a una estructura familiar en la que entre hombres, mujeres esposos y esposas no hay equidad, en la que a menudo se generan dinámicas de abuso de poder y desequilibrio.

El secuencia-epílogo de la película es una fiesta en casa de Diamantina, ya que ella ha preparado mole, tal y como dicta la tradición, porque se suponía que Santiago iba a pedir la mano de Magdalena. Al ocurrir el incidente del rapto fallido la cuestión de un casamiento queda completamente descartada, pero ella de todos modos sigue adelante con la celebración y van los amigos cercanos de las dos mujeres a compartir el festín. Con este gesto Diamantina y su hija dejan sentado que desestabilizan el *status quo*, y desmantelan

[59] Ver Heriberto Yépez, *La increíble hazaña de ser mexicano,* (México: Editorial Planeta Mexicana, 2010).
[60] "In France it was *La Patrie*, a figure of a woman giving birth, that personified the revolution: in Ireland, Mother Ireland, in Russia, Mother Russia; and in India, Mother India. Women often come to symbolize the national collectivity, its roots, its spirit, its national project". Nira Yuval-Davis, "Ethnicity, Gender Relations and Multiculturalism" en *Debating Cultural Hybridity. Multicultural Identities and the Politics of Anti-racism* edit. por Nina Werbner y Tariq Modood (Londres y Nueva Yersey: Zed Books 1997) p. 196.

las caducas tradiciones, es como si celebraran una boda en que Magdalena se casara consigo misma y con su emancipación y libertad. En montaje paralelo se ve a Santiago y a Macario como dos pobres marginados y alcoholizados sentados en la calle en penumbras, con la frustración de tener que aceptar que sus vidas han sido truncadas, mientras que a Magdalena se le ve sonriendo rodeada de sus amigos, celebrando la vida. Con esta contraposición se pone en evidencia lo caduco del pensamiento machista. A manera de moraleja se deja entrever que los hombres que actúen de forma despótica y violenta corren el riesgo de acabar solos, destruidos y marginados.

El machismo y el autoritarismo se hacen patentes a todos los niveles en ese microcosmos. Pero es sobretodo distintivo del padre de Diamantina, Taurino. Cuando nace Magdalena, Taurino maldice a esas mujeres "que solo saben parir más mujeres", la misma reacción se ve en el raptor, el padre de Magdalena que cuando Diamantina da a luz y él se entera que no es un niño sino una niña sale de la casa decepcionado y las abandona. Taurino incurre incluso a la violencia la noche en que Santiago ha ido a pedir la mano de su hija, cuando le ha puesto precio exigiendo una alta dote y Diamantina se le enfrenta diciendo que no es justo. Se le ve quitándose el cinturón para pegarle con saña y alevosía a su hija, pero en ese momento llega la madre a impedirlo. Como se ha dicho, posteriormente quiere repetir la misma transacción con su nieta Magdalena. Aun ya viejo, sigue intentando imponerse en el futuro de las mujeres de su familia a quienes considera su posesión.

La violencia doméstica parece estar a la orden del día en esa comunidad; se trata de un fenómeno psicosocial, se percibe como algo natural. Es por eso que Taurino ni siquiera se inmuta cuando su hija acude a la casa paterna en busca de refugio, en un estado avanzado de embarazo, llorando y con cardenales en la cara. Incluso la madre le pregunta con ironía: "y cómo creías que era la vida de casada?" Taurino le espeta: "Aquí no te queremos ver chillando, aquí no hay lugar pa´ ti. Eso es lo que un hombre hace. Bien que se quería matrimoniar, ¿no? pues que lo disfrute". Los padres le dicen esto aún a sabiendas de que ella se quería casar solo con Santiago, porque lo amaba, sin embargo con el tiempo éste mostró no ser mejor que ese esposo golpeador cuando intenta violar a Magdalena. Afirman Riquer, Saucedo y Bedolla acerca de la violencia doméstica: "su rasgo central es que se produce en el entorno cotidiano y perpetúa en el ámbito familiar las relaciones de poder de la sociedad, porque quien lo ejerce puede optar por la violencia para mantener,

reafirmar o garantizar ese poder".[61] El machismo es patente en la trama incluso en los constantes comentarios del sacerdote quejándose de que no hay hombres en ese pueblo, como si fuera culpa de ellas, y como si fuera una desgracia para él estar rodeado de mujeres, es decir, se ejerce también una constante violencia sicológica.

Por tanto en ese micro universo en que se desarrolla la historia se plasman muchas de las dinámicas que se generan a gran escala en todo el país. Estas refieren a la ya antes mencionada idea foucaltiana de que los conceptos de poder y violencia se hallan vinculados a la sexualidad. Pero también evidencia la idea asumida a gran en ciertos sectores de que el hombre es quien ha de dominar en cada ámbito ya sea público o privado. Dobash enuncia en cuanto a la relación de las dinámicas de poder y coacción en lo doméstico y en lo social:

> Los intercambios personales, interacciones y los conflictos cotidianos son la semilla de incidentes de violencia específicos, sin embargo éstos tienen lugar en un contexto mucho más amplio que afecta el lugar que tienen maridos y esposas en cada sociedad específica o subgrupo. Desde el punto de vista histórico, antropológico e incluso desde la evidencia contemporánea se sugiere que la posición social de cada miembro de la pareja promueve el control y dominación de los hombres hacia sus mujeres de diversas maneras, incluso con el uso de la fuerza.[62]

Hay en suma un persistente intento de posesión de sus cuerpos y de sus destinos. En la rebeldía de Magdalena se condensan los deseos de muchas mujeres de liberarse de tal lastre ideológico y cultural. Cuando afirma claramente no estar interesada en el matrimonio y en que nadie decida por ella habla desde la experiencia de que esa es una de las principales estructuras de poder que pueden limitarla. Es interesante ver que según el director, aún en el entorno rural que es donde por lo general aquellos patrones de la diferencia sexual se hallan más enquistados es posible operar un cambio gradual. Es como si las películas del género de *Ranchera* con los afables "machitos" otrora interpretados por Pedro Infante y Jorge Negrete revisadas en la introducción aquí se diseccionaran, ridiculizaran y re-visitaran, indicando una posible realidad en que prevaleciera la equidad de género y la armonía.

---

[61] Florinda Riquer, Irma Saucedo y Patricia Bedolla, "Agresión y violencia contra el género femenino, un asunto de salud pública" en *Mujer: Sexualidad y salud reproductiva en México*, edit. por Ana Langer y Kathyn Tolbet (México: Edamex, 1996) p. 267.

[62] "Personal exchanges, interactions, and daily conflict form the seedbed of specific violent events, yet these occur within wider cultural contexts that affects the general position of husbands and wives in a given society or subgroup. Historical, anthropological, and contemporary evidence suggest that the social positioning of marital partners supports men's control and domination of women through various means, including the use of force". Rebeca Emerson Dobash y Rusell P. Dobash "Violent Men and Violent Context" en *Rethinking Violence against Women* edit. por Dobash & Dobash (California: Sage, 1998) p. 144.

***Backyard, El Traspatio (*Carlos Carrera, 2009)**

La película mexicana con el título bilingüe: *Backyard, el Traspatio* fue estrenada en México en el 2009, y es la primera producción de la Paramount Pictures México. Con el término *traspatio* se denomina a la frontera norte del país, patio trasero de Estados Unidos. El guión original fue escrito por la dramaturga y guionista Sabina Berman quien decidió llevarlo a la pantalla grande junto a la productora Isabelle Tardan. Tras su éxito como tándem en la serie televisiva *Mujeres y Poder* en 2001, ambas decidieron embarcarse éste proyecto cinematográfico. Se trata de una de las producciones más polémicas acerca del caso denominado *Las muertas de Juárez,* en el que de forma repetida y sistémica desde 1993 a la fecha siguen apareciendo cadáveres de mujeres en dicha ciudad fronteriza.[63]

A pesar de que *Backyard, el Traspatio* sea claramente una película de ficción, a menudo se tiene la sensación de estar ante un documental, puesto que la historia se basa en los hechos reales acaecidos en aquella latitud. En ella se presentan personajes inspirados en personas reales, y se solapan datos e informaciones bastante apegadas a la realidad de los feminicidios juarences. Puede percibirse en esta producción una deliberada alusión al estilo periodístico en la manera en que se presentan los hechos, los testimonios, interrogatorios, y otras informaciones que se exponen en ella. En ese sentido hay paralelismos entre *Backyard* y algunos documentales como *Señorita Extraviada* de Lourdes Portillo, (2001), una de las primeras producciones fílmicas en abordar el tema del feminicidio, y *Bajo Juarez: la ciudad devorando a sus hijas* (Alejandra Sánchez/José Antonio Cordero, 2008); sin embargo, en el filme de nuestro análisis las licencias dramáticas y de realización son mayores al tratarse de una ficción. Previamente se habían ya producido varias películas de ficción que habían abordado este conflicto, tales como: *Juarez, State of fear*: (César Alejandro, 2005), *The Virgin of Juarez* (Kevin James Dobson, 2006), *Bordertown* (Gregory Nava, 2006) protagonizada por Jennifer López, la cual gozó con mucha mayor distribución por razones obvias, o la ya analizada en el capítulo acerca de la femineidad *Casi Divas* (Issa López, 2008) donde el tema se aborda de forma soslayada.

El director Carlos Carrera, después de su también polémica película *El crimen del padre Amaro* (2002) decidió ser parte de este proyecto aún a sabiendas del riesgo que esto implicaba. Con su anterior película Carrera desenmascara un mundo de hipocresía,

[63] Desafortunadamente se siguen reportando feminicidios en el estado de Chihuahua. Se estiman unas 107 mujeres desaparecidas durante el 2010 y en lo que va del año la organización no gubernamental Justicia para Nuestras Hijas reporta 111 homicidios de género. Ver noticia en Info Chiapas, 04 de Abril 2011. http://www.infochiapas.com/2011/04/mujeres-desaparecidas-en-chihuahua-la-mitad-eran-ninas/ [Recuperada el 6 de abril, 2011].

confabulaciones y corrupción por parte de miembros de la Iglesia Católica en México. En el caso de *Backyard* los riesgos intrínsecos al proyecto eran que se trataba de un rodaje hecho en el mismo estado de Chihuahua y sobre todo en Juárez, y que denuncia de forma abierta una problemática vigente y polémica. Se manifiesta de una manera descarnada y gráfica que en el caso de las Muertas de Juárez se hallan coludidas autoridades, empresarios, el gobierno juarense y otras instituciones públicas. Por tanto el director y el resto de su equipo se expusieron aún más que en su anterior película a posibles ataques y amenazas.

Según testimonios de la actriz principal: Ana de la Reguera, desde el inicio del rodaje miembros del equipo recibieron continuas amenazas de muerte haciendo hincapié en que dejaran el proyecto y abandonaran Ciudad Juárez. De la Reguera comenta: "Hubo un momento en el que la producción decidió parar la filmación, pero el director y los actores, así como la mayoría del equipo decidimos que nos quedaríamos, porque no nos iban a callar, y continuamos porque es la única forma de pararlos".[64] De nuevo se pone en evidencia que la inseguridad e impunidad de los criminales se daba tanto delante como detrás de las cámaras y que desafortunadamente muchas veces, como en este caso "la realidad supera a la ficción", pues la violencia e injusticia afectaba a quienes formaron parte en este texto audiovisual que abiertamente las denuncia. Por otra parte, con esta determinación de todo el equipo de rodaje y principalmente por Carrera se ve un espíritu revolucionario y subversivo.

Las protagonistas de esta historia son Blanca Bravo, una policía joven que está a cargo de investigar el porqué del cíclico hallazgo de cadáveres de mujeres en dicha ciudad y Juanita, una obrera de la industria maquiladora, originaria del sur del país quien se suma a la larga lista de mujeres secuestradas y asesinadas. Ambos personajes subvierten el modelo de feminidad clásico según el cual las mujeres son pasivas, dependientes, temerosas y débiles. En cierta manera estas heroínas plasman a la nueva mujer mexicana que tiene mucho más empuje y capacidad de decisión, lo que, de nuevo plantea una muy sutil línea entre lo real y lo ficticio. Blanca, derribando las innumerables barreras ideológicas machistas y misóginas llega a la misma conclusión que la teórica estadounidense Kathleen Staudt con respecto a esta problemática fronteriza: que el nexo común entre los distintos agentes de los feminicidios en Juárez es precisamente la

[64] Ver artículo de Norma Pérez Quiróz "Ana de la Reguera afirma que Carlos Carrera se arriesga con *Backyard*", 21 de octubre de 2008. Filmeweb. http://www.filmeweb.net/magazine.asp?id=1750. [Recuperada en abril del 2011].

misoginia cultural, que esa violencia se debe a los cambios en la economía neoliberal que en la frontera se observan de manera más acusada en el resto de la república.[65] Este tipo de economía ha posibilitado que la mujer se emancipe con la concomitante reticencia que se ha gestado al respecto entre muchos de los varones. Por otro lado se hallan la precariedad de las instituciones a la hora de abordar los asuntos de seguridad pública, en particular en la frontera y la impunidad que esta situación ha generado. Por tanto, tanto dentro como fuera de la pantalla, estos asesinatos adquieren una dimensión sociopolítica e ideológica. Algunos de los motivos que generan el feminicidio tanto en el filme como en la realidad juarense van desde la violencia intrafamiliar, el acoso sexual, los celos y el control de las parejas de dichas mujeres, hasta los intereses de empresarios y entes gubernamentales. La heroína, concluye que son demasiados los elementos que están en juego. La complejidad del conflicto la sobrepasa y finalmente es apartada del caso, destituida de su cargo por el mismo gobernador de la ciudad y es desterrada de Juárez. No obstante, Blanca no se va sin antes aniquilar al menos a una de las piezas claves en ese engranaje de impunidad: en uno de sus patrullajes nocturnos intercepta a Micky Santos, mafioso y tratante de blancas que acababa de secuestrar a una jovencita en plena calle. A sabiendas de que la policía y el sistema no harán justicia y lo dejarán libre para que siga haciendo de las suyas, Blanca le dispara con la rabia y la frustración de quien sabe que no hay nada más que se pueda hacer. Esta secuencia ha suscitado mucha polémica, ya que hasta cierto punto promueve la revancha y la justicia por mano propia como única alternativa para quienes que hallan inmersos en un sistema de injusticia e impunidad como el de Ciudad Juárez. Este es uno de los puntos por los que a menudo se argumenta que el filme no propone alternativas válidas o positivas para solucionar el conflicto juarense. Esta película principalmente enfatiza el hecho de que el feminicidio en Juárez tiene como origen una problemática ideológica y cultural de base. Las posibles soluciones a este conflicto están siendo aún debatidas.

Antes de analizar algunas otras secuencias de este filme que se consideran significativas, es necesario hacer hincapié en el papel de mujeres que se han enfrentado a dicha injusticia institucional y a la violencia de género en la vida real. Como se ha afirmado anteriormente, muchas de las iniciativas para parar el feminicidio no solo en Chihuahua sino en todo México han sido tomadas por parte de militantes feministas, académicas, colectivos y asociaciones de mujeres. No obstante, también ha habido algunas mujeres a cargo de las investigaciones quienes lejos de ayudar a esclarecer los crímenes,

[65] Kathleen Staudt, *Violence and Activism at the Border: Gender, Fear and Everyday Life in Ciudad Juárez* (Austin: University of Texas Press, 2008).

las han entorpecido. Tal es el caso de la fiscal con nombramiento especial para llevar el conflicto de las muertas desde 1998 al 2001 Suly Ponce, a quien se ha calificado de incompetente y demagoga. El crítico de cine Ayala Blanco en su análisis del documental *Señorita extraviada* arriba referido expone sobre la fiscal lo siguiente:

> Se sabe que plantan cadáveres con diferente ropa; se sabe que la fiscal especial del caso está en este cargo por ineptitud, corrupción, miedo, o todo esto a la vez, que para nada sirve, aunque cobra buen dinero por ello; se sabe que han destruido valiosísimas evidencias judiciales y quemado 500 kilos de ropa de las víctimas; se sabe que algunas maquiladoras toman fotos (mostradas en el filme) de sus empleadas (algunas, asesinadas después) como si elaboran un catálogo ofertable a clientes especiales, pero nadie puede impedirlo ni demostrar nada de ello. Indignación por impotencia ante la ocultadora colusión de las autoridades con empresarios, narcotraficantes y policía.[66]

Aquí se evidencia la incompetencia de esta mujer que ostenta un cargo público de quien se esperaba una mayor implicación a la hora de evitar más víctimas y proteger a sus con-*géneres*. No obstante, una vez que Suly Ponce se ve en el poder muestra la misma indolencia del resto de políticos varones a la hora de abordar los fatídicos episodios sexistas acaecidos en el estado de Chihuahua, restándoles importancia y postergando sus responsabilidades y funciones.

