CAPÍTULO III

MITOS DE CARNE Y HUESO

La historia del cine mexicano ha evolucionado durante su paso por diferentes épocas, desde el cine silente (1896-1928), la “época de oro” (1936- 1957), el cine de transición (1958-1969), el cine de los años setenta, hasta el cine contemporáneo (de 1997 a la fecha). En cada una de estas épocas, los contextos sociales han ido cambiando, dando nuevos tintes a las representaciones de la sociedad que son recreadas en la pantalla grande. Sin embargo, los roles con que se presenta a las mujeres en el cine son roles sujetos a la condición moral/sexual que desempeñen y que serán situados por la narrativa de las historias en papeles pasivos que se ven sujetos a las decisiones de los roles activos de los varones.

En este capitulo se hará una revisión sobre las representaciones que se han hecho de la mujer en el cine mexicano, así como de sus papeles con respecto a su propia sexualidad y a los roles masculinos. Comprendiendo así la construcción de significados que se han elaborado en el cine sobre las representaciones femeninas que actúan dentro del discurso social mexicano.

1. LA MUJER EN EL CINE

En el ámbito mundial, las mujeres han jugado diferentes roles dentro y fuera de la pantalla. Desde el cine hecho por mujeres, hasta el cine hecho para mujeres se encuentran una serie de producciones y corrientes cinematográficas que han contribuido al escenario mundial del cine.

Cine en femenino

En el campo del cine, además de haber una gran participación por parte de las mujeres en los diferentes procesos de la producción cinematográfica existen también corrientes de estudio que parten de las teorías feministas y que permiten una revaloración del significado producido en la pantalla grande y la participación de las mujeres en la construcción y producción del significado fílmico, más allá de los esquemas del Modelo de Representación Institucional (MRI) que para muchos autores es el establecido por el cine clásico que se produjo Hollywood durante la década de los cuarenta.

Como lo plantea Márgara Millán, el cine integra en sus discursos signos que provienen del exterior y que pertenecen a otro tipo de lenguajes artísticos, como lo pueden ser la música, la literatura, la fotografía, etc. Obteniendo finalmente una construcción fílmica de significado que plantea un texto con un discurso determinado, el cual ha sido codificado con determinada intención (artística, intelectual, comercial, etc.). Sin embargo, "las significaciones que surgen de las formas cinematográficas y las que lo hacen de otros códigos que están en la película se convierten en significaciones fílmicas, formando todas el contenido de la imagen" (Millán, 1999: 34) Desde esta perspectiva, Ann Kaplan (citada en Millán 1999) establece que el MRI ha sido discursado desde una *mirada masculina*, dónde el rol y deseos femeninos se mantienen en el margen de la pasividad o nulidad de acción, estableciendo las representaciones femeninas como objetos del deseo masculino. De esta forma se establecieron patrones recurrentes que reflejan la posición del a mujer en el interior de un *inconsciente patriarcal*. (Kaplan, 1983 en Millán, 1999:38) Es aquí donde radica la importancia, con base en la teoría feminista, de proyectar un cine de mujeres y para mujeres, un *cine en femenino* en el cual la mujer elabora y muestra una *mirada femenina* en la intervención de los temas y construcciones de imágenes cinematográficos. Como expone Millán, Esta *mirada*, se convierte en una contracorriente de los estereotipos establecidos en las representaciones del MRI, junto con otras minorías como el cine

gay, lésbico, negro y chicano; el cine feminista busca llevar a la pantalla formas de representación más cercanas a las realidades de la mujer. Es así que las primeras cineastas se dan a la tarea de contar y construir imágenes e historias que hablen desde las perspectivas y problemas femeninos, rompiendo con los estereotipos del discurso cinematográfico que clasifica a la mujer como objeto pasivo del deseo.