Hemos de referirnos también al caso de la joven policía Marisol Valles García, quien a día de hoy se halla oficialmente en "paradero desconocido" y quien fue nombrada en octubre del 2010 responsable de asuntos de seguridad en la comisaría de Práxedis G. Guerrero, localidad vecina a Ciudad Juárez. Debido a lo inverosímil de este nombramiento, se ha suscitado una gran polémica tanto en los medios internacionales como en la opinión pública.[67] Y es que pareciera una medida estratégica de la policía inspirada en el filme que aquí nos ocupa o una parodia digna de ficción. Se trata de una joven de entonces sólo veinte años recién titulada en criminología, con el perfil medio de las mujeres asesinadas: joven, morena, menuda, de cabello largo, estrato socioeconómico bajo, de silueta frágil y maneras suaves.

Marisol Valles García había de reemplazar al previo jefe de policía que presuntamente fue asesinado y hacerse cargo de la seguridad de los ciudadanos de aquellas latitudes, cargo que nadie más quiso asumir. Se ha barajado la posibilidad de que su nombramiento fuera una estrategia de la propia comisaría de Chihuahua al usar a la joven criminóloga como cebo, o de una parodia a la impunidad de estos crímenes. Marisol Valles

[66] Jorge Ayala Blanco, *La grandeza del cine mexicano* (México: Océano, 2004), p. 204.
[67] Artículo acerca del nombramiento de Marisol Valles en Lavozlibre. 22 de octubre 2010. http://www.lavozlibre.com/noticias/ampliar/133553/marisol-valles-garcia-heroina-o-cebo-del-asesino-de-ciudad-juarez. [Recuperada en abril del 2011].

García presuntamente recibió asilo político en suelo norteamericano debido a las diversas amenazas que recibió por parte de algunos miembros del crimen organizado en Chihuahua. Ella argumenta que la amedrentaban mientras se hallaba en posesión de su cargo. Dada la precariedad y falta de seguridad abandonó sin previo aviso su puesto de trabajo por lo que se ha procedido a la destitución de su cargo en marzo del 2011.[68]

Volviendo a nuestro análisis de la película, *Backyard* se desarrolla en el año de 1995, justo en el momento en que los asesinatos de mujeres ocurrían con mayor frecuencia en Juárez y se empezaba a generar el activismo y la lucha exhaustiva por parte de particulares para combatir la violencia de género.[69] Blanca es una heroína que lucha por una causa perdida, en su fracaso se ilustra la frustración continua de quienes se han embarcado en la tarea de resolver dichos crímenes y erradicar la impunidad en el país fuera de la pantalla. Blanca constantemente se topa con la desidia y la burla de sus colegas de la comisaría. Ella ha de hacer caso omiso a sus comentarios machistas e irrespetuosos mientras le restan importancia a los casos de las muertas aparecidas de forma regular en vez de llevar una correcta gestión del número de víctimas y las circunstancias de los asesinatos.

En un punto determinado de la película se sugiere que le designan precisamente a ella asa misión porque dan por sentado que al ser mujer no podrá ahondar mucho en la investigación, que no se atreverá a indagar en terrenos peligrosos y no dará con los criminales. En una secuencia Blanca pide ayuda al jefe de policía para llevar a cabo una redada policial en el centro de la ciudad y atajar así la trata de mujeres y la prostitución. Éste le responde: "acá las palabras básicas son: no hay, no se puede y no se pudo", evidenciando la falta de seriedad y de interés en abordar dicho conflicto. Para Blanca la indolencia de sus colegas es tan solo la punta del iceberg, lo más obvio, pero tendrá que enfrentarse a mucha más negligencia a otros niveles a la hora de intentar resolver el caso.

Blanca descubre que el gobernador de Juárez oculta deliberadamente información acerca de las víctimas sobre todo si éstas trabajaban en determinadas maquiladoras. Este

[68] Véase la nota de destitución de Marisol Valles de su cargo como Jefa de policía en Univisión.com. 7 de marzo del 2011. http://noticias.univision.com/mexico/noticias/article/2011-03-07/remueven-a-marisol-valles-garcia. [Recuperada en abril 2011]. También la nota acerca de su posible paradero por José Luis Ruiz "Dónde está Marisol? Crece la pregunta" en *El Universal* http://www.eluniversal.com.mx/notas/750084.html [Recuperada en mayo 2011]

[69] Esta fecha coincide con el fin del sexenio del presidente Salinas de Gortari quien implementó políticas neoliberales que reconfiguraron el mapa familiar especialmente en la frontera, además del recrudecimiento de la crisis, el desempleo y las medidas extremas a favor de la producción por encima del bienestar social. Ver artículo de Mercedes Olivera y Victoria Furio: "Violencia Femicida: Violence againts Women and Mexico´s Structural Crisis" en *The Mexican Presidency, 2006-2012, Latin American Perspectives*, vol. 22, No. 2, p. 107.

silencio se debe a que éste recibe órdenes expresas de los empresarios y dueños de dichas maquiladoras de que no se mencionen sus firmas por miedo al descrédito. Descubre que las mafias de narcotraficantes así como empresarios del sector turístico y del entretenimiento en la ciudad están también implicados, ya que la trata de mujeres, los secuestros y su concomitante explotación sexual están a la orden del día. Comprueba que se captura a presuntos culpables como si de asesinos en serie se tratase para que funjan de chivos expiatorios acallando momentáneamente a las agrupaciones de reivindicación y activismo y así darle a la sociedad juarense un bálsamo temporal ante la impunidad. Corrobora que muchos de esos crímenes responden a violencia intrafamiliar y que en muchos casos incluso los propios allegados a las víctimas se ven alentados a dar rienda a sus impulsos de hostigamiento sexual, agresión e incluso asesinato sin miedo a ser castigados, pues se hallan amparados por ese clima de total impunidad.

En otra escena Blanca encuentra un refrigerador industrial en medio del desierto con cuerpos de mujeres abiertos en canal, por lo que llega a contemplar incluso las teorías que circulan a su alrededor de que se trate de tráfico de órganos, de narco-satánicos, de redes masivas de pornografía o de lo que suele denominar como "snuff movies", que por otro lado son algunas de las hipótesis que se barajan en la vida real acerca del feminicidio en Juárez. Sin embargo hay una acción que resulta altamente enigmática y polémica ante laminada del espectador: decide no contar lo que ha visto a sus compañeras y cómplices de investigación, activistas y feministas de organizaciones son gubernamentales. Prefiere guardárselo y solo hacérselo saber al periodista y conductor de radio: Peralta para que él lo difunda a través de su programa de opinión.

La heroína concluye que en los feminicidios de Juárez todas las hipótesis de las posibles causas de los crímenes antes expuestas interactúan, tienen cabida y se funden. Se trata de una red siniestra de elementos que se entretejen y cuyo resultado final es un ritual repetido: cada cierto tiempo la población de Juárez espera y asume que habrá más muertas. En su desesperación Blanca patrulla sola por las lóbregas calles de la ciudad cada madrugada con la esperanza de evitar algún otro secuestro u homicidio y acude como una medida desesperada al ya referido periodista y locutor de radio en quien súbitamente confía para que él disemine sus hallazgos. El precio que Blanca paga por la osadía de intentar evitar que las muertas sigan apareciendo sin explicación alguna es la destitución de su cargo por órdenes directas del propio gobernador de Juárez. Este se respalda en argumentos moralistas faltos de sentido, acusándola por ejemplo de que una de las mujeres violadas abortase. Como se ha mencionado, al final de la película Blanca se halla en una

encrucijada y ha de aniquilar ella misma a uno de los principales autores de los feminicidios como única reacción ante su impotencia.

En su labor contra el crimen Blanca encuentra más apoyo y guía en el personaje de Sara, una mujer valiente y emprendedora que la provee de los datos e información de gran utilidad que sus propios colegas le escatiman. Sara guarda un enorme parecido con la activista ya arriba citada: Esther Chávez Cano. En el filme Sara pide ayuda a una influyente periodista, también inspirada en una periodista real de nombre Diana Washington que trabaja para el periódico *El Paso Times*, para hacer públicas las continuas desapariciones que el gobierno intenta ocultar. Gracias a este personaje Blanca da con varias mujeres que han sido víctimas de explotación sexual, violadas sistemáticamente, y que en ocasiones se ven obligadas a tener unos hijos fruto de esas violaciones. Sara es uno de los pocos personajes del filme, además de Blanca, que se muestra verdaderamente indignada ante tal cultura de avasallamiento y machismo extremo que muestra su lado más siniestro.

El personaje de Juanita es presentado en cierto modo de forma ambivalente. Se trata de una mujer aparentemente débil y apocada que se halla en busca de una vida mejor, y quien es en realidad independiente y osada. Llega en plena noche a Ciudad Juárez y se dirige sola a la casa de su prima en un lúgubre descampado luego de un viaje en que ha cruzado casi toda la República. Como muchas otras campesinas provenientes del interior del país, Juanita busca ser contratada en una de las maquiladoras de Ciudad Juárez. No obstante, desde el principio padece acciones violentas menos aparentes a nivel laboral como las que se enumeran a continuación. Como parte del proceso de selección a todas las chicas les hacen un reconocimiento médico; Juanita recibe instrucciones expresas de que ha de tomar pastillas anticonceptivas para evitar un embarazo ya que según el médico, en la ciudad las chicas pueblerinas como ella comienzan a tener una vida sexual activa y si se embarazan, son despedidas inmediatamente de la fábrica. También le hacen una foto que será parte del catálogo de las chicas contratadas y que según se explica luego, sirve también como catálogo para los tratantes de blancas, es decir que los directores de la fábrica muestran a los mafiosos y tratantes esos catálogos para que ellos puedan elegir a qué chica secuestrar. No se le permite siquiera ir al baño en horas de trabajo y solo cuenta con media hora para comer en jornadas larguísimas de más de 10 horas.

En todas esas medidas vejatorias se evidencia una coacción y violencia simbólica hacia la intimidad y proceder de las trabajadoras de la maquila, que son desgraciadamente

bastante apegadas a la realidad.[70] A pesar de todo esto, Juanita dice preferir esa jornada a la que tenía en su pueblo de origen ya que según afirma, ahí estaba esclavizada día y noche atendiendo a la vez a su propia familia y trabajando en el campo arduamente en condiciones inclementes. Podría afirmarse que Juanita es una *Chingadalupe* en tanto es víctima del sistema, pero en medida de lo posible se defiende y busca sobrevivir en un mundo hostil y machista. Sus rasgos guadalupanos serían su prestancia, dulzura y afabilidad para con sus compañeras de trabajo y con su pareja. Y los de Malinche su marcada rebeldía y el hecho de que sea vista también como mercancía, al igual que Diamantina, personaje principal de la película analizada arriba.

La tragedia surge de la forma más insospechada para este personaje, lo que muestra que la agresión no solo procede de individuos anónimos sino de quienes en las víctimas confían. Juanita conoce a Cutberto, un chico aparentemente tranquilo y bien intencionado también originario del sureste del país, y comienzan a salir. Sin embargo Cutberto empieza a frecuentar a unos miembros de una pandilla de escasa moral e ideas extremadamente machistas que lo empiezan a convencer de que él debe tener control y poder absoluto sobre Juana y que ha de cobrarse venganza por el hecho de que ella le ha dejado claro que prefiere tener su libertad y conocer a otros chicos o salir por su cuenta. Finalmente Cutberto acepta los "consejos" del líder de la pandilla y narcotizar a Juanita sin que ella se dé cuenta, y termina siendo cómplice obligado del secuestro, violación múltiple y asesinato de la chica. En éste caso se ve cómo la violencia de género "intrafamiliar" o cometida por parte de los propios allegados es a menudo frecuente en ese paisaje de sexismo y desigualdad.

Uno de los aspectos que el filme denuncia y que resulta perturbador es la actitud misógina y despectiva de las autoridades ante los crímenes de género, desde los colegas y superiores de Blanca hasta el propio gobernador del estado de Chihuahua quien, no por azar, guarda un enorme parecido con el ex-gobernador panista de Ciudad Juárez Francisco Barrio Terrazas.[71] Muchos de los comentarios de ambos: el personaje y el gobernador real evidencian una mentalidad reaccionaria y machista. Barrio Terrazas repetía el mismo discurso desdeñoso del ex-presidente panista Vicente Fox, cuando ponía en cuestión la

[70] Véase Altha J. Cravey, *Work in Mexico´s Maquiladoras* (Maryland: Rowman&Littlefield Publishers, 1998).

[71] Barrio Terrazas fue gobernador de Chihuahua de 1992-1998, periodo en que el número de víctimas de feminicidio aumentó enormemente. Este político se caracterizó en su mandato por una completa indolencia hacia el caso de las muertas de Juárez. Ver su biografía: http://www.terra.com.mx/presidenciables2006/articulo/164629/Biografia+de+Francisco+Barrio+Terrazas.htm. [Recuperada en Abril 2011].

"dudosa moralidad de las víctimas". En vez de asumir su responsabilidad por la inseguridad de la ciudad y del estado de impunidad reinantes, Francisco Barrio achacaba los crímenes a la actitud de las victimas cuando se preguntaba de forma sarcástica: "¿Qué hacían en la calle esas mujeres a altas horas de la noche?", o cuando afirmaba: "Eran jovencitas menores de edad de las que no se sabía si comerciaban o no con su cuerpo, lo que sí es seguro es que las conocían muy bien en centros nocturnos".[72] Este tipo de aseveraciones son frecuentes entre hombres en México, quienes en lugar de asumir la responsabilidad de una "virilidad" fuera de control manifestada en forma de agresión, descalifican a la mujer, culpándola. A menudo a ésta se le tilda de prostituta o de coqueta para así justificar actitudes misóginas diversas. En este caso, dentro de la trama del film, los mismos políticos responsables de velar por la seguridad de los ciudadanos y resolver los crímenes, intentan atenuar el horror de las desapariciones y la criminalidad constante mediante un discurso misógino en que se inculpa a las propias víctimas, buscando eludir así su papel a la hora de evitar más crímenes.

En suma, se trata de una película que aborda un conflicto altamente complejo e indignante, donde se atenta a los derechos humanos más básicos, reina una impunidad extrema y en el que la extrema semejanza con la realidad juarense no puede menos que causar dolor y vergüenza. Para ejemplificar lo mucho que la ficción se apega a la realidad que viven aún los ciudadanos de Ciudad Juárez incorporo aquí el fragmento de una entrevista a la actriz que encarna a Blanca en esta historia, Ana de la Reguera. En ella reflexiona acerca del conflicto en la frontera norte de México y la situación de escandalosa impunidad:

> Es muy duro. Cuando haces la investigación como actriz y cuando lees el guión, sigues sin entender por qué pasa. Pero en cuanto llegas a Juárez, lo entiendes. Es muy impresionante lo que se ve en esa ciudad. Es una ciudad de nadie, como que nadie es de Juárez, y yo creo que ella es la verdadera protagonista de la película. Por eso era tan importante filmar ahí. Pero justo en ese momento asesinaron al jefe de la policía y hubo un tiempo en que ¡no había policía! Y hablamos con gente allá y las mamás de algunas víctimas nos contaban cómo las compraban. Que les daban la tortillería de la esquina para que no dijeran nada, y cosas así. Pero, aunque suena muy fuerte eso, también hay que entender a esas personas, porque te pones a pensar y es una señora ya grande que perdió a su hija, que era su fuente económica, y aunque reclame, no va a pasar nada. Y lo sabe. Pero a la vez, eso va a acrecentando el problema. Luego nos contaban que cuando iban a hacer una marcha o algo así, llegaban y las subían a un camión y les decían "les pagamos un avión y váyanse a Monterrey de compras".[73]

[72] Ver algunos de esos comentarios en el artículo "¿Es ciudad Juárez la piedra en el zapato de Francisco Barrio?" por Miriam Ruiz, *Cimacnoticias.com*, 29 de julio (2003). http://www.cimacnoticias.com/noticias/03jul/03072905.html. [Recuperada en Abril 2011].

[73] Entrevista para *Cinepremier* hecha por Iván Morales: http://www.cinepremiere.com.mx/node/3162 [Recuperada en abril 2011].

Como he afirmado anteriormente, considero que la función de esta producción no es proponer soluciones al conflicto del feminicidio en Juárez, sino enfatizar lo imperioso de llegar a erradicar la preponderante mentalidad machista en el país, ya que ésta es una de las causas directas de ésta y otras problemáticas que ahí se generan. No queda más que admitir la estrecha relación existente entre el concepto mismo de la diferencia de género que se gesta desde la esfera de lo privado y sus resultantes formas de desigualdad que se manifiestan en la esfera pública, es decir, en la sociedad, la política y la economía mexicanas. Si ya como punto de partida se cree en una intrínseca superioridad del hombre respecto a la mujer, se cuenta con un terreno fértil para sembrar una mentalidad machista legitimada.

Desafortunadamente la temática de la violencia cada vez más generalizada en las producciones de este país es tan solo un reflejo de lo que ahí se vive en la realidad. Cabe preguntarse ¿Cómo y cuándo acabará esta terrible película mexicana cuyo tema central es la injusticia y la falta de equidad?

Digna: hasta el último aliento **(Felipe Cazals, 2004)**

Esta es una película con un formato híbrido mezcla de reportaje televisivo, documental y ficción dramatizada que reconstruye a modo de rompecabezas la vida y la trágica muerte de la abogada veracruzana Digna Ochoa. Digna era ante todo una activista y defensora de derechos humanos y su labor trascendió las fronteras de México. La reconstrucción de su vida se hace a través de los testimonios de más de sesenta personas que la conocieron o estaban al tanto de su situación: criminólogos, periodistas, defensores de derechos humanos, abogados, religiosos, policías, analistas políticos, activistas sociales, militares, campesinos, familiares, amigos y parientes. Se narra así un periplo de lucha constante, de valentía y tesón ante las numerosas intimidaciones y coacciones que esta mujer de carne y hueso padeció.

Los episodios de violencia de que Digna fue objeto iniciaron con un secuestro ocurrido en el estado de Veracruz de donde ella era originaria en 1987, y culminaron con su aniquilación en la capital de la república en el año 2001. Digna se especializó en casos de injusticias cometidas en contra de los campesinos indígenas del sur del país, grupos ecologistas y zapatistas a quienes ella defendía y representaba. No es casual que cuando la abogada comenzó a ser hostigada acababa de conseguir que se efectuara un careo entre los campesinos ecologistas de la sierra de Guerrero a los que se había acusado injustamente de

siembra de mariguana, de narcotráfico y guerrilla y de otros actos violentos en contra del ejército.[74] Cuando la abogada comenzó a descubrir que las autoridades y el ejército nacional se hallaban coludidos con cabezas del narcotráfico y otros entes de poder a nivel institucional, comenzó a ser amenazada de forma sistemática y es incluso fue secuestrada. Finalmente fue asesinada misteriosamente en su propia oficina sin que hasta la fecha haya sido esclarecida la causa y las condiciones del asesinato. A día de hoy no se ha castigado a los autores de dicho crimen.

La principal razón por la que se ha elegido esta película para ilustrar a personajes femeninos cinematográficos que subvierten el patrón victimista, de conformidad y vulnerabilidad ante los temas tratados en este capítulo es el hecho de que Digna en personaje verídico encarna un modelo de feminidad contestatario que no solo se circunscribe a la pantalla, y que ha ejercido un gran impacto en la sociedad mexicana al tratarse de un caso real, es otra *Chingadalupe* que por otro lado propone rasgos insólitos y novedosas en la galería de heroínas cinematográficas de México.

La labor de Digna en tanto portavoz de los ciudadanos marginados y silentes implica un hecho subversivo *per se*. En primer lugar ella tuvo que sortear la discriminación sexista y racista de la que ella misma fue objeto por ser mujer y tener rasgos claramente indígenas, lo que resulta altamente paradójico pues padecía en carne propia lo que intentaba vindicar en sus víctimas. En este filme y en las investigaciones que en él se exponen se deja patente que ella fue violentada en numerosas ocasiones e incluso se sugiere que pudo haber sido violada sexualmente. Cabe preguntarse ¿cómo es posible que una defensora de derechos humanos pueda ser víctima de primera mano de la violencia e impunidad? ¿Cómo puede alguien estar posibilitado para defender a otros en semejantes circunstancias? Y finalmente, su situación nos hace reparar en el hecho de que su género, determinó en gran parte que Digna fuera brutalmente asesinada.

El caso de Digna Ochoa adquiere una magnitud mayor cuando la situamos en el contexto del feminicidio persistente en el país, pero también en la presencia cada vez más notoria de mujeres que se desempeñan y se proyectan en la arena pública. Esto se debe en gran parte a la acusada crisis de violencia de género, ya que defensoras, activistas, grupos civiles, académicas y juristas se han puesto en marcha en una ardua labor para erradicarla. Si se observan detenidamente las tendencias en la arena pública mexicana, se puede

[74] Véase la nota informativa en la página electrónica de CNN México, *El caso Digna Ochoa está cerrado: la Procuraduría afirma que se suicidó*, 27 de Noviembre (2010). http://mexico.cnn.com/nacional/2010/11/27/el-caso-digna-ochoa-esta-cerrado-la-procuraduria-afirma-que-se-suicido. [Recuperada en Octubre de 2011].

observar una incipiente pero creciente presencia de mujeres en la política del país, como es el caso de la influyente socióloga feminista y política Marcela Lagarde quien ha sido la principal promotora de una nueva ley que ampara a las mujeres.[75] Más recientemente, la candidata a la presidencia Josefina Vázquez Mota por el PAN que se presentó en los comicios de Julio del 2012 con un porcentaje de 25. 40%, hecho insólito en el país.[76]

El referido impacto que tienen personajes basados en mujeres reales como Digna Ochoa se ve reflejado además de en el cine en otras manifestaciones culturales como la música, el teatro o la literatura. Un claro ejemplo es la canción de la célebre cantante Lila Downs titulada "Dignificada" en el 2002 que ha dado la vuelta al mundo y en la que hace homenaje a la abogada y narra su lucha incansable. En el video oficial de esta canción se muestran imágenes de Digna, manifestaciones de mujeres en contra del feminicidio, ONGs en acción y de las madres de las muertas de Juárez clamando por justicia. En suma, se ha concatenado la lucha de Digna con la de la sociedad mexicana en busca de la paz y de una justicia real. Por ello la necesidad de abordar tanto al personaje fílmico como a la persona que Digna Ochoa fue a través de esta película.

Desde el inicio de su carrera, el director Felipe Casals se ha caracterizado por un cine de opinión y de compromiso social. El espectador se siente inevitablemente cuestionado ante sus películas. Casals nos confronta con asuntos polémicos y difíciles de abordar como pueden ser la desmitificación de los héroes revolucionarios tan ponderados, el filicidio, la prostitución, la feroz corrupción en el sistema penitenciario o como en éste caso concreto: la impunidad que prevalece en México y que cada vez se recrudece más.[77] El director afirma en una entrevista concedida para un periódico de Chicago:

> En mis películas hay una posición de autocrítica. Porque yo soy testimonio o testigo al menos de eso, aunque los acontecimientos hayan sido anteriores a mi propia existencia. Eso es realmente lo único que contienen mis películas. Una posición crítica del tema que

[75] Lagarde consiguió que finalmente entrara en vigor el 2 de febrero de 2007 la Ley de Acceso de las Mujeres a Una Vida Libre de Violencia. En que se han propuesto varias cláusulas y pautas de acción para erradicar la violencia en todas sus manifestaciones y que tiene cabida tanto en las áreas públicas como en las privadas. Se trata de la primera ley en Iberoamérica que aborda la lucha contra la violencia desde una perspectiva de género. Véase "Prefacio: claves feministas en torno al feminicidio. Construcción teórica, política y jurídica", Marcela Lagarde y de los Ríos en *Feminicidio en América Latina*, ed., por Rosa-Linda Fregoso (México: CEIICH-UNAM, 2011).

[76] Anteriormente tres mujeres se presentaron como candidatas a la presidencia: Rosario Ibarra, Marcela Lombardo, Cecilia Soto y Patricia Mercado. Ver la página electrónica acerca de los resultados de las elecciones generales de UNIVISION, Julio 2012: http://noticias.univision.com/mexico/elecciones-mexico/ [Recuperada julio 2012] Ver también entrevista en la página electrónica de Telesur: http://multimedia.telesurtv.net/12/7/2011/41582/josefina-vazquez-mota-se-perfila-como-candidata-presidencial/. 12 de Julio de 2011 [Recuperada en diciembre del 2011].

[77] Ver la crítica de Sergio Díaz titulada "Una película digna" en *Portal de cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño*. http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/texto.aspx?cod=3130. [Recuperada en mayo del 2012].

> abordo. Es la única manera de ser franco y sincero con el espectador y ponerlo al borde de la silla. Yo considero que primero, el cine es emoción, y después reflexión. Tienen que sentir, tienen que repudiar, lamentar, indignarse.[78]

Estas declaraciones ponen de manifiesto la motivación última del autor a la hora de abordar con tal crudeza el caso de Digna Ochoa en pantalla: crear indignación y movilizar ideológicamente al espectador. La película fue estrenada en el año 2004.

Nuevamente es necesario revisar el contexto sociopolítico que enmarca este caso verídico y atender a lo que ocurría en el 2001, año en que Digna Ochoa fue asesinada. El año anterior Vicente Fox, candidato del Partido de Acción Nacional (PAN), partido de oposición del partido dominante, asumió la presidencia y hubo temporalmente un clima de esperanza en el país con la promesa de un cambio y mejoras reales en la situación de precariedad laboral, inseguridad y desigualdad económica imperantes. Sin embargo, las medidas que el nuevo presidente tomó para combatir la inseguridad y la violencia ocasionaron el efecto contrario: se desató entonces una ola de violencia e injusticia incluso más acusada y se hizo más evidente que la corrupción y el crimen organizado eran parte de las propias entidades institucionales y de los órganos judiciales instaurados supuestamente para velar por la seguridad civil.[79]

Investigadores como Jesús Esquivel y Marco Appel concluyen que en la última década el gobierno mexicano, independientemente del partido al que pertenezcan, mantiene alianzas con cabezas de los carteles y redes de narcotráfico por lo que se generan guerras y revanchas en función de cuales sean los carteles favorecidos por el gobierno en turno. Así, más que una negligencia por parte del gobierno mexicano se evidencia una impotencia ante fuerzas que corrompen virtualmente gran parte de las instituciones oficiales.[80] Es por los factores expuestos que el asesinato de Digna Ochoa en su momento cobró una dimensión socio-política, y desató la furia de la opinión pública ya que se consideró un signo evidente de la impunidad del partido en el poder, que en última

[78] Gisela Orozco, "Felipe Cazals y su revancha en Chico Grande, en el festival de cine latino de Chicago". *Vívelo hoy*, 13 de abril 2011. http://www.vivelohoy.com/entretenimiento/7993151/la-revancha-de-felipe-cazals-en-chicogrande-en-el-festival-de-cine-latino-de-chicago [Recuperada en Junio 2012].

[79] Acerca de los escándalos de corrupción y medidas gubernamentales contradictorias durante la presidenta de Fox ver Lorenzo Córdova y Ciro Murayama, *Elecciones, dinero y corrupción, Pemexgate, y los amigos de Fox* (México: Cal y arena, 2006).

[80] Para ahondar más en éstas investigaciones véanse los artículos de Jesús Esquivel y Marco Appel "Narcoterrorismo" en *Proceso* 1564, 22 de octubre de 2006. http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=95067 [Recuperada en marzo 2011] y "Crisis el cartel del Golfo, la segunda organización criminal más poderosa de México" de Ricardo Ravelo en *Proceso*: http://www.proceso.com.mx/noticia.html?nid=45514&cat=0 [Recuperada en junio 2011]

instancia era la misma impunidad que el PRI tuvo durante su larga dictadura encubierta. Este espíritu reaccionario de rabia y descontento es el que persiste a lo largo del filme, mediante los testimonios de los entrevistados y las imágenes de manifestaciones ante la impunidad y la violencia y subyace como el principal reclamo del mismo.[81]

Las agresiones hacia Digna fueron en escalada como se enumerará a continuación. En 1999, una de las ocasiones en que Digna fue secuestrada, los criminales allanaron su domicilio dejándola encerrada y atada a una silla con la llave del gas abierta. Según afirmó, los secuestradores la coaccionaron y cuestionaron acerca de las actividades que realizaba en el Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez. Luego de este incidente la sede del Centro Pro recibió sucesivos anónimos en que se amenazaba de muerte no solo a Digna sino a otros miembros de la organización. A raíz de esas amenazas la Corte Interamericana de Derechos Humanos dictó inmediatamente una resolución que se dirigía al gobierno de México en que se pedía que se adoptasen medidas necesarias para proteger tanto a Digna como al resto de los activistas del centro.

En el año 2000 la abogada se vio forzada a trasladarse a los Estados Unidos, siguiendo las instrucciones de sus superiores en el centro Pro. Digna recibió asilo político en Washington dada la falta de garantías en cuanto a su integridad física y moral en su propio país. Ahí recibió un reconocimiento por parte de Amnistía Internacional el mismo año por su carrera y su labor como defensora. A su vuelta a México, en julio de 2001 Ochoa y otros integrantes del centro Pro denunciaron una vez más el hostigamiento del que seguían siendo objeto y se quejaron de que la Procuraduría de Justicia del D.F. no realizara las investigaciones pertinentes.

Cuando Digna fue asesinada en 2011 llevaba el caso concreto de dos ecologistas de Guerrero que se hallaban presos, los hermanos Cerezo Contreras, quienes habían sido acusados de pertenecer a las Fuerzas Armadas revolucionarias del pueblo y de cometer actos terroristas. A partir de la desaparición de la abogada y su asesinato no clarificado se abrió una brecha entre las organizaciones de derechos humanos y el gobierno. El caso de Digna fue la gota que derramó el vaso. [82] La reacción de los activistas, de los protectores de

[81] Véase en particular la opinión de Bárbara Zamora abogada de la familia Ochoa quien afirma que la población mexicana estaba harta de la indefensión ante un gobierno negligente igualmente con el PRI o con el PAN. Miguel Ángel Granados Chapa periodista y político recientemente fallecido también se proclama en cuanto a la dimensión política que el asesinato de Digna adquirió.

[82] Véase un artículo especial acerca de Digna Ochoa titulado: *Vida y acciones por los derechos humanos* de Rosa Rojas, en la página electrónica de Derechos Humanos *La neta* http://derechoshumanos.laneta.org/especiales/mujeres8marzo/vidadigana.htm y otra acerca de las medidas de investigación que se han llevado en el caso del asesinato de Digna. http://derechoshumanos.laneta.org/especiales/mujeres8marzo/dignaochoa.htm. [Recuperada en marzo 2011].

los derechos humanos y de la ciudadanía en general ante este caso fue tal que su desaparición llegó a considerarse incluso como un crimen de estado, aunque lo evidente era que se trataba de un "crimen político" según lo articula en la película Bernardo Bátiz, Procurador General de la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal.

Como ya se ha dicho, Cazals utiliza testimonios, grabaciones de voz y de video originales que ayudan a recrear y enfatizar el sentimiento de descontento y de frustración ante la impunidad de quienes ostentan el poder en el país y abusan de él. La película inicia con una grabación en audio de la propia Digna hablando acerca de los actos de intimidación de los que fueron objeto tanto ella como otros compañeros del Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez. Digna afirma que sus hipótesis giran en torno a que dichos actos fueron perpetrados por agentes institucionales ya que en la organización se litigaban casos penales en que estaban involucrados el ejército y los servicios de seguridad pública. También añade que ya habían exigido a la Procuraduría de Justicia ayuda en el esclarecimiento de los responsables de las amenazas y agresiones así como una mayor protección que nunca recibieron.

Otros defensores intervienen en la película con sus testimonios y narraciones y dejan patente la recurrencia de actos de violencia y vejaciones dirigidas a los sectores más débiles como son los campesinos y ciudadanos pertenecientes a estratos sociales muy bajos. Con estos vívidos testimonios queda clara la innegable postura contestataria y de denuncia del autor. Debe tenerse en cuenta que los defensores de derechos humanos en México se encuentran muy expuestos y vulnerables. Muchas veces como en este caso se ven forzados a acudir al amparo de organizaciones extranjeras debido a la alta impunidad y poder que tienen quienes violan los derechos humanos en el país.

En el filme se incorporan tomas reales de las comunidades indígenas, campesinos ecologistas, sobretodo de los zapatistas alternándolas con breves secuencias expresamente filmadas y recreadas para este cometido. Destacan unas entrevistas a unos campesinos ubicados en el sureste del país que sin más fueron objeto de una agresión directa por parte del ejército de una balacera indiscriminada. A través de imágenes y testimonios se contextualizan los casos que Digna defendía. Se explica la precaria situación de dichas comunidades rurales ya que el cacicazgo, la explotación y un indiscriminado abuso de la tierra con fines ligados al narcotráfico son sistemáticos, lo que evidentemente ha minado sus recursos y su calidad de vida.

Cazals muestra también la cara oculta de los mandatarios del ejército mexicano y su tendencia al abuso de poder. Los militares entrevistados hacen gala de un autoritarismo y

violencia extremos tras una supuesta búsqueda de protección para la ciudadanía y el bienestar general de la nación. Estos militares personifican al dictador despiadado que en pos de "la integridad, la independencia y la soberanía de la nación" y en su misión de "garantizar la seguridad interior" legitiman acciones violentas incluso hacia la población civil desarmada. Se hace referencia concretamente al incidente referido en que familias enteras de campesinos fueron perseguidos y posteriormente asesinados por parte de militares por el hecho de que éstos buscasen defender sus tierras, evitando la tala excesiva en el estado de Guerrero y la subsecuente siembra de mariguana. Para intentar dilucidar el origen de esta actitud avasalladora y abusiva considero relevantes las teorías de Foucault ya referidas respecto al vínculo entre violencia, poder y género ya que éstas explican muchas de las conductas arbitrarias entre los miembros de diversos órganos institucionales en México.