> Definiendo o redefiniendo las experiencias de las mujeres, las realizadoras y sus sujetos atentaban tanto contra ideas preconcebidas acerca de los papeles "naturales" de los sexo y de los atributos de los géneros como contra el silencio sobre ciertos temas y situaciones; creaban representaciones a partir de la experiencia directa como fuente material y formal, contraponiendo a la concepción narrativa de la mujer las experiencias concretas de las mujeres. (Millán, 1999: 42)

En orden para incluir la *mirada* femenina en los discursos cinematográficos es como nace la teoría feminista del cine, que se contrapone a los discursos establecidos sobre las representaciones de la mujer en los esquemas cinematográficos predominantes del MRI que presentan a la mujer como objeto pasivo del deseo masculino. "Para los intereses del feminismo el cine representa un objeto de estudio, pues ofrece un modelo de inserción del sujeto en la ideología; evidencia el mecanismo inconsciente de la diferencia sexual en nuestra cultura y permite examinar la recepción social de los mensajes en toda su amplitud."(Campos, 2005 en: www.goethe.de/hs/bue/seminare/pdf/feminismo)

Es a partir de la década de los años setenta que las mujeres cineastas (principalmente en Alemania) comienzan a trazar los argumentos de la nueva teoría feminista del cine, la cual como señala Millán, analiza las estructuras del aparato institucional cinemático (sus procesos de significación y lenguaje) mediante el análisis sobre los estilos de directores que marcan época en comparación con el análisis de las estrategias cinemáticas propuestas por directoras pioneras del feminismo en el cine. Es a partir de ambos análisis que se llega a los problemas centrales

observados por la teoría feminista del cine, los cuales son resumidos por Millán de la siguiente manera:

1. La imagen y posición de la mujer en el cine, su construcción en la narración.
2. Su representación como objeto del deseo masculino y lo que esto implica para la sexualidad y el deseo femeninos.
3. El realismo o ilusionismo como forma dominante de la narrativa cinematográfica y sus efectos en la recepción de la espectadora.
4. La representación relacionada con la pertenencia a una raza, a una clase, y con la preferencia sexual.
5. La pertinencia de una estética femenina en el cine.
6. El funcionamiento del operativo psíquico conciente o inconciente activado por el cinematógrafo, preguntándose sobre las motivaciones y las fuentes de placer del espectador-mujer frente a la pantalla. (Millán, 1999: 46,47)

Con base en estos planteamientos, se crean dos tendencias en el quehacer cinematográfico feminista, según es explicado por la argentina Pastora Campos, en la primera tendencia, algunas cineastas comenzaron a abordar temas propios del mundo de la mujer, deconstruyendo los estereotipos sustentados por el MRI, proyectando mujeres fuertes, independientes y activas de la narrativa fílmica a modo de autoafirmación sobre una representación digna de la mujer. (Campos, 2005, en: www.goethe...)

Por otro lado, la segunda tendencia plantea que es el proceso mismo de producción de significado lo que hay que atacar, ya que el cine es una representación en si mismo y por tanto tiene una carga ideológica, que es determinada por el sistema patriarcal. Es así que otras directoras contravienen al *cine patriarcal* poniendo en evidencia la configuración simbólica del lenguaje cinematográfico criticando la ilusión realista de la representación en sí. De acuerdo con la explicación de Campos, en el *cine patriarcal* el espectador es llevado a identificarse con los

personajes, con sus conflictos y desenlaces dentro de la historia que es contada, y es mediante este proceso de identificación o empatía por el personaje en la construcción del significado fílmico, que se difunde la ideología patriarcal, con sus representaciones, historias y resoluciones. “(…) La mujer se define como "signo" en las relaciones de transacción entre los hombres. Una lectura feminista del cine tenderá a poner el acento sobre lo que se considera obvio y natural con el fin de mostrar sus contradicciones y su finalidad. El *contracine* profundizará la desestabilización de este orden patriarcal a través de las manifestaciones del deseo y de la trasgresión.” (Campos, 2005, en: www.goethe...)