Dentro de las diversas comparecencias y entrevistas del film la abogada de la familia Ochoa: Bárbara Zamora hace una serie de comentarios que reflejan la mentalidad machista que prevalece en la sociedad mexicana y que como hemos dicho anteriormente, es la semilla de la impunidad y del abuso de poder reinante en el país. Afirma por ejemplo: "a mí en muchas ocasiones me descalifican por ser mujer, inclusive la gente que yo asesoro, que son campesinos se dicen entre si ¿cómo es posible que te esté atendiendo una *pinche vieja*?[83] Este comentario nos obliga a reflexionar acerca de la importancia del replantear las diferencias de género desde la esfera de lo privado. Se ha de revisar lo que se significa en el país "ser mujer" y "ser hombre", ya que las consecuentes formas de desigualdad a este respecto se extienden a todos los niveles de la sociedad, política y sistemas económicos. Si como punto de partida se cree que la diferencia sexual implica una intrínseca superioridad del hombre con respecto a la mujer, se cuenta con un terreno fértil para sembrar una dominación machista legitimada y la desigualdad generalizada.

Respecto a la desesperanza de parte del pueblo ante los cambios de gobierno la abogada Zamora afirma posteriormente: "se pone al descubierto que en nuestro país no se respetan los derechos humanos y que no hay garantías para que los abogados podamos ejercer libremente nuestra profesión y que a pesar de la gente que haya votado por el PAN el dos de julio porque ofreció un cambio, realmente vemos que no ha habido ningún cambio". Zamora comenta también que Digna no notificaba su domicilio a nadie, ni siquiera a ella como su abogada, precisamente para evitar que quienes la perseguían dieran

[83] *Pinche* es un insulto muy derogatorio en México que infiere a alguien de un nivel muy bajo o incapaz.

con su paradero, pero también para proteger a sus allegados y que éstos no se vieran implicados. Afirma que Digna utilizaba siempre trasporte público y que por lo general estaba sola, por lo que era aún más vulnerable.

En la sección titulada "Los motivos de Digna", se hace referencia a la película del mismo director *Los motivos de Luz* (1985). En dicha sección se menciona la importancia que Digna le daba a su fe religiosa y su incursión como novicia en la congregación de las hermanas dominicas durante dos años. Dado que esa congregación tiene una marcada orientación social, Digna pudo combinar ahí sus inquietudes religiosas y su gran deseo de ayudar a los necesitados en su doble labor como abogada y protectora de los pobres.

En esta sección se habla también de la entereza que caracterizaba a Digna ya que aun estando amedrentada siempre se sobreponía y seguía en su labor de defensa con una audacia notable. Se alude al hecho de que en ocasiones también incurría en acciones un tanto imprudentes e intransigentes en cuanto a su falta de mesura hacia las autoridades. Se comenta también que al final ella se quejaba y lamentaba de que sus compañeros del Centro Pro hayan dejado de apoyarla, ya que sentía que estaban a favor de su forzado exilio como la única manera de que todos estuvieran a salvo.

Según afirman algunos de sus compañeros de trabajo Digna manifestaba abiertamente su miedo a las instituciones gubernamentales, sobre todo a la Procuraduría Federal de la República ya que pensaba que era la peor de todas las instituciones porque aunque se suponía que debían defender y perseguir la justicia y la seguridad eran ellos mismos quienes constantemente agredían y amenazaban. Lo más cruel es que sus sospechas se confirmaron, ya que, como analiza Miguel Ángel Granados Chapa en el filme, el caso mismo de su asesinato fue desdeñado e ignorado por parte de la Procuraduría General de la República.

Por otro lado, dos defensoras amigas de Digna: Ariana Carmona y Denise Merker entrevistadas para la película barajan la posibilidad de que en alguno de los asaltos y secuestros de que Digna fue objeto ella pudo haber sido atacada sexualmente, y elucubran que quizá dadas sus convicciones religiosas, su pudor y el miedo la llevaran a no denunciar violación alguna. Esto pone de manifiesto la inocencia de Digna y su naturaleza contradictoria puesto que por un lado era una mujer fuerte, decidida y luchadora para defender a los demás pero al mismo tiempo se hallaba vulnerada e intimidada. En esta sección se habla también acerca del humilde origen de Digna, de la integridad moral de su familia y de la única relación estable que tuvo con su novio Juan José Vera, a quien conoció por Internet, ya que era muy reservada y casera y apenas salía a divertirse y a

socializar. Paradójicamente, en un punto de la investigación se llegó a considerar incluso a dicho novio como el principal sospechoso del asesinato, pero la falta de pruebas evitó que se le inculpase.

La versión que esgrimió finalmente la Procuraduría General de la República fue que se había tratado de un suicidio. El capítulo que cierra el filme se titula así "El suicidio simulado" y en él Margarita Guerra, fiscal especial para el caso afirma en una comparecencia oficial que Digna presentaba un trastorno de la personalidad y rasgos paranoides y que por tanto todas las amenazas y agresiones fueron causados o inventados por ella misma. Esta teoría o desenlace del caso causó gran indignación entre los compañeros y colegas de Digna y se ha descartado por la mayoría de investigadores criminalistas, entre ellos el Lic. Gerardo González quien también comparece en el filme, quien ve imposible que Digna haya podido dispararse a sí misma por la espalda sin dejar huella digital alguna. Resulta significativa la vinculación de falta de cordura cuando se trata de una figura femenina que lucha contra un sistema opresivo, rígido y estructural, sobretodo en cuanto a que la locura ha sido marcadamente ligada a la mujer en culturas patriarcales.[84]

Es importante resaltar cómo el aparato institucional y gubernamental mexicano puede poseer rasgos tan acusados del machismo autoritario que ya se veían en las películas analizadas anteriormente, pero en este caso llevado a una dimensión mayor, porque se vuelve un hecho político. Dicho autoritarismo se ejerce no solo hacia las mujeres sino hacia los ciudadanos de ambos sexos en general. Si extrapolamos los dos casos expuestos en los filmes anteriores la misma dinámica patriarcal exacerbada y la desigualdad inherente, en un pueblo concreto, caso de *Espiral*, o en una ciudad concreta, es decir en el caso de *Backyard*, la misma constelación tiene cabida en todo el país y opera como en *Digna*, tanto a nivel institucional como público. En México prima un sistema dictatorial y machista; en el que la violencia y la coerción son solo un arista del complejo prisma de injusticia que reina en el todo el país. Pierre Bourdieu enfatiza el cómo una concepción errónea de lo que es "ser hombre" y de la "virilidad" puede llegar a tener ese enorme impacto en dinámicas violentas y opresivas en estados y sociedades concretas:

[84] "El poder patriarcal segrega a la mujer en una red de encierros que se inician en la casa y concluyen en manicomios y prisiones. La casa es una especie de encierro preventivo que guarda y protege la locura doméstica y tolerable de las mujeres. Pero si la transgresión de las mujeres rebasa los límites tolerados, fijos y rígidos, entonces las mujeres que atentan son sacadas de su cautiverio íntimo y privado para ser llevadas a las cárceles si su falta es ética, y a los manicomios, si se la considera enfermedad". Ver en la ya mencionada obra de Marcela Lagarde *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, el capítulo XIII titulado "Las locas", p. 772.

> Para obtener actos tales como matar, torturar o violar, la voluntad de dominación, de explotación o de opresión, se ha apoyado en el temor "viril" de excluirse del mundo de los "hombres" fuertes, de los llamados a veces "duros" porque son duros respecto a su propio sufrimiento y, sobre todo, respecto al sufrimiento de los demás —asesinos, torturadores y jefecillos de todas las dictaduras y de todas las instituciones totalitarias.[85]

Dado el posicionamiento ideológico y político del director y de quienes en él manifiestan sus opiniones se cuestiona dicha estructura de "masculinidad" arbitraria, que como se ha visto, es el principal causante de las persistentes vejaciones e irregularidades sociales, sintomáticas de una ideología respecto al género que está convaleciendo y ha de transformarse. Como reflexiona la actriz que encarna a Digna Vanessa Bauche, y quien fuera también productora de *Backyard*, el arte, y en este caso el cine, pueden ser también instrumentos de denuncia ya que paradójicamente se consigue revelar de una forma más abierta lo que en el terreno del periodismo y la información se halla, hasta cierto punto vedado. Bauche afirma:

> Se trata de una forma de lucha que se hace desde otra trinchera. Creo que responde a una necesidad de reconstruir los sucesos a partir de versiones no oficiales que, por lo tanto, estén más apegadas a la verdad. El arte, en muchas ocasiones, tiene que hacer una fusión entre ficción y realidad para llegar a hechos concretos. Las puestas en escena y la literatura, así como el cine, en este caso concreto *Bajo Juárez*, son intentos por buscar la verdad a través del arte.[86]

El final de la lucha de Digna en tanto personaje real como el de este texto audiovisual no es un final feliz; éste causó dolor y frustración, principalmente a todos los compañeros de profesión que se quedaron anidando la semilla del miedo y la duda de que cualquiera de ellos podría ser el siguiente. Casos más recientes como el asesinato de Marisela Escobedo, madre de una de las muertas de Juárez que iniciara una incansable lucha en busca del esclarecimiento de los asesinos de su hija o el de Susana Chávez activista en contra del feminicidio en dicha ciudad y defensora de los derechos humanos asesinada en enero del 2011, dejan claro que seguirá habiendo muchas "Dignas". [87] Aunque éstas sigan siendo calladas a la fuerza, reiterando el grave estado de coacción que existe en México, otras alzarán la voz e impugnarán. Como Digna Ochoa, ellas encarnan a una nueva generación de mujeres que se oponen al sistema autoritario y a la agresión

[85] Pierre Bourdieu. *La dominación masculina* (Madrid: Anagrama, 2000) p. 71.
[86] Entrevista a Vanessa Bauche para Cine Premier: http://www.cinepremiere.com.mx/node/372 en Mayo de 2011. [Consultada en julio 2011]
[87] Ver noticia acerca del asesinato de Marisela Escobedo en Diciembre del 2010 y la de Susana Chávez cuyo asesinato ocurrió en enero del presente año, 2011. Página de CNN México:
http://mexico.cnn.com/nacional/2010/12/17/una-madre-de-chihuahua-que-buscaba-al-homicida-de-su-hija-es-asesinada
http://mexico.cnn.com/nacional/2011/01/11/la-activista-susana-chavez-es-asesinada-en-ciudad-juarez-chihuahua. Consultadas en Abril 2011.

patriarcal machista. A través de sus voces y su presencia en los medios que impactan a su vez en la opinión pública y en la política dirigen nuestra mirada a la crisis de la violencia de género, el feminicidio y la impunidad en México. Estos nuevos modelos de feminidad desmantelan el sistema de desigualdad de género que, como se ha dicho, es una epidemia social que afecta a todos sus estratos.

Conclusión

A manera de conclusión no queda más que reconocer la estrecha relación entre los conceptos relativos a la diferencia de género desde la esfera de lo privado que se traduce en la manera en que somos educados y asumimos lo que es ser mujer y lo que es ser hombre o *macho* en México, y las formas de desigualdad que se manifiestan en todas las áreas de una sociedad concreta. Si como punto de partida se asume que la diferencia sexual es estructural y que implica una intrínseca superioridad del hombre respecto a la mujer, se cuenta con un terreno idóneo para cosechar una dominación machista legitimada. Julia Monárrez entre otras teóricas usa el término de *Estado masculinizado*, ya que en éste se opera la misma lógica de la masculinidad entendida como dominación, formas autoritarias de relación, prácticas sociales que son dispares en cuanto a género, y un sinfín de asimetrías existentes entre hombres y mujeres, como es el caso de este país.[88] El estado como la entidad *masculinizada* y autoritaria que es, no es más que un reflejo de sus dinámicas intrafamiliares, y es por eso que se asegura de que los sistemas socioeconómicos existentes se perpetúen, que hombres y políticos concretos accedan a posiciones de poder y control, y que los ciudadanos varones gocen de mayor autoridad que las mujeres. Por tanto, dichas estructuras, sustentan y promueven la masculinidad hegemónica y por ello mismo son algunas de las causas directas de la violencia de género y del feminicidio, así como las constantes agresiones que en México tienen cabida en los últimos años.

Con la súbita proliferación de películas en que se hace apología a la agresividad masculina tales como *Machete* (Rodriguez/Maniquis, 2010), *El Infierno* (Luis Estrada, 2010), *Amar a morir* (Fernando Lebrija, 2009), o *Cero y van Cuatro* (Alejandro Gamboa, Fernando Sariñana, Antonio Serrano, 2004) etc. se hace patente cada vez más la violencia, la inseguridad y la impunidad criminal que tienen cabida en el México de hoy de la mano del narcotráfico y la corrupción planteado como algo endémico a la cultura y por tanto,

[88] Julia Monárrez Fragoso, *Op. Cit*. 2009

inevitable.[89] Podríamos hablar de un efecto de "regresión" ideológica en el país en cuanto una vuelta la ya aludida violencia masculinizada. En lugar de que se opere un cambio de conceptos en cuanto a género y una transformación necesaria, se echa la vista atrás y se reeditan las mismas historias de la Época de Oro, con las mismas fórmulas de masculinidad, que a nivel ideológico tienen como sustrato un constante elogio al machismo, al buscar promover la empatía con "el más chingón", "el que primero se chinga a los demás" aunque en realidad tenga miedo a ser "chingado". Queda claro que las resistencias que surgen en el camino a conseguir una sociedad de verdadera equidad son muchas.

Lo mismo ocurre con la súbita oleada de series televisivas como *Mujeres Asesinas* o *La reina del sur* donde las heroínas se muestran revanchistas, violentas y vengadoras. Desde mi punto de vista como comentarista cultural tampoco esta es representación que ayude a promover el equilibrio adecuado entre los seres humanos, sino que así se reproducen o copian los mismos patrones de desigualdad y avasallamiento solo que en este caso operan a la inversa. Sin embargo, en personajes como los que se han revisado en este proyecto de investigación se proponen nuevas fórmulas y modelos de feminidad y hay implícito un elemento subversivo hasta cierto punto necesario para desmantelar la estructura de machismo tan arraigado en México, pues como se ha dicho, el arte, y en cine en concreto proponen otra trinchera en la lucha y la búsqueda de la transformación ideológica e interactúan con la sociedad en una dinámica dialéctica, en un proceso de ida y vuelta, a la vez se refleja lo que acontece en una sociedad concreta y las pautas de comportamiento que idealmente se han de seguir.

Como principal estrategia para combatir dichas injusticias hemos de reevaluar y replantear los cimientos de nuestra educación y nuestros propios valores culturales. Haciendo eco de esto en una obra colectiva los autores Johnson, Ollus y Nevala aseveran:

> En lugar de impedir la subordinación femenina y el privilegio y poder masculino que son las verdaderas causas de toda violencia basada en el género, hay una tendencia a atender solo a las manifestaciones de ésta, tales como la violencia doméstica u otras formas específicas de violencia. Para que el esfuerzo por combatir la violencia sea efectivo debemos desafiar y apuntar hacia las estructuras de poder e ideologías mismas que promueven y avalan la percepción de que la mujer es inferior. [90]

[89] Ver la página electrónica de IMCINE, una pieza al respecto del triunfo de las películas de ficción violentas que triunfan principalmente en festivales internacionales y en el extranjero. Abril del 2011 http://www.imcine.gob.mx/violencia-de-ficcin-triunfa.html.
[Recuperada en Febrero , 2012].

[90] "Instead of tackling female subordination and male privilege and power which are root causes of gender-based violence, there is a tendency to address the manifestations of it, such as domestic violence or other particular forms of violence. In order to be effective, effort to reduce violence must target and challenge the underlying power structures that support and sustain perceptions of the inferiority of women". (Mi propia

Se ha de reestructurar el orden social de este país que es claramente patriarcal. Ello se traduce en una mayor presencia de la mujer en las organizaciones institucionales y en cómo se distribuyen los poderes sociales, sexuales, económicos, políticos jurídicos y culturales también entre los ciudadanos de ambos sexos. El cine puede promover nuevas fórmulas de convivencia en todos estos terrenos y puede ser sin lugar a duda, una muy efectiva y poderosa herramienta de cambio en tiempos en que es un imperativo ineludible, pues, en este país literalmente se trata de un asunto de vida o muerte.

traducción) Holly Johnson, Natalia Ollus, Sami Nevala, *Violence against Women: An International Perspective*, Springer, Nueva York 2008, p.169

CONCLUSIÓN

Este proyecto de investigación ha tenido como cometido principal indagar en los cambios respecto a la representación de personajes femeninos en la filmografía de México y cómo dichos cambios han sido correlativos a la evolución del status de la mujer en la sociedad mexicana. Como principal punto de comparación se ha utilizado el cine de la Época de Oro ya que ha sido un notable referente cultural e ideológico hasta nuestros días. La comparativa que se ha hecho entre este periodo y el cine de la última década ha sido una herramienta para poder detectar similitudes, concomitancias y diferencias entre estos dos periodos. Se ha podido observar que partiendo de una muy limitada representación de la mujer se ha llegado a un rango más amplio de personajes que contravienen incluso los arquetipos tradicionales del cine mexicano.

A través de un análisis multidisciplinario se han utilizado los textos fílmicos seleccionados como un medio para diseccionar la sociedad mexicana que antonomasia se ha caracterizado por ser machista y sexista. En la sección introductoria se ha establecido una discusión acerca del binomio fundacional arquetípico femenino: la Virgen de Guadalupe o Guadalupana y la Malinche, que han sido representados y consolidados hasta la saciedad a través de los géneros fílmicos más representativos de esta era. Se ha visto cómo en la década de los 1980s se iniciaron gradualmente cambios en cuanto a las dinámicas de género. Se observa también que debido a eventos socio-económicos tales como la crisis petrolera, la forzada incursión de la mujer al mundo laboral y una persistente desestabilización política se fueron renegociando los roles de la mujer en la sociedad. En esa década se percibió también un fuerte incremento en su educación y su posterior inmersión en el mundo laboral y la arena pública.

Como se ha revisado en la introducción, el cine de la Época de Oro ofrecía una amplia variedad temática y de géneros que paradójicamente no se correspondía con una pluralidad equiparable de personajes femeninos. Por el contrario, sólo se veían recreaciones de los dos arquetipos fundacionales mencionados. Estos se multiplicaron principalmente en los géneros de la *Ranchera,* el *Melodrama de Familia,* en el *cine de Rumberas* y en el *cine indigenista.* Aun cuando en los personajes actuales aún puedan detectarse remanentes de los arquetipos de antaño, en el presente estudio se ha visto cómo hay una deliberada actitud contestataria presente en las heroínas actuales, quienes luchan

por salir de aquel encasillamiento y por no seguir perpetuando unos modelos caducos e incluso inviables en la sociedad mexicana actual.

Este estudio se ha estructurado en cuatro bloques temáticos que revisan los que aquí se consideran como los principales pilares de lo que frecuentemente se ha catalogado como propio de las mujeres en México. En el capítulo I se ha abordado el concepto de género y de feminidad en sí, que se conecta con los capítulos subsecuentes tratados en la tesis. En él se ha demostrado que gran parte de los personajes femeninos de la última década desmantelan los supuestos de que la feminidad vincula una heterosexualidad compulsoria, que la sexualidad femenina ha de estar ligada a la reproductividad, y que el género ha de estar condicionado a la biología o al sexo dado por nacimiento, aspectos que consideramos, han de ser vistos de forma aislada. Se percibe una cierta androginia simbólica o cultural en los personajes en que se puede posibilitar una inmanente paridad entre los sexos y los géneros otrora estrictamente divididos. Pueden verse algunos ecos de la figura de la Malinche en cuanto a que en ciertas escenas aún se trata la sexualidad femenina como peligrosa y atemorizante, no obstante hay una reivindicación intrínseca de estos rasgos que en el pasado se veían como completamente negativos y susceptibles de ser rechazados, censurados o penalizados.

En el capítulo II acerca de las dinámicas de pareja y el matrimonio se ha visto cómo cada vez es más frecuente que en las tramas fílmicas se muestre a mujeres emancipadas que ven el amor como un elemento prescindible en sus vidas. Para las heroínas de la Época de Oro, incluidas las *mujeres caídas* del género *Cabaretera,* el amor de pareja era el centro absoluto en torno al cual gravitaban sus existencias. En las nuevas contestatarias en cambio, la búsqueda del amor se da de una manera mucho más equitativa, y éstas evitan entrar en dinámicas de co-dependencia o aniquilación. Por otro lado, los personajes analizados se resisten a la dominación masculina a todos los niveles, incluida la esfera de lo amoroso o emocional.

En el capítulo III se ha abordado el delicado y complejo tema de la maternidad. Lejos de representar a las madres de hoy como perfectas e infalibles, los filmes de la última década retratan mujeres en crisis, a menudo solas y ambivalentes, que intentan equilibrar sus intereses personales con sus responsabilidades hacia sus hijos. En estas historias se muestra sin tapujos que en ocasiones son ellas mismas quienes desencadenan los conflictos sicológicos en su estirpe. Esto tiene una conexión directa con la idea de Octavio Paz de que las acciones y el proceder de la Malinche tuvieron una repercusión

directa en sus hijos mestizos y finalmente en la nación entera.[91] Se podría argumentar que en esa representación fílmica hay implícita una crítica a la maternidad, sin embargo aquí se considera que esa deliberada representación descarnada del ejercicio de la maternidad ha servido para desmantelar los mitos y suposiciones al respecto de ésta, y que por otro lado se haga una concientización respecto a conveniencia de la co-parentalidad compartida, ya no vista como una labor que únicamente incumbe a la mujer.

Por último, en el capítulo IV se ha hecho una revisión a temas de índole público que conciernen a todos como ciudadanos: la impunidad y la violencia sexual, y a cómo se manejan éstos cinematográficamente. El feminicidio es uno de los principales signos de que la cultura patriarcal y más aún, machista, ha llegado a su clímax y que han de revisarse las convenciones y los códigos establecidos en cuanto a género. En este sentido hay estrechos vínculos entre lo analizado en el primer capítulo y en éste ya que la violencia se da a menudo por discriminación de género. Las contestatarias abordadas en esta sección se enfrentan a la impunidad institucional, al machismo endémico a todos los niveles y luchan aunque no siempre con éxito para erradicarlos.

Entre los elementos que han posibilitado el cambio y alejamiento de los arquetipos clásicos de feminidad se han de revisar hechos socio-históricos de este país. Según este análisis en particular son cuatro elementos cruciales los que han sido capitales en la evolución del rol de la mujer dentro y fuera de las pantallas mexicanas: los cambios económicos recientes, el impacto del feminismo en el país, la aparición del Cine Mujer y el fenómeno del feminicidio que pone en evidencia la marcada violencia de género en México. En la década de los 1990s los cambios económicos como el Tratado de Libre Comercio impactaron enormemente en la constelación y el reparto doméstico y económico de los hogares mexicanos. A partir de entonces la presencia de la mujer fue notoria en el ámbito laboral y público, y eso hizo mella en el ámbito cultural que es el que aquí nos ocupa.

El segundo punto a tomar en cuenta es la influencia que en la sociedad mexicana han ejercido teorías feministas como las que se han implementado en este trabajo, no solo a nivel a académico, sino en el cuestionamiento cotidiano y sistemático respecto al orden patriarcal que aún prevalece en la sociedad mexicana contemporánea. Es significativa en este sentido la labor de activistas, políticas y académicas como Marcela Lagarde de los

[91] Octavio Paz, *El laberinto de la Soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984).

Ríos, Estela Serret o Julia Monárrez Fragoso.[92] El feminismo repercutió en el ámbito cultural, y en el caso del cine se cristalizó mediante el llamado *Cine Mujer* que surgió en los años 1990s y en el que emplazó por vez primer a la mujer como protagonista de muchas de sus historias. De la mano de directoras como María Novaro, Marisa Sistach, Dana Rotbeg, Guita Schyfter y Busi Cortés quienes han hecho carrera en la industria fílmica mexicana se dio pie a una saga de películas que ofrecen testimonios de vidas de mujeres de carne y hueso. La mujer era por vez primera punto central de las narrativas fílmicas, ya no únicamente objeto de admiración estética o complemento de los modelos masculinos de siempre. Hasta entonces el cine mexicano no contaba con la visión de la mujer de manera consistente. Este hecho replanteó perceptiblemente las fórmulas narrativas y las tramas de las producciones posteriores**.**

Por último, es importante tener en cuenta el impacto social del fenómeno de las muertas de Juárez y el impune Feminicido que ha tenido cabida en el México este siglo. Debido al clima de inseguridad y terrorismo sistemático que se vive en el país, el sector más vulnerable es sin duda la comunidad de mujeres trabajadoras. Este sentimiento de desvalía y vulnerabilidad explica el hecho de que hagan falta personajes contestatarios en el cine mexicano. Las contestatarias examinadas tienen que defenderse, y se genera así una alianza intrínseca a veces no necesariamente articulada entre mujeres. La solidaridad entre las protagonistas de muchos de los filmes analizados es una constante en la filmografía de la última década. Esto se observa con mayor claridad en las películas analizadas en el último capítulo, pero se da también en *Espiral*, *Sin dejar Huella* y *Arráncame la Vida* concretamente. El fenómeno fronterizo conocido como *Las muertas de Juárez* es la culminación más evidente y burda de lo que en México acontece respecto a la violencia y desigualdad de género. El feminicidio se ha convertido en estandarte y la causa de muchos activistas, pues es la manifestación más estridente de la urgencia de un cambio ideológico en el país.

Partiendo de la teoría de Roger Bartra acerca del nuevo arquetipo femenino: *Chingadalupe* se incorpora un elemento de originalidad para el presente análisis. Este tiene que ver con la aparente imposibilidad de que los dos arquetipos femeninos mexicanos aludidos y estudiados puedan fusionarse. El crítico cultural Roger Bartra afirma en su libro

[92] Ver feministas y sus principales trabajos de investigación: Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas.* (México: UNAM Colección Postgrado, 2005), Estela Serret, *Identidad femenina y proyecto ético* (México: PUEG-UNAM, 2002) y Julia Monárrez Fragoso, *Trama de una injusticia: Feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez (Tijuana: Colegio de la Frontera Norte, 2009).*

La Jaula de la melancolía que la Guadalupana y la Malinche son de hecho dos caras de la misma moneda;[93] que ambas se fusionan y son el eje fundacional de la patria, pero que la inviabilidad de los estados puros de cada arquetipo ha creado una fusión y confusión entre ellos. Bartra propone la idea de que en la mayoría de las manifestaciones culturales se da por lo general un solo arquetipo que conjuga rasgos de las dos figuras antagónicas y lo acuña jocosamente "Chingadalupe". La *Chingadalupe* es bajo su definición: "una imagen ideal que el macho mexicano ha de formarse de su compañera, la cual debe fornicar con desenfreno gozoso y al mismo tiempo ser virginal y consoladora".[94] Así, vemos que aun cuando se conjugan y mezclan esos dos conceptos polarizados para crear un único y más complejo modelo de femineidad en el plano del orden simbólico, de nuevo este planteamiento se hace desde el punto de vista masculino, desde un discurso machista, según el cual un solo modelo de mujer llegaría a saciar hipotéticamente todas las necesidades y apremios del hombre mexicano. Sin embargo, en este proyecto se ha tomado esta idea como punto de partida, y se le dota de una lectura feminista y subversiva, es decir, para reivindicar que la fusión de los reñidos arquetipos femeninos de antaño ha posibilitado de hecho la emergencia de una nueva generación de personajes fílmicos femeninos. En cierta medida se podría afirmar que la mayor parte de las contestatarias estudiadas son *Chingadalupes* en tanto, como se ha visto fusionan características de ambos arquetipos que se mezclan y confunden, pero es exactamente gracias a esa fisura en el monolito conceptual que se han dado pie a modelos femeninos con rasgos que van más allá de la clásica dicotomía femenina del cine clásico explorada al principio de este trabajo.

La principal conclusión a la que aquí se llega es que aun cuando nuestras heroínas subvierten los modelos tradicionales polarizados y son contestatarias, conservan todavía algunos rasgos residuales de los arquetipos fundacionales. No obstante se reconoce que las demarcaciones otrora rígidas e inamovibles se han derribado, y son mucho más flexibles y permeables. Por eso, siguiendo la estructura de este trabajo, en el capítulo I estaríamos hablando de contestatarias que se inclinan más hacia la Malinche en el sentido de que son asertivas, "masculinizadas", desmantelan los pilares mismos de lo que se ha considerado como feminidad en la cultura mexicana, pero no se critican ni juzgan a causa de eso. En el capítulo II se trata de contestatarias que sobretodo niegan o desafían los rasgos de la Guadalupana, en tanto compañera abnegada y fiel que encarnaría la Virgen de Guadalupe como referente ideal, pero son madres que también mantienen su autonomía e

[93] Roger Bartra, *La Jaula de la melancolía* (México: De Bolsillo, 2005).
[94] Roger Bartra, *ibid*. p. 211.

independencia. En el capítulo III las convenciones acerca del maternidad también se alinean con la Guadalupana, por eso se hablaría de Vírgenes de Guadalupe que fallan en su labor materna de nuevo idealizada e irreal, son corrompidas por la cruda realidad. Y en el capítulo IV pueden verse Malinches que claman por justicia, por una igualdad y que en definitiva se sublevan ante un sistema machista, corrupto y decadente.

Uno de los elementos distintivos de este trabajo reside en el hecho de que nuestra investigación se ha centrado mayoritariamente en filmes no comerciales, más allá de los producidos por los tres directores Cuarón, Iñáritu y Del Toro que como han trascendido fronteras han ocupado las columnas de críticos y académicos. No obstante es importante señalar que en películas como *Amores Perros* (Alejandro González Iñarritu, 2000), *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001), *El laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006) *Babel* (Alejandro González Iñarritu, 2006), y más recientemente *Biutiful* (Alejandro González Iñarritu, 2010) exhiben declaradamente una amplia galería de *Chingadalupes*, personajes femeninos que implican la imposibilidad de encasillarse, etiquetarse o delimitarse en un modelo concreto. La originalidad de este análisis estriba también en el hecho de que no se incluye a ninguno de los citados directores, más aún, no se ciñe a un director o aun género cinematográfico en particular. Tampoco se sigue el criterio de solo analizar películas dirigidas por mujeres, puesto que la premisa de este proyecto ha sido demostrar cómo los personajes femeninos por fin se han liberado de las trabas que habían acotado la representación de género de forma marcada hasta hace muy pocos años independientemente del sexo o género del autor.

A partir de esta revisión que se ha considerado pertinente, el presente trabajo se ha enfocado en los personajes anti-sistémicos del siglo en curso que proponen una evidente ruptura a la arcaica dicotomía y se alejan de los clásicos personajes maniqueos y simplistas. Como se ha visto, han sido innumerables los factores que han incidido para que finalmente estos roles hayan sido reemplazados por otros más ricos y complejos. Como en todo proceso de cambio, se han experimentado fases de retroceso, y ello se ve de forma clara en la ausencia de mujeres cineastas durante la primera década del presente siglo, así como en la disminución de papeles protagónicos femeninos. No obstante, como se ha visto, se percibe un espectro de roles y modelos femeninos mucho más amplio del que había ostentado el cine mexicano en el siglo anterior.

Bibliografía

Abelleyra, Angélica, "Mujeres insumisas. Elena Poniatowska: el eterno porqué" en *La Jornada Semanal*, 4 de marzo (2001)

Agrasánchez, Rogelio, *Poster Art from the Golden Age/Carteles de la Epoca de Oro 1936-1956* (Michigan: Michigan University/Chronicle Books, 2001)

Aguinaga, Josune, *El precio de un hijo. Los dilemas de la maternidad en una sociedad desigual* (Madrid: Debate, 2004)

Aguirre, Lina, "Filmar significa destruir un guión" en *Kinescopio*, num. 70 Medellín (2004)

Alfarache, Ángela, *Identidades lésbicas y cultura femenina: una investigación antropológica* (México: Plaza y Valdés-UNAM, 2003)

Alsop, Rachel, Annete Fitzsimons y Kathleen Lennon, *Theorizing Gender* (Cambridge: Polity Press, 2003)

Alvarado, Eduardo, "María Novaro busca en el cine" *Reforma*, 2 de marzo de 2001, p 2

Álvarez, Rogelio, *Leyendas Mexicanas* (México: Everest, 2005)

Anaya, Martha, *1988: el año en que se calló el sistema* (México: Debate, 2008)

Aramoni, Aniceto, *Psicoanálisis de la dinámica de un pueblo*, (México: Demac, 1965)

Arenal, Sandra, *Sangre Joven: Las maquiladoras por dentro* (México: Editorial Nuestro Tiempo, 1986)

Arias-Galicia, Fernando, "Una investigación sobre la escala de satisfacción marital", en *Revista Latinoamericana de Psicología*, num. 21 (1989) 423-436

Arredondo, José, "El poder y la dominación en el matrimonio romántico" en *Filosofía de la educación y género*, ed. por Graciela Hierro (México: Facultad de Filosofía Letras, UNAM, 1997) 25-48

Asakura, Hiroko, "Cambios en significados de la maternidad: la emergencia de nuevas identidades femeninas (Un estudio de caso: mujeres profesionistas de clase media en la ciudad de México)" en *Nuevas maternidades y derechos reproductivos*, ed. por Marta Torres (México: El Colegio de México, 2005)

Aviña, Rafael, *Una murada insólita: temas y géneros del cine mexicano* (México:Grupo Océano, 2004)

Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano* (México: Ediciones Era, 1968)

_____ *La fugacidad del cine mexicano* (México: Océano. 2001)

_____ *La grandeza del cine mexicano* (México: Océano, 2004)

_____ *La herética del cine mexicano* (México: Océano, 2006)

Badinter, Elisabeth, *¿Existe el instinto maternal?: Historia del amor maternal (S. XVII-XX)* 2ª Edición (Barcelona: Paidós, 1991)

_____ Entrevista para *New York Times* 22 de marzo 2010, *Sunday Times* on line: http://women.timesonline.co.uk/tol/life_and_style/women/article7070165.ece [Recuperada en Noviembre 2010]

_____ *La mujer y la madre* (Madrid: La esfera de los libros, 2011)

Bailey, John, *Impactos del TLC en México y Estados Unidos: efectos subregionales del comercio y la integración económica,* (México: Flacso, 2003)

Balbus, Isaac, "Disciplining Women: Michel Foucault and the Power of Feminist Discourse", en *After Foucault: Humanistic Knowledge, Postmoderns Challenges*, ed., por Jonathan Arac, (New Brunswick: Rutgers University Press, 1988)

Barrientos Gustavo, Crítica a la película *Abel*, "Abel": la prueba de que Diego Luna también sabe dirigir". *Extracine* http://extracine.com/2010/07/abel-la-prueba-de-que-diego-luna-tambien-sabe-dirigir [Recuperada en Diciembre de 2011]

Barthes, Rolan, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces* (Madrid: Paidós Comunicación, 1986)

Bartky, Sandra Lee "Foucault, Feminity, and the Modernization of Patriarcal Power" en *Feminist Philosophies: Problems, Theories and Applications*, Janet A. Kourany ed. (Nueva Jersey: Prentice Hall, 1992) 119-134

Bartra, Roger, ed., *Anatomía del mexicano*, (México: De Bolsillo, 2000)

_____ *La Jaula de la melancolía* (México: De Bolsillo, 2005)

Basaglia, Franca y Dora Kannousi, *Mujer, locura y sociedad* (Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1985)

Benavides, Hugo, *Drugs, Thugs and Divas: Telenovelas and Narco-dramas in Latin America* (Texas, University of Texas Press, 2008)

Beneria, Lourdes y María Roldan, *The Crossroads of Class and Gender: Industral Homework, Sub-Contracting and Household Dynamics in Mexico City* (Chicago: University of Chicago Press, 1987)

Beynon, John, *Masculinities and Culture* (Philadelphia: Open University Press, 2002)

Biografía del presidente de Chihuahua Barrio Terrazas. http://www.terra.com.mx/presidenciables2006/articulo/164629/Biografia+de+Francisco+Barrio+Terrazas.htm. [Recuperada en Abril 2011].