De la mirada y el deseo

Partiendo de una perspectiva crítica, Laura Mulvey (1975, en Millán, 1999: 49) analiza las representaciones femeninas en el cine desde un razonamiento que combina dos doctrinas, la marxista y la freudiana. Del marxismo, Mulvey se enfoca en como la ideología está ligada directamente con las prácticas materiales; y de la doctrina freudiana, Mulvey subraya la importancia del complejo de Edipo sufrido por el hombre. Con base en estas corrientes, Mulvey expone al cine como una versión de la *mirada masculina* del mundo, que deja en silencio la *mirada* y *deseos femeninos*. “El cine, considerado como sistema de representación avanzado, plantea preguntas sobre como el inconciente estructura *formas de ver* y *formas de placer* al mirar. La mirada predominante hasta hoy es la masculina.” (Millán, 1999: 49)

Mulvey explica que estas estructuras en la forma de ver y del placer al mirar, se realizan de manera inconsciente en el orden dominante, dando lugar a lo que ella llama el *falocentrismo* donde la imagen “depende de la imagen de la mujer castrada para darle orden y sentido al

mundo. Es la carencia de ella la que produce al falo, es decir, el falo como presencia simbólica es dependiente de su ausencia en la mujer." (Millán, 1999:49) Mulvey traslada esto al campo de la narrativa, donde la *acción* de la historia es llevada a cabo por el personaje masculino, y el personaje femenino es "castrado" al no llevar a cabo ningún tipo de *acción* en la narrativa de la historia, limitándose a ser el *objeto del deseo* (la motivación más no la acción en sí) del actor masculino.

Maricruz Castro hace también una lectura sobre el ensayo *Visual pleasure and narrative cinema* de Mulvey, Castro enfatiza su lectura del texto en la división y parcialidad que se hace de la mujer en el cine, lejos de poder presentarla como una totalidad femenina. La mujer es presentada en fragmentos, para ser manifestada así como el objeto del deseo masculino. (Castro, abril 2003) Castro argumenta que, es con base en esta desmembración del cuerpo que la mujer pierde su noción como tejido vivo, se le deshumaniza, dando paso a la objetivación de su cuerpo y sexualidad. La mujer es entonces observada, deseada desde la mirada masculina, como ese objeto de deseo del personaje masculino y del espectador. Dicho deseo, también se vuelve un objeto inalcanzable para la receptora, ya que según Mulvey, (Castro, abril 2003) ésta desea que la ficción representada en la pantalla entre en su vida, y es a través de la emulación a los modelos femeninos que le son presentados que la receptora pretende llevar la ficción a su vida diaria.

De esta forma se define el rol activo del hombre en contra posición con el rol pasivo de la mujer, dónde el varón es el personaje que toma las decisiones dentro de la trama de la historia y la mujer (fetichizada) es la que se limita a recibir o reaccionar en consecuencia de las decisiones tomadas por el varón. Como plantea Campos, es mediante la simple operación efectuada en la *mirada masculina* es que se transmite la ideología: "En el cine clásico el hombre observa; la mujer es observada, se muestra a los ojos de los demás. El hombre actúa, controla los

sentimientos, hace que las cosas ocurran; la mujer es un elemento pasivo, decorativo" (Campos, 2005, en www.goethe...)

Bajo la misma línea de análisis, es que se presenta en esta tesis una lectura de los textos fílmicos mexicanos de la *época del cine de oro* (alrededor de 1939-1945), donde se llevo a cabo el mayor número de producciones cinematográficas con representaciones que siguieron a su manera el método de representación del cine clásico de Hollywood, y se establecieron estereotipos de comportamiento femenino y masculino según el deber ser discursado socialmente. "A través de las películas nacionales de la llamada *edad de* oro en la que campean los estereotipos de los arquetipos fundamentales, en las que se expresan de manera explícita las normas propuestas y, de manera implícita, la forma de vivir la vida de los hombres y mujeres concretos." (Tuñón, 1998: 25) Para dar lectura en esta tesis, de los textos fílmicos mexicanos que construyeron imágenes y estereotipos femeninos (y masculinos) en el cine mexicano, se toma como referencia más importante a la mexicana Julia Tuñón, quien investiga a fondo el tema siguiendo una corriente crítica de análisis que, parte del marxismo y la ideología como "un sistema de ideas, creencias, imágenes, conceptos y valores que emergen de una sociedad dada y cumplen en ella la función de avalar un orden dado" (Tuñón, 1998: 28), después continúa con la hegemonía gramsciana como el consenso negociado mediante el cual la ideología dominante podrá establecerse en la sociedad como parte de la cultura. Tuñón expone que es en la cultura y más específicamente, en su proceso de construcción, donde se cruzan las imposiciones (explícitas o implícitas) y las resistencias ideológicas en una constante negociación por pertenecer al discurso socialmente establecido como verdadero, siendo en este campo que *se construyen simbólicamente* los géneros sexuales. Por último, Tuñón dice que la narración fílmica recibe y sintetiza este discurso y de sus construcciones culturales, dando por resultado una exposición de representaciones sintetizadas-estereotipadas de la realidad cultural que toma

por referencia. “La imagen fílmica no es ingenua, no se puede homologar a la realidad misma, sino que es una construcción y una proyección y por eso es un medio que se puede utilizar para comprender las creencias de un grupo humano en un tiempo y espacios específicos, aunque, para el análisis, debe respetar la lógica del lenguaje cinematográfico, su propia pasta y sentido”. (Tuñón, 1998: 30) Es así que Julia Tuñón dispone el marco conceptual para el análisis sobre las representaciones del género, de la feminidad, del estereotipo, de la sexualidad y vida de las mujeres en la época del cine de oro.

2. LOS AÑOS DORADOS DEL CINE MEXICANO

El cine, como industria, comienza en México alrededor de 1910 y 1920, durante y después del periodo revolucionario, sin embargo la época más importante par el cine mexicano se da en el periodo de la Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945) ya que la industria Hollywoodense baja sus índices de producción, con lo que se favorece la producción de cine en México. Es en ésta época que nace “La época de Oro del Cine Mexicano” .

Julia Tuñón explica que es durante este momento de crisis que surge la necesidad de establecer al cine como una industria con características económicas que la hicieran redituable (como la industria del cine clásico de Hollywood) y es así que en este periodo que se origina una gran generación de directores mexicanos como: Emilio Fernández, Julio Bracho, Roberto Gavaldón e Ismael Rodríguez, por mencionar a algunos. Directores que incursionaban en diferentes tipos de historias, desde la famosa comedia romántica, hasta las tragedias, romances y melodramas que dieron a conocer estrellas “doradas” como lo fueron María Félix, Mario Moreno "Cantinflas", Pedro Armendáriz, Andrea Palma, Jorge Negrete, Pedro infante, Sara García, Fernando y Andrés Soler, Joaquín Pardavé, Arturo de Córdova y Dolores del Río, quienes, como comenta

Maximiliano Maza (2001) fueran las estrellas más sobresalientes e importantes de su época, y algunos de ellos hubieron de convertirse en símbolos y mitos del cine no solamente mexicano, sino de todo el cine en español. Es en éste momento cinematográfico que se plantean los roles más característicos de las representaciones de la realidad social en México. Por tanto, en el análisis de esta tesis, se hará una revisión de las representaciones de la mujer en el cine tomando como referencia principal el análisis que Julia Tuñón realiza en su libro *Mujeres de Luz y sombra. La construcción de una imagen (1939-1952)*, siendo éste el análisis más completo sobre representaciones de la mujer en la época de oro.

Mujeres en el celuloide: pantallas femeninas del romanticismo

Las representaciones de la mujer en el cine de la época de oro, de acuerdo con Tuñón (1998), se encuentran sujetas a su sexualidad y la relación con los hombres de la historia. Es así que las mujeres son simplificadas en representaciones estereotípicas como *hijas vírgenes, madres abnegadas*, *esposas fieles*, mujer *espectáculo* como las rumberas, *prostitutas* y las *devoradoras de hombres* (como una versión en femenino del machismo). Para lograr que estas relaciones de condicionamiento femenino a la sexualidad y al varón, funcionen en el discurso patriarcal mexicano, la motivación principal de los personajes femeninos en pantalla, será siempre y por excelencia el *amor*. El amor en las películas mexicanas, será el vehículo mediante el cual la mujer someterá su feminidad a la voluntad del varón, será por amor que ellas se entregarán a sus hombres, será por amor que las *prostitutas* buscarán redimirse, será por amor que las *madres* lo darán todo por los hijos, y será por amor que las *devoradoras* terminarán por rendirse ante la feminidad para poder ser aceptadas por su *macho*. Lo emotivo es lo femenino, y lo racional es lo masculino. El amor en pantalla, según Tuñón, consta de dos tipos: el amor pasión o amor sexual, que sólo puede conducir al sufrimiento y a ser inconcluso, y el amor puro

y asexual, que es el que termina en la consumación del sagrado matrimonio. “Se insiste en éste sistema que expresa el de género frente al que podría propiciar la relación de dos partes completas (…) Se trata de la construcción del sistema de género. El amor es una manera de domesticación de la fiera femenina, que, a través de la emoción, entra al aro.” (Tuñón, 1998: 121)