Bland, Lucy, "The domain of the sexual: a Response" en *Screen Education*, n. 39. Londres, verano (1981) 69-84

Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1990)
Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina* (Barcelona: Anagrama, 2000)

Bosch, Esperanza Victoria A. Ferrer y Margarita Gili, *Historia de la misoginia* (Barcelona: Anthropos/Universidad de Illes Balears, 1999)

Brooks, Xan, "First Steps in Latin," *Guardian* (Manchester), July 19, 2002, 2

Brownmiller, Susan *Against Our Will: Men, Women and Rape* (Nueva York: Bantam Books, 1975)

Burín, Manuel, *Estudios sobre la subjetividad femenina, mujeres y salud mental* (Buenos Aires: Grupo editor latinoamericano, 1987)

Burton Carvajal, Julianne. *Matilde Landeta, hija de la Revolución*. CONACULTA-(México: Imcine, 2002)

Butler, Judith, *Bodies that Matter: On the discursive limits of "Sex"* (Nueva York: Routledge, 1993)

_____ *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2003)

_____ *Deshacer el género* (Barcelona: Paidós, 2006)

_____ *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007)

Cabello-Castelet, George, Jaime Martí-Oliverlla y Guy H. Wood, eds. *Cine-Lit III: Essays on Hispanic Film and Fiction* (Oregon: Oregon State University, 1997)

Cameron, Deborah y Elizabeth Frazer, *The Lust To Kill* (Nueva York: University Press, 1987)

Cane, Miguel, crítica de "*Así del precipicio"* en *Cine Visiones*, http://cinevisiones.blogspot.ie/2010/06/asi-del-precipicio-de-teresa-suarez.html [Recuperada en enero 2011]

Caputi, Jane, *The Age of Sex Crime* (Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987)

_____ "The Sexual Politics of Murder" en *Gender & Society*, vol. 3, num. 4 (1989) 437-456

_____ "The Lore and Lure of the Serial Killer in Contemporary Culture" en *Journal of American Culture*, vol. 13, num. 3. (1990) 1-12

Carcedo, Ana *Feminicidio en Costa Rica*, Organización Panamericana de la salud. (San José Costa Rica: Programa salud, mujer y desarrollo, 2000)

Careaga, Gabriel, *Mitos y fantasías de la clase media en México* (México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1981)

Careaga, Gloria y Salvador Cruz, eds. *Sexualidades diversas: aproximaciones para su análisis* (México: Fundación Arcoiris, por el Respeto a la Diversidad Sexual PUEG-UNAM Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001)

Castellanos, Rosario, *El eterno Femenino* (México: Fondo de cultura económica, 1993)

Castillo, Debra A., *Easy Women: Sex and Gender in Modern Mexican Fiction*, (Minnesota: University of Minessota Press, 1998)

Castro, Salvador "Orden de aprensión contra violador en serie" en periódico *Norte*, 27 de Septiembre (2001) p 9

Ceballos Garibay, Héctor, "Realidad y perspectivas de la novela de fin de siglo" en *El Buho*, suplemento cultural del periódico *Excelsior*, México 18 de agosto (1996)

CE DOC (Centro de Documentación del Instituto Nacional de las mujeres) http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/100698.pdf [Recuperada en marzo de 2010]

Chodorow, Nancy J., *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (Berkeley: University of California Press, 1978)

Ciuk, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las artes (CONACULTA) y Cineteca Nacional, 2000)

Clément, Catherine y Julia Kristeva, *Lo femenino y lo sagrado* (Madrid: Cátedra Feminismos, 2000)

Colina, Enrique y Daniel Díaz Torres, "Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano", *Revista Cine Cubano* Cuba no 73, (1972) 1-10

Coll, Rosa "Dejar de ser madre" en *Debate Feminista*, Año 3, Vol. 6 Septiembre (1992) 84-89

Connell, Raewyn, *Masculinities* (Cambridge: Polity Press, 1995)

_____ *The Men and the boys* (Cambridge: Polity Press, 2000)

Córdova, Lorenzo y Ciro Murayama, *Elecciones, dinero y corrupción, Pemexgate, y los amigos de Fox* (México: Cal y arena, 2006)

Cosío Villegas, Daniel, "El Porfiriato, vida social" en *Historia Moderna de México* (México: Hermes, 1972)

Cravey, Altha J., *Work in Mexico´s Maquiladoras* (Maryland: Rowman&Littlefield Publishers, 1998).

Cypress Messinger, Sandra, *La Malinche in Mexican literature: from History to Myth* (Austin: Univerity of Texas Press, 1992).

Dávalos, Marcela, "El amor eterno y el efímero matrimonio" en *Cuidado con el corazón: los usos amorosos en el México moderno*, ed. por José Joaquín Blanco (México: Instituto Nacional de las Artes, 1995)

De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo* (Madrid: Cátedra, 1998)

De Beer, Gabriella, *Escritoras mexicanas contemporáneas: cinco voces* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996)

De la Garza, Armida "Interpreting Independence in Latin American Cinema Today: The Digital Option" en *Power, Place, and Representation: Contested Sites of Dependence and Independence in Latin America*, Bill Richardson y Lorraine Kelly, eds. (Pieterlen: Peter Lang, 2012)

De la Mora, Sergio, *Cinemachismo, Masculinities and Sexuality in Mexican Film* (Texas University Texas Press, 2006)

De Lauretis, Teresa, *Desire in narrative, Alice doesn't: Feminist Semiotics Cinema* (Bloomington: University of Indiana Press, 1982)

_____ *Technologies of Gender* (Bloomington and Indianapolis: University of Indiana Press, 1987)

Del Río, Tayde, "Entrevista a María Novaro" para el Magazine del periódico *Reforma* (11 de marzo del 2001)

Delgado de Cantú, Gloria María y Rosa Guadalupe Pérez Rangel, *Historia de México: México en el siglo veinte*, vol. II (México: Pearson Educación, 2003) 264-270

Deleyto, Celestino y María del Mar Azcona, *Alejandro González Iñárritu* (Illinois: University of Illinois Press, 2010).

Dever, Susan, *Celluloid Nationalism and other Melodramas: from post-Revolutionary Mexico to fin de siglo Mexamérica* (Albany Nueva York: University of New York Press, 2003)

Díaz Sergio, "Una película digna" en *Portal de cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño*. http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/texto.aspx?cod=3130. [Recuperada en mayo del 2012]

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (México: Editorial Patria, 1983)

Doane, Mary Ann, *Femmes Fatales, Feminism, Film Theory and Psychoanalysis* (Nueva York: Routledge, 1991)

_____"Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator" en *Screen* 23, 3-4 (1982) 74-88

Dobash, Rebecca Emerson y Rusell P. Dobash, "Violent Men and Violent Context" en *Rethinking Violence against Women* ed. por Dobash & Dobash (California: Sage, 1998) 141-168

Domenella, Ana Rosa, ed. *Territorio de leonas: cartografía de narradoras mexicanas en los 1980s* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2001)

Dueñas H. Pablo, *Historia documental del bolero mexicano* (México: Asociación mexicana de estudios fonográficos, 1990)

El asesinato de Digna Ochoa. http://derechoshumanos.laneta.org/especiales/mujeres8marzo/dignaochoa.htm. [Recuperada en marzo 2011]

"El caso Digna Ochoa está cerrado: la Procuraduría afirma que se suicidó", *CNN México* 27 de Noviembre (2010). http://mexico.cnn.com/nacional/2010/11/27/el-caso-digna-ochoa-esta-cerrado-la-procuraduria-afirma-que-se-suicido [Recuperada en Octubre de 2011]

Entrevista a Josefina Vázquez Mota en la página electrónica de *Telesur*, 12 de Julio de 2011 http://multimedia.telesurtv.net/12/7/2011/41582/josefina-vazquez-mota-se-perfila-como-candidata-presidencial/. [Recuperada en diciembre del 2011]

Entrevista a Vanessa Bauche para *Cine Premier* Mayo de2011 [Consultada en julio 2011]

Eurípides, *Alcesitis, Medea, Hipólito* (Madrid: Alianza Editorial, 2000)

Escritores del Cine Mexicano Sonoro, Entrevista con María Novaro junio 2001 http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/N/NOVARO_penaloza_maria_luisa/biografia.html. [Recuperada en Julio 2012]

Espino, Manuel *La guerra injusta de Ciudad Juárez: Reflexiones y propuestas desde la trinchera ciudadana* (México Grijalbo, 2010)

"Espiral" crítica a la película en el *Portal ABC Guionistas*: http://www.abcguionistas.com/noticias/guion/11111111111111111111111111111115by/se-estrena-espiral-opera-prima-del-oaxaqueno-jorge-perez-solano.html. Septiembre 2009. [Recuperada en Octubre 2011]

Esquivel, Jesús y Marco Appel "Narcoterrorismo" en *Proceso* 1564, 22 de octubre de 2006.http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=95067 [Recuperada en marzo 2011]

Fernández Poncela, Ana María, "Imágenes femeninas en la época revolucionaria" en *Solo Historia*, Instituto Nacional de estudios históricos de la Revolución Mexicana, Año 2, No. 8, México Abril-Junio (2005)

Ferro, Norma, *El instinto maternal o la necesidad de un mito* (México: Siglo XXI, 1989)

Figueroa, Ana, *Escritoras hispanoamericanas:Espejos/desplazamientos/fisuras/dobles discursos* (Santiago: Editorial Cuarto propio, 2001)

Fiol Matta, Licia, *A queer mother for the nation: the state and Gabriela Mistral* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2002)

Foster, David William, *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema* (Texas: University of Texas Press, 2001)

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad: I La voluntad del saber* (México: Siglo XII, 2011)

_____ *Historia de la sexualidad: II El uso de los placeres* (Madrid: Siglo XXI, 2009)

_____ *Historia de la sexualidad: III La inquietud de sí* (Madrid: Siglo XXI, 1987)

Foweracker, Joe y Ann L. Craig, *Popular Movements and political Change in Mexico* (Londres/Colorado: Lynne Riennen Publishers, 1990)

Franco, Jean, *Plotting Women, Gender and Representation in Mexico* (Nueva York: Columbia University Press, 1989)

Fragoso, Rosa Linda y Cynthia Bejarano, eds. *Terrorizing women: Feminicide in the Américas* (Durham y Londres: Duke University Press, 2010)

Freud, Sigmund, *The essential of psychoanalysis* (Harmonthsworth: Penguin, Pelican Freud Library, 1973)

_____ *Más allá del principio del placer* (Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, 1973)

_____ *Obras completas*, (Buenos Aires/Madrid: Amorrortu Editores, 2006)

Fromm, Erick, *El arte de amar,* (Barcelona: Paidós, 1980)

Fromm, Erich y Michael Maccoby, *Social Character in a Mexican Village: A Sociopsycoanalytic Study* (Englewood-Cliffs: Prentice-Hall, 1970)

Fuentes, Carlos, *Los cinco soles de México,* (México: Seix Barral, 2000)

Fuentes, David, Irma Gonzáles y Lya Niño, "Mortalidad por homicidio, suicidio y sobredosis en la mujeres de la frontera norte de México" en *Violencia de género y políticas públicas*, ed., por Silvia López Estrada (Baja California: El Colegio de la Frontera Norte, 2009) 59-90

Galeano, Eduardo, *Century of the Wind* (Nueva York: Pantheon, 1988)

García, Brígida y Orlandina de Oliveira, *Trabajo femenino y vida familiar en México* (México: El colegio de México, 1994)

García Gossio, María Ileana, *Mujeres y sociedad en el México contemporáneo: nombrar lo innombrable*, (México: Editorial Miguel Ángel Porrúa, Tecnológico de Monterrey y Cámara de Diputados LIX, 2005)

García Riera, Emilio, "Cuando el cine mexicano se hizo industria" en *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. 2, SEP/UAM/Fundación mexicana de cineastas (México 1988)

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano III:* 1943-1945. (México: Universidad de Guadalajara, 1993)

Gaspar de Alba, Alicia, *Making a Killing: Femicide, Free Trade and La Frontera,* (Texas: University of Texas Press, 2010)

Glanz, Margo, *La Malinche, sus padres y sus hijos* (México: Taurus, 1992)

_____"La Malinche: La lengua en la mano" en *American Journal of cultural histories and theories* 18, No 45 (1993) 211-224

_____ "Danzón": los pies de las mexicanas, *Nitrato de plata* 17, México (1994) 18-21

Gledhill, Christine, "The Melodramatic Field: An Investigation" en *Home is Where the Heart Is*: *Studies in Melodrama and the Woman's Film* (Bloomington: BFI Londres, 1987)

González, María de la Luz, "El feminicidio, un problema mundial" en *Cimacnoticias*: http://www.cimacnoticias.com/noticias/05sep/05091908.html. [Recuperada en febrero 2011]

Gramsci, Antonio *Literatura y Vida Nacional* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2004)

Grosz, Elizabeth, *Jacques Lacan: A Feminist Introduction* (Londres y Nueva York: Routledge, 1990)

Guerrero, María Consuelo, "La Revolucionaria en el cine mexicano" en *Hispania*, Vol. 95. No. 1 (2012) 37-52

Gutiérrez, José, *Manifiesto por un arte revolucionario e independiente* (Barcelona: El viejo topo, 1999

Haddu, Miriam, *Contemporary Mexican Cinema, 1989-1999: History, Space, and Identity.* (Nueva York/Ontario: Edwin Mellen Press, 2007)

Ham, Ricardo, "Del cine mexicano y la Nota Roja", articulo en la revista electrónica *Cinefagia*, www. revistacinefagia.com [Recuperada el 24 de agosto de 2009]

Hayward, Susan ,*Cinema Studies: The Key Concepts* (Londres y NuevaYork: Routledge, 2000)

Heilbrun, Carolyn, *Towards a recognition of androgyny* (Nueva York: HerperColophon Books, 1973)

Hernández, Miguel, "Los estudios sobre diversidad sexual en el PUEG" en *Sexualidades diversas: aproximaciones para su análisis*, ed. por Gloria Careaga y Salvador Cruz (México: Fundación Arcoiris, por el Respeto a la Diversidad Sexual PUEG-UNAM Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001) 21-30

Hernández, Paxton, Crítica a "Arráncame la Vida" en *Cine Visiones*, s.f. http://cinevisiones.blogspot.ie/2010/06/arrancame-la-vida-de-roberto-sneider.html [Recuperada en mayo 2012]

_____ "Casi Divas, la feminidad desastroza" en *Cine Visiones*, Mayo 2009. http://cinevisiones.blogspot.ie/2009/05/casi-divas-de-issa-lopez.html [Recuperada en junio 2012]

Hernández Guerrero, Guadalupe, "La cara pública de la lesbiandad en el Distrito Federal, 1996" en *Archivos Hispanoamericanos* de sexología, vol. III, num. 1. (1997) 51-78

Hernández Cabrera, Miguel, "Los cuarenta y uno, cien años después" en portal *Historia Adolescentegay,* http://www.islaternura.com/APLAYA/HOMOenHISTORIA/HomoHistoria2005/Los%2041%20en%20mexico/En%20el%20centenario%20de%20los%2041%20Diciembre2005.htm [Recuperada en Julio 2012]

Herrera, Hayden, *Frida: Una biografía de Frida Kahlo* (México: Diana, 1985).

Herrera-Sobek, Maria, *The Mexican Corrido:a Feminist Analysis (*Bloomington:Indiana University Press, 1990)

Herschfield, Joanne, *Mexican Cinema, Mexican Woman (1940-1950)* (Arizona: The University of Arizona Press, 1996)

Herschfield, Joanne y David R. Maciel, eds, *Mexico´s Cinema: a Century of Film and Filmmakers* (Wilmington: Scholarly Resources, 1999)

Huston, Ted y George Levinger, "Interpersonal attraction and relationships" Annual Review of Psychology, 29 (1978) 115-154

Ibarra, Jesús, Entrevista a Diana Bracho,1 de agosto (2002) http://www.geocities.com/jesus_372/Romelia.html [Recuperada 14 de julio de 2009]

Igler, Susane y Thomas Stauder, eds., *Negociando Identidades, traspasando fronteras: Tendencias en torno a la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*, (Nuremberg/Madrid: Iberoamericana/Vervuert Verlag, 2008)

Info Chiapas, 04 de Abril 2011.Nota informativa acerca del Femicidio en Chihuahua. http://www.infochiapas.com/2011/04/mujeres-desaparecidas-en-chihuahua-la-mitad-eran-ninas/ [Recuperada el 6 de abril 2011].

Irigaray, Luce, *Speculum: espéculo de la otra mujer* (Madrid: Saltes, 1978)

_____ *Ese sexo que no es uno* (Madrid: Saltes, 1982)

_____ *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir* (Barcelona: La Sal, 1985)

_____ *Yo, Tú, Nosotras* (Madrid: Editorial Cátedra, 1992)

Jackson, Stevi, "The social construction of female sexuality" en *Feminism and sexuality* ed. por Stevy Jackson y Sue Scotty (Edimburgo: Edinburgh University Press, 1998)

Januzzi, Marisa "Like Water for Chocolate" in *Review of Contemporary Fiction*, 13.2 (1993) 217-230

Jameson, Frederick, *Post modernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991)

Kaplan, E. Ann, *Las mujeres y el cine, A ambos lados de la cámara* (Madrid, Feminismos Cátedra, 1998.

Kelly, Liz *Surviving sexual violence* (Cambridge: Polity Press, 1988)

Kelly, Lorraine, "Gender, Corruption and Independence in Roberto Sneider's Film Adaptation of *Arráncame la vida"* en *Power, Place, and Representation: Contested Sites of Dependence and Independence in Latin America*, Bill Richardson y Lorraine Kelly, eds. (Pieterlen: Peter Lang, 2012).

King, John, Manuel Alvarado y Ana María López, eds., *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas* (Londres: British Film Institute, 1993)

Kollontai, Alejandra, *La mujer nueva y la moral sexual* (México: Juan Pablos, 1972)

Klein, Melanie. "A contribution to the Psychogenesis of manic-depressive states" en *Love, Guilt and Reparation and other works 1921-1945* (Londres: Hogarth, 1985)

Krauze, Enrique, *Caudillos culturales en la Revolución mexicana* (México: Siglo XXI Editores, 1985)

Kuhn, Annette y Susannah Radstone, eds., *Women in Film: an International Guide,* (Columbine: Fawcett Columbine, 1990)

_____ *The Women's Companion to International Film,* (Londres:Virago Press,1990)

Kristeva, Julia *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (Nueva York: Columbia

University Press, 1981)

Kristeva, Julia, *Historias de amor* (México: Siglo XXI, 1991)

La Botz, Dan, *Democracy in Mexico: Peasant rebellion and political reform.* (Cambridge: South End Press, 1995)

Lacan, Jacques, *Escritos*, vol. I (México: Siglo XXI, 1977)

_____*The Four Fundamental Concepts of Psyco-Analysis* (Londres: The Hogar Press and The Institute of Psychoanalysis, 1977)

_____ *La transferencia* (Barcelona: Paidós, 2003)

Lafaye, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional* (México Fondo de cultura económica, 1977)

_____ *Al comienzo era amor: psicoanálisis y fe* (Barcelona: Gedisa, 1996)

Lagarde y de los Ríos, Marcela, "Cultura y usos amorosos de las mujeres" en *Cuidado con el corazón: los usos amorosos en el México moderno,* ed. por José Joaquín Blanco (México: Instituto Nacional de las Artes, Colectiva, 1995) 241-242

_____ *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas.* (México: UNAM Colección Postgrado, 2005)

Lagarde y de los Ríos, Marcela, "Prefacio: claves feministas en torno al feminicidio. Construcción teórica, política y jurídica" en *Feminicidio en América Latina*, ed., por Rosa-Linda Fregoso (México: CEIICH-UNAM, 2011).

Lamas, Marta, ed., *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (México: PUEG-Miguel Ángel Porrúa, 1996)

Laplanche, Juan y Jean Bertrand Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis* (Barcelona: Paidós, 1996)

Lau, Ana, "El nuevo movimiento feminista mexicano a fines del milenio" en *El Feminismo en México, ayer y hoy,* ed. por Eli Bartra (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2002) 11-36

Lavery, Jane Elizabeth. "*La escritura como juego erótico y multiplicidad textual, entrevista a Angeles Mastretta"*. Anales de literatura hispanoamericana, 30 (2001)313-40. (Versión electrónica): http://revistas.ucm.es/fll/02104547/articulos/ALHI0101110313A.PDF [Recuperada en agosto 2010]

Lavozlibre. Artículo acerca del nombramiento de Marison Valles. 22 de octubre 2010. http://www.lavozlibre.com/noticias/ampliar/133553/marisol-valles-garcia-heroina-o-cebo-del-asesino-de-ciudad-juarez. [Recuperada en abril 2011]

León, Magdalena, "El empoderamiento en la teoría y práctica del feminismo" en *Poder y empoderamiento de las mujeres* (Bogotá: Tercer Mundo, 1997) 1-26

Liguori, Ana e Ivonne Szasz, "La investigación sobre sexualidad en México" en *Perinatología y Reproducción Humana*, vol. 10, num. 2 abril-junio (1996) 89-99

Loreto H., María, *Personalidad de la mujer Mexicana* (México: Impresora Galve, 1961)

Lopez, Ana Ma. "Tears and Desire: Women and Melodrama in the `Old´ Mexican Cinema" en *Feminism and Film*. *Oxford Readings in Feminism*, ed. por Ann Kaplan (Nueva York: Oxford University Press, 2000)

Macnab, Geoffrey, "Revolution in the Bedroom," *Independent* (Londres), Marzo 22, 2002, 12

Maciel, David R., "Cinema and the State" en *Mexico´s Cinema: A century of Film and Filmmakers*, ed. por Joanne Hershfield y David R. Maciel (Willmington: Scholarly Resources, 1999) 211-214

Maciel, David R. y Joanne Hershfield, "Women and Gender Representation in the Contemporary Cinema of México" en *Mexico´s Cinema: A century of Film and Filmmakers*, ed. por Joanne Hershfield y David R. Maciel (Willmington: Scholarly Resources, 1999) 215-257

Maza, Maximiliano "Los motivos de Luz", en la página electrónica *Películas del Cine mexicano*, http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/luz.html [Recuperada el 25 de agosto 2009]

Martínez de Velasco Vélez, Patricia, *Directoras de cine: Proyección de un mundo Oscuro* (México IMCINE/CONEICC, 1991)

Mc Nay, Louis, *Foucault and Feminism: Power, Gender and the Self* (Londres: Polity Press, 1992)

McKinnon, Catherine, "Feminism, Marxism, Method, and the State: An Agenda for Theory" en *Signs: Journal of Women in Culture and society*, vol. 7 (1982) 515-544

Melman, Billie, *Woman and the popular imagination in the Twenties: Flappers and Nymphs* (London: MacMillan Press, 1988)

Mercader, Patricia, *La ilusión transexual* (Buenos Aires: Nueva visión, 1997)

Merlos, Andrea y Ricardo Gómez "Adulterio quizá sea un pecado pero no delito" en *El universal* publicada el 30 de abril del 2008
http://www.eluniversal.com.mx/primera/30914.html [Recuperada en septiembre de 2010]

Millán, Margara, *Género y representación en tres directoras del cine en México.* (México: UNAM, 1995)

_____ *Derivas de un cine en femenino* (México: UNAM/PUEG/Miguel Ángel Porrúa, 1999)

Minello, Nelson, "La buena salud de `una institución imposible" en La *pareja o hasta que la muerte nos separe ¿Un sueño imposible?* ed. Ma. Teresa Dörin (México: Fontamara, 1994) 47-61

Mirandé, Alfredo, *Hombres y Machos* (Colorado: Westview Press, 1997)

Mistral, Gabriela, *Lecturas para mujeres* (México: Porrúa Colección "Sepan Cuántos…" No. 68, 1988)

Mittelman, James H., "The Dynamics of Globalization" en *Globalization: Critical Reflections* ed., por James H. Mittelman (Londres: Lynne Rienner Publishers, 1996)

Monárrez Fragoso Julia, "Feminicidio sexual serial en Ciudad Juárez, 1993-2001" en *Debate Feminista,* año 13, vol. 25, abril (2002) 279-305

_____ *Trama de una injusticia: Feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez (Tijuana: Colegio de la Frontera Norte, 2009)*

Monsiváis, Carlos, *Amor perdido* (México: Era, 1978)

_____ "Crónica de sociales: María Félix en dos tiempos" en *Escenas de pudor y liviandad* (México: Grijalbo, 1981) 161-68

_____ "Mythologies" en *Mexican Cinema* (Londres: British Film Institute, 1995)

_____ "Nomás eso faltaba" en *Scribd* versiones electrónicas de críticas literarias y fílmicas. http://es.scribd.com/doc/88281364/Libro-Mon-Siva-Is. [Recuperada en Julio 2012]

Mora, Carlos José, *Mexican Films: a general history, 1896-1976* (Malabama: University of Alabama, 1978)

Mora, Carl J., *Mexican Cinema: Reflection of a Society, 1896-1988* (Berkeley University of California Press, 1982)

Morales, Iván, entrevista a Ana de la Reguera para *Cinepremier*. http://www.cinepremiere.com.mx/node/3162 [Recuperada en abril 2011]

Moraga, Cherrie, "From a Long Line of Vendidas: Chicanas and Feminism" en *Feminist Studies/Critical Studies,* ed. por Teresa de Lauretis (Bloomington: Indiana University Press, 1986) 182-192

Mosher, Donal y Mark Sirkin "Measuring a macho personality constellation" en *Journal of Research in Personality,* vol. 18, junio (1984) 150-163

Mulvey, Laura, "Melodrama in and out of the Home" en *High Theory/Low Culture* ed. por Collin Mac Cabe (Nueva York St. Martin's Press. 1986) 80-100

_____"The Myth of Pandora" en *Feminism in the Cinema*, eds. Laura Pietropaolo y Ada Testaferro (Bloomington: Indiana University Press, 1995)

_____ "Visual Pleasure and Narrative Cinema" en *Feminism and Film,* ed. por E. Ann Kaplan (Nueva York: Oxford University Press, 2000)

Muñóz, Fernando, *Y el hombre creó a la mujer* (México: UNAM, Colección de la Filmoteca de la UNAM, n. 8, (2000)

Muñóz Muñóz, Ana María, Gregorio Gil y Adelina Sánchez, eds. *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades* (Granada: Universidad de Granada, Colección Feminae, 2007)

Muñóz Rubio, Julio, "La homosexualidad no es genética. Romper con las binariedades" en *Bligoo*, revista en línea (2011)
http://noticiasdelsureste.bligoo.com.mx/la-homosexualidad-no-es-genetica-romper-con-las-binariedades#.T_6415GDDnE [Recuperada en junio 2012]

Muraro, Luisa, *El orden simbólico de la madre*, (Madrid: Cuadernos Inacabados, 1993)

Napolitano, Valentina, *Migración, Mujercitas and Medicine Men: living in urban Mexico* (Berkeley: Berkeley University of California Press, 2002)

Nash, Mary, "Maternidad, maternología y reforma eugénica en España, 1900-1939" en *Historia de las mujeres Siglo XX* (Madrid: Taurus, 2000)

Negro, Gregory D., *Hollywood Censurado: los códigos de la moral, los católicos, y el cine* (Cambridge: University Press, 1996)

Noble, Andrea, *Mexican National Cinema* (Nueva York: Routledge, 2005)

Noriega, Chon A. y Steven Ricci, *The Mexican Cinema Project* (San Francisco: UCLA Film and televisión archive, 1994)

Olivera, Mercedes, "Violencia Femicida: Violence against women and Mexico´s Structural Crisis," en *The Mexican Presidency, 2006-2012: Neoliberalism, Social Movements, and Electoral Politics, Latin American Perspectives,* Vol. 33, No. 2, (2006)104-114

Oliveira, Orlandina, "Familia y relaciones de género en México" en *Familias y relaciones de género en transformación, cambios trascendentales en América Latina y el Caribe*, ed. por Beatriz Shmukler (México Population Council, EDAMEX, 1998) 23-52

Oppenheimer, Andrés, *México en la frontera con el caos*, México: Javier Vergara Edit., 1996)

Orozco, Gisela, "Felipe Cazals y su revancha en Chico Grande, en el festival de cine latino de Chicago". *Vívelo hoy,* 13 de abril 2011.
http://www.vivelohoy.com/entretenimiento/7993151/la-revancha-de-felipe-cazals-en-chicogrande-en-el-festival-de-cine-latino-de-chicago [Recuperada en Junio 2012]

Ortega y Medina, Juan Antonio, *Historia de un resentimiento en Extremos de México, Homenaje a Daniel Cosío Villegas* (México: Colegio de México, 1971)

Ortiz, Perla, "La pareja y sus mitos" en *La pareja o hasta que la muerte nos separe ¿Un sueño imposible?* ed. por Ma. Teresa Döring (México: Fontamara, 1994) 63-78

Palomar Verea, Cristina y María Eugenia Sánchez de Garay, *Los entretelones de la maternidad: a la luz de las mujeres* filicidas, Estudios sociológicos, Vol. XXV, Núm. 2, mayo-agosto (México: El Colegio de México, 2007)

Paranaguá, Paulo Antonio, ed. *Mexican Cinema* (Londres: British Film Institute, 1995)

____ *"Ten reasons to love or hate Mexican Cinema"* en *Mexican Cinema* (London: British Film Institute, 1995) 1-13

Parker, Rozsika, **"**The production and purposes of maternal ambivalence" en *Mothering and ambivalence* (Londres: Routledge, 1997)

Paterna, Consuelo y Carmen Martínez, "Diferentes formas de entender la maternidad" en *La maternidad hoy: claves y encrucijadas* (Madrid. Minerva ediciones, 2005)

Paz, Octavio, *El laberinto de la Soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984)

_____ "Los hijos de la Malinche" en Roger Bartra, ed., *Anatomía del mexicano* (México: De Bolsillo, 2000)

Pendergast Tom y Sara Pendergast, *St. James Encyclopedia of Popular Culture, vol. 5* (Detroit: St James Press, 2000)

Penley, Constante, ed. *Feminism and Film Theory* (Nueva York: Routledge, 1988)

Penttinen, Elina, *Globalizacion, prostitution and sex trafficking*: *Corporeal Politics* (Nueva York: Routledge, 2008)

Pérez Quiróz Norma, "Ana de la Reguera afirma que Carlos Carrera se arriesga con Backyard", *Filmeweb,* 21 de octubre de 2008. http://www.filmeweb.net/magazine.asp?id=1750. [Recuperada en abril 2011]

Perlich, John, "Rethinking the Monomyth" John Perlich y David Whitt eds., *Millennial Mythmaking: Essays of the Power of Science Fiction and Fantasy* (Jefferson: Mc Farland, 2010)

Peterson, Spike y Anne Sison Runyan, *Global Gender Issues* (Colorado: Westview Press, 1993)

Pettman, Jan Jindy, *Worlding Women: A Feminist international politics* (Nueva York: Routledge, 1996)

Petro, Patrice, *Aftershocks of the new: feminism and film history* (Londres: Rutgers University Press, 2002)

Pietropaolo, Laura y Ada Testaferri, ed. *Feminism in the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1995)

Pilcher, Jefrey M. "Compromised positions: Prostitution, Public Health, and Gender politics in Mexico City", *The Americas*, Vol. 59, Number 2 October 2002, 280-282.