3. DE LA VIRGEN A LA PUTA

Las representaciones estereotípicas de la mujer, según Tuñón, son determinadas desde las perspectivas de su condición sexual y su relación con el hombre. Los adjetivos a la condición sexual de la mujer pueden ser implícitos o explícitos, sin embargo, se dan a la tarea de disponer la valía social de la mujer según el cumplimiento su decencia y feminidad. De esta forma se tienen cuatro grandes clasificaciones que representan a la mujer en el cine mexicano: la virgen, la madre-esposa, la puta y la devoradora de hombres, todas en relación con el papel activo del rol masculino.

La virgen

La connotación de la virginidad en la historia de México, tienen una enorme carga religiosa y moral, que la liga directamente con la decencia, la virtud y su valía como mujer. Las mujeres sólo pueden transgredir dicho estado sexual de dos formas: bajo la norma del “deber ser” social (y religioso) casándose en *santo* matrimonio, convirtiéndolas en dignas esposas; la otra forma es fuera del matrimonio convirtiéndolas en mujeres *fáciles*, *zorras*, *putas*, mujeres *sin valía* social. Así, de acuerdo con Tuñón (1998) la feminidad se vuelve un discurso casi político que se establece desde el lenguaje mismo, los términos como niña, señorita, mujer y señora, definen y clasifican el desempeño “social y políticamente correcto” del *estatus* moralmente aceptado o

rechazado de la mujer. La virginidad es entonces relacionada con el carácter inocente de la niña, que no se ha convertido aún en mujer. Tuñón ejemplifica este momento con la película *Una familia de tantas* (Galindo, 1948) donde *Maru* (Martha Roth) va a cumplir 15 años, y su padre *Don Rodrigo* (Fernando Soler) le dice en el discurso de la fiesta:

> "Hija mía (...) esta fecha, la de tus quince años, desgraciadamente es la que viene a marcar el término de tus días de niña, de esos días felices del candor y la inocencia. A partir del momento en que apagues las velitas (...) te habrás convertido en mujer (...) esperamos que seas una mujer buena y pura, cristiana, obediente y respetuosa de tus padres, y al cumplir el sagrado deber que consiste en la obediencia a nuestros mayores es la mayor recompensa que pueden recibir unos padres que, como nosotros, han sabido ser pacientes, abnegados, indulgentes, comprensivos." (Tuñón, 1998: 82)

De ahora en adelante *Maru* tiene sobre sus hombros la responsabilidad de ser mujer, en la cual debe de cubrir las expectativas de decencia que le son impuestas con el término, hasta que encuentre a un hombre bueno y honrado con quien casarse para formar una familia. Tuñón deduce que, la transformación de niña a mujer pareciera ser algo doloroso y vergonzoso, de ahora en adelante hay que esconder el cuerpo de mujer, es el momento de asumir roles de "auto protección" o "auto celo" de la moral sobre el estado de virginidad que ahora se encuentra en peligro de ser trasgredido con consecuencias físicas, sociales y morales. Por esto, la mujer en pantalla debe seguir una serie de reglas con base en las cuales demuestre por medio de la feminidad que se es una mujer buena, decente y honesta. (Tuñón 1998)

Dentro de estos rasgos de feminidad, Tuñón destaca que la mujer (en el papel protagónico) sigue un modelo estereotípico, el cual le da una definición determinada, la mala, la buena, la sufrida, la digna, etc. Estos personajes no son cuestionados de forma directa, más son suavizados con las representaciones de los papeles secundarios. Así la mujer estereotipada e

incompleta, reacciona a las circunstancias de la historia con base en el rol masculino activo; en el caso de la virgen esperar la propuesta de matrimonio.