Plaskow, Judith, *The Coming of Lilith: Essays on Feminism, Judaism, and Sexual Ethics, 1972–2003* (Boston: Donna Berman, 2005)

Pomeroy, Sara B. *Diosas, rameras, esposas y esclavas* (Madrid: Akal, 1999)

Radford, Jill y Diana Russell, eds., *Femicide: The politics of woman killing* (Nueva York: Twayne, 1992)

Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México* (México: Espasa Calpe, 1934)

Ramirez Berg, Charles, "Cracks in the Macho Monolith: Machismo, Man, and Mexico in Recent Mexican Cinema" en *New Orleans Review*, vol. 16.1 (1989) 67-74

Rashkin, Elissa, *Women Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream* (Austin: University of Texas Press, 2001)

Ravelo, Ricardo, "Crisis el cartel del Golfo, la segunda organización criminal más poderosa de México", en *Proceso*: http://www.proceso.com.mx/noticia.html?nid=45514&cat=0 [Recuperada en junio 2011]

Reder, Peter, Silvia Duncan y Moira Gray, *Beyond Blame: Child abuse Tragedies Revisited* (Londres: Routledge, 1993)

Resultados de las elecciones mexicanas generales de UNIVISION, julio 2012: http://noticias.univision.com/mexico/elecciones-mexico/ [Recuperada julio 2012]

Reyes Nevares, Patricia, *The Mexican Cinema: Interviews with thirteen directors* (Nuevo México: University of New Mexico Press, 1976)

Richardson, Diane. "Constructing lesbian sexualities" en *Feminism and sexuality*, ed. por Stevy Jackson y Sue Scotty (Edinburgo: Edinburgh University Press, 1998)

Rico, Maire, *Marcos, la genial impostura* (Madrid: Editorial Aguilar, Colección nuevo siglo, 1998)

Rich, Adrianne, *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución* (Madrid: Cátedra, 1979)

Riquer, Florinda, Irma Saucedo y Patricia Bedolla, "Agresión y violencia contra el género femenino, un asunto de salud pública" en *Mujer: Sexualidad y salud reproductiva en México*, ed., por Ana Langer y Kathyn Tolbet (México: Edamex, 1996)

Robles, Oscar, *Identidades Maternacionales en el cine de María Novaro* (Nueva York: Peter Lang Publishing, 2005)

Rodríguez, Armando "Otra vez Shariff en la mira", periódico *El Diario*, Ciudad Juárez, Chihuahua, 04 de noviembre (2001) 6

Rodríguez Dorantes, Cecilia, "Entre el mito y la experiencia vivida: las jefas de familia" en *Familias y mujeres en México,* ed. por Soledad González Montes y Julia Tuñón (México: El Colegio de México, 1997) 195-238

Rodríguez, Gabriela, *Politica sexual. Estado laico y aborto en México.* http://ciencias.jornada.com.mx/ciencias/foros/despenalizaciondelaborto/opinion/novena-sesion/politica-sexual-estado-laico-y-aborto-en-mexico. [Recuperada en junio 2010]

Rodríguez, Rene "A New Wave in Mexico?" *Houston Chronicle,* Abril 14, 2002, 11

Rodríguez, Victoria E. "Las mujeres y el cambio político en México" en *Revista de estudios de género. La ventana.* Universidad de Guadalajara. Num. 10, Diciembre (1999) 50-83

Roman-Odio, Clara, "From writer to producer: conflicting voices in Like Water for Chocolate" in *Cine-Lit III: Essays on Hispanic Film and Fiction,* eds. George Cabello Castelet, Jaime Martí-Oliverlla y Guy H. Wood (Oregon: Oregon State University, 1997)

Rooney, David "Leaving no trace", Crítica de la película "Sin dejar Huella" para *Variety*, 28 de noviembre del 2000, http://www.variety.com/review/VE1117796842/ [Recuperada en mayo 2012]

Rojas, Rosa, "Vida y acciones por los derechos humanos", página electrónica de Derechos Humanos *La neta* http://derechoshumanos.laneta.org/especiales/mujeres8marzo/vidadigana.htm [Recuperada marzo 2011]

Ruiz, Celia, "Maternidad y subjetividad" en *Repensar y politizar la maternidad: un reto de fin de milenio* (México: Grupo de educación popular con mujeres, 1994)

Ruiz, José Luis, "Dónde está Marisol? Crece la pregunta" en *El Universal* http://www.eluniversal.com.mx/notas/750084.html [Recuperada en mayo 2011]

Ruiz, Miriam, "¿Es ciudad Juárez la piedra en el zapato de Francisco Barrio?" en *Cimacnoticias.com*, 29 de julio (2003). http://www.cimacnoticias.com/noticias/03jul/03072905.html. [Recuperada en Abril 2011]

Rusell, Diana E. H, *The politics of rape: The victim's perspective* (Lincoln: Stein &Day Publishers, 1984)

Salas, Elizabeth. *Soldaderas in the Mexican Military: Myth and History* (Austin: University of Texas Press, 1990)

Saldaña, María Josefina, "In the shadow of NAFTA: *Y tu mamá también* revisits the National Allegory of Mexican Sovereignty", *American Quaterly,* Volumen 57, N 3, Septiembre 2005, Número especial: *Legal Borderlands: Law and the Construction of American Borders,* Mary L. Dudziak y Leti Volpp, eds. 751-777

Sau, Victoria, *Diccionario ideológico feminista Vol. I* (Barcelona: Icaria Editorial,1990)

_____ *Ser mujer. El fin de una imagen tradicional* (Barcelona: Icaria, 1993)

Sawicki, Jana, *Disciplining Foucault: Feminismo, Power and the body* (Londres/Nueva York: Routledge, 1991)

"Segundo Informe de Evaluación Integral de las acciones realizadas por los tres ámbitos de gobierno en relación a los feminicidios en el municipio de Juárez, Chihuahua". Página electrónica de la comisión de casos especiales. http://www.cndh.org.mx/lacndh/casosEspec/casos.htm. [Recuperada en Abril 2011].

Serret, Estela, "Identidad de género e identidad nacional en México" en *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural,* ed. por Raúl Béjar y Hugo Rosales. (México: Siglo Veintiuno, 1999)

_____ *El género y lo simbólico. La construcción imaginaria de la identidad femenina*, (México: UAM, 2001)

_____ *Identidad femenina y proyecto ético* (México: PUEG-UNAM, 2002)

Scott, Joan, *"Gender: a Useful Category of Historical Analysis"* en *American Historical Review* 91. (1986) 1553-1575

_____"El género: una categoría útil para el análisis histórico" en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual,* ed. por Marta Lamas (México: PUEG-Miguel Ángel Porrúa, 1996)

Schaefer, Claudia, *Bored to Distraction: Cinema of Excess in End-of-the-Century Mexico and Spain* (Albany State: University of New York Press 2002)

Schmith Camacho, Alicia, *Ciudadana X: Gender Violence and the denationalization of Women´s Rights in Ciudad Juárez, Mexico*. Versión electrónica en: Musehttp://muse.jhu.edu.libgate.library.nuigalway.ie/journals/new_centennial_review/v005/5.1camacho.html. [Recuperada en octubre 2011]

Shaw, Debora, *Contemporary cinema of Latin America* (New York: The Continuum International Publishing Group Inc. 2003)

Sefchoch, Sara, *Pais de Mentiras* (Mexico: Oceano, 2008)

Sheib, Ronnie, Crítica a "Casi Divas" en *Variety*, Agosto 2009 http://www.variety.com/review/VE1117940856?refcatid=31 [Recuperada en enero 2012]

Shorter, Edward, *The Making of the Modern Family* (New York: Basic Books, Inc. 1975)

Smeaton, George y Donn Byrne, "The effects of R-rated violence and erotica, individual differences, and victim characteristics on acquaintance rape proclivity" en *Journal of Research in Personality*, vol. 21 (1987) 171-184

Sosa, Miguel Ángel, "En 18 años, más de 7 mil asesinadas", *El Universal*. 26 de noviembre de 2010. http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=182075&tabla=nacion [Recuperada en abril 2011]

Staudt, Kathleen, *Violence and Activism at the Border: Gender, Fear and Everyday Life in Ciudad Juárez* (Austin: University of Texas Press, 2008)

Stolcke, Verena, "La mujer es puro cuento: la cultura del género" en *Desarrollo Económico*, Vol. 45, No. 180, Jan-Mar (2006) 544-545

Strachey James, ed., *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. XIX (1951-72) (Londres: Hogarth Press, 1976)

Thornham, Sue, ed., *Feminist Film Theory: A Reader* (Edinburgo: Edinburgh University Press, 1999)

Tierney, Dolores, *Emilio Fernández: Pictures in the Margins* (Manchester: Manchester University Press, 2008)

Torres Ruiz, Gladis, "Se incrementa violencia contra las mujeres a través de las TIC" *Cimacnoticias*,http://www.cimacnoticias.com/site/10060107-Se-incrementa-viole.42697.0.html. [Recuperada en marzo 2011]

Torres San Martín, Patricia y Eduardo de la Vega Alfaro, *Adela Sequeyro*. (Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Universidad de Veracruz, 1997)

Trelles Plazaola, Luis, *Cine y mujer en América Latina: Directoras de largometrajes de ficción* (Santiago: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991)

Touraine, Alan, *Critica de la Modernidad*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1995)

Tsao, Garcia "The faces of the moon en *Variety*, marzo (2000) http://www.variety.com/review/VE1117797850/ [Recuperada en junio 2011]

Tubert, Silvia ed. *Figuras de la madre* (Madrid: Cátedra, 1996)

_____ *Deseo y representación: Convergencias de psicoanálisis y teoría Feminista* (Madrid: Síntesis, 2001)

Tuñón, Julia, *En su propio espejo: Entrevista con Emilio "El Indio" Fernández* (México

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1988)

_____ "Cuerpo y amor en el cine mexicano de la edad de oro. Los besos subversivos de `La diosa arrodillada´" en *Cuidado con el corazón: los usos amorosos en el México moderno* (México: Colectiva Instituto Nacional de las Artes, 1995)

_____ *Mujeres de Luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen 1939-1952* (México: El Colegio de México/IMCINE, 1998)

_____ *Mujeres en México: recordando una historia* (México: CONACULTA, 1998)

_____"Mujeres en la pantalla: un alegato a favor de la historia" en *Memoria del primer coloquio Arte y Género del Instituto Nacional de las mujeres* (México: CENART-CONACULTA, 2002)

_____ *Los rostros de un mito: Personajes femeninos en las películas de Emilio "Indio" Fernández (*México CONACULTA Serie Imcine, 2000)

Univisión.com. 7 de marzo del 2011. Noticia acerca de la destitución de Marisol Valles. http://noticias.univision.com/mexico/noticias/article/2011-03-07/remueven-a-marisol-valles-garcia. [Recuperada en abril 2011]

Vértiz, Columba. Entrevista a María Novaro titulada "Sin dejar huella". *El Proceso.*14 de marzo (2001) 86

Weldon's, Fay, *Down Among the Women* (Chicago: Academy Chicago Publishers, Casandra Editions, 2005)

Wood, Jason, ed. *The Faber Book of Mexican Cinema* (Londres: Faber and Faber, 2006)

Winnicott, Donald, "Hate in the countertransference" en *Thorough Paediatrics to Psychoanalysis* (Londres: Hogarth, 1982)

Wittig, Monique, "The Straight Mind" en *Feminist Issues*, vol. 1, no. 1, verano (1980) 103-111

_____ *The Straight Mind and Other Essays* (Boston: Beacon, 1992)

Wright, Melisa "The dialectics of still life: Murder, women, and maquiladoras" en *Public Culture,* 11.03 (1999) 453-474

Yépez, Heriberto, *La increíble hazaña de ser mexicano* (México: Editorial Planeta Mexicana, 2010)

Yuval-Davis, Nira "Ethnicity, Gender Relations and Multiculturalism" en *Debating Cultural Hybridity. Multicultural Identities and the Politics of Anti-racism,* ed., por Nina Werbner y Tariq Modood (Londres y Nueva Yersey: Zed Books 1997)

_____ "Género y nación" en *Mujeres y nacionalismos en América Latina* ed. por Natividad Gutiérrez Chong (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004)

Zavala, Lauro, "Poder y verdad en El secreto de Romelia" en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No 32. México (2003) 89-95

Zavaleta, Susana, Entrevista en la página electrónica de la actriz: http://susanazabaleta.com/cine/2001_VivirMata/index.html. [Recuperada en marzo del 2012]

Zinnemann, Fred, *Autobiography: A Life in the movies* (Nueva York: Charles Scribner´s Sons, 1992)

Zeitz, Joshua, *Flapper: A madcap store of sex, style, celebrity, and the Women who made America modern* (Nueva York: Crown Publishers, 2006)

Filmografía:

Abel (Diego Luna, México, 2010)

Abismos de pasión (Luis Buñuel, México, 1953)

Allá en el Rancho grande (Fernando de Fuentes, México, 1936)

Amores Perros (Alejandro González Iñarritu, México, 2000)

Arráncame la vida (Roberto Scheider, México, 2008)

Así es la vida (Arturo Ripstein, México, 2000)

Así del precipicio (Teresa Suárez, México, 2006)

*Backyard: El Traspatio (*Carlos Carrera, México, 2009)

Bajo Juárez: la ciudad devorando a sus hijas (Alejandra Sánchez/José Antonio Cordero, México, 2008)

Bordertown (Gregory Nava, EEUU, 2006)

Cabeza de Vaca (Nicolás Echevarría, México, España, EEUU, Inglaterra, 1990)

Casi Divas (Issa López, México 2008).

Como Agua para Chocolate (Alfonso Arau, México, 1992)

*Digna hasta el último aliento (*Felipe Cazals, México, 2004)

Doña Bárbara (Fernando de Fuentes, México, 1943)

Doña Diabla (Tito Davison, México, 1949)

Efectos secundarios (Issa López, México, 2006)

El amor a la vuelta de la esquina (Alberto Cortez, México, 1985)

El crimen del padre Amaro (Carlos Carrera, México, España, Argentina, Francia, 2002)

El imperio de la fortuna (Arturo Ripstein, México, 1986)

El laberinto del Fauno (Guillermo del Toro, México, España, 2006)

El secreto de la abuela (Cándida Beltrán Rendón, México, 1928)

Enamorada (Emilio *el Indio* Fernández, México, 1946)

Espiral (Jorge Pérez Solano, México, 2008)

Flor Silvestre (Emilio *El indio* Fernández, México, 1942)

Frida, naturaleza viva (Paul Leduc, México, 1983)

Hasta después de la muerte (Ernesto Vollrath, México, 1920)

It (Clarence G, Badger, EEUU, 1927)

Juarez, State of fear (César Alejandro, Canadá, 2005)

Janitzio (Carlos Navarro, México, 1934)

La devoradora (Fernando de Fuentes, México, 1946)

La misma luna (Patricia Riggen, México, 2007)

La mujer del puerto (Arcady Boytler, México, 1933)

La mujer de todos (Julio Bracho, México, 1946)

La oveja Negra (Ismael Rodríguez, México, 1949)

La Perla (Emilio *el Indio* Fernández, México, 1946)

La Reina de la noche (Arturo Ripstein, México, 1994)

Las abandonadas (Emilio *El indio* Fernández, México, 1945)

Las caras de la Luna (Guita Shyfter, México, 2001)

Las lloronas (Lorena Villareal, México, 2004)

Los motivos de Luz (Felipe Cazals, México, 1985)

Lucia Lucía, (Antonio Serrano, México, España, 2003)

María Candelaria (Emilio *el Indio* Fernández, México, 1943)

María Sabina, mujer espíritu, (Nicolás Echevarría, México, 1979)

Maclovia (Emilio *El indio* Fernández, México, 1948)

Me ha besado un hombre (Julián Soler, México, 1944)

Niñas mal (Issa López, México, 2007)

Pablo y Carolina (Mauricio de la Serna, México, 1955)

Pandora´s Box (G. W. Pabst, Alemania,1929)

Principio y Fin (Arturo Ripstein, México, 1993)

Profundo Carmesí (Arturo Ripstein, México, Francia, España, 1996)

Pueblerina (Emilio *El indio* Fernández, México, 1949)

Redes (Zinnemann, Strand, Velásquez Chávez, y Gómez Muriel, México, 1934)

Revolución (Miguel Contreras Torres, México, 1932)

Santa (Antonio Moreno, México, 1931)

Sensualidad (Alberto Gout, México, 1950)

Señorita Extraviada (Lourdes Portillo, 2001 México)

Siempre tuya (Emilio *El indio* Fernández, México, 1950)

Sin dejar huella (María Novaro, España, 2000)

The plastic Age (Wesley Ruggles, EEUU, 1925)

The Virgin of Juarez (Kevin James Dobson, EEUU, 2006)

Thelma & Louise (Ridley Scott, EEUU, 1991)

Una familia de tantas (Alejandro Galindo, México, 1948)

Vivir mata (Nicolás Echevarría, México, 2002)

Y tu mamá también (Alfonso Cuarón, México, 2001)