Es así que la feminidad representada en el marco del cine mexicano, se construye con base en una serie de comportamientos que "deben ser" propios al papel-función que la mujer esté representando, en el caso de la virgen son el recato, la decencia, la honestidad, la obediencia y el resguardo de su sexualidad (el "darse su lugar" ante los hombres) las que definen su función. Mas no sólo basta con ser virgen y novia, sino que hay que ganarse al marido. Para empezar no hay que acceder fácilmente al noviazgo, es una cuestión de pureza sexual, hay que "darse a desear", después, ya en el rol de novia, la mujer debe saber que no esta casada aún, por lo que no puede comportarse caprichosa, berrinchuda o decidida, ya que este es el rol masculino y ella mediante al amor debe someterse a la espera, al perdón y la comprensión logrando así los méritos suficientes para ser pedida en matrimonio. Es así que se representan las cualidades de una buena novia, como analizaría Tuñón: "Es en esa capacidad para perdonar y aceptar que la sexualidad de sus maridos se ejerza aparte de ellas que se aprecian las cualidades de esposa" (Tuñón, 1998: 125). Es en el perdonar, no exigir y esperar que la mujer debe encontrar la fórmula para poder llegar al grado de esposa. A continuación se hablará de la representación de la madre-esposa en la pantalla.

Madre-Esposas

De acuerdo con Marcela Lagarde (2003) todas las mujeres, por el solo hecho de serlo son madres y esposas, ya que la maternidad y la conyugalidad son las esferas mediante las que se rigen los modos de vida femeninos. "Ser madre y ser esposa consiste para las mujeres en vivir de acuerdo con las normas que expresan su ser –de y para- otros, realizar actividades de reproducción y tener relaciones de servidumbre voluntaria" (Lagarde, 2003: 363) Desde la

connotación del lenguaje se determina el estado de sometimiento de la mujer hacia el hombre, cuando ésta pasa a ser la "señora de" se convierte mediante el matrimonio en propiedad del marido. Bajo esta perspectiva, el papel de las madre-esposas es el de servir y cumplir con el marido. Ellas se casan *por amor* y es con base en este *amor* que se someten al juego del matrimonio. Tuñón explica que este amor, es el que va a determinar a la mujer con su natural maternidad, la mujer posee intrínsecamente el amor de madre, el *amor incondicional* de una madre. Una mujer que rechaza este rol (la puta) no tiene derecho entonces al amor, ya que al momento de transgredir su sexualidad sin objetar finalidades reproductivas, es como si renunciara al amor de madre, al amor que la dignifica de la trasgresión a la virginidad. Una mujer que ha rechazado su naturaleza materna, no tiene derecho a recibir amor con "dignidad".

Tuñón destaca en el papel de madre-esposa otra parcialización del rol femenino, la mujer casada se percibe mediante una disociación de la sexualidad, una mujer que ya tiene marido "ya tiene dueño" y no puede ser percibida de forma sexual por otro hombre. Así se representa en pantalla la parcialización de los roles desempeñados por esposa y la amante:

> "En la imagen, parciales deben ser las mujeres para cumplir su función con el hombre. Parciales son tanto la esposa como la amante: no pueden aspirar a un destino completo. Son como piezas de un rompecabezas que siempre repite la misma figura, pero piezas sueltas, trozos sin significación por sí mismos. (Tuñón, 1998: 92)

Cuando la madre-esposa deja de simbolizar el aspecto sexual del matrimonio, la amante toma el lugar, llenando ese "vacío". La amante representa la sexualidad en la vida del hombre, más no tiene derecho al amor dignamente correspondido por atentar contra el sagrado matrimonio. La amante (que tiene connotación de "puta") puede ser sexual, más no tiene derecho a enamorarse, ni a que se enamoren de ella, porque no es *digna* de éste amor. (Tuñón 1998)

Según Tuñón, el amor entonces es la motivación por la que las mujeres actúan en sus determinadas representaciones. El amor es femenino. “El amor se dice, feminiza a las mujeres que no quieren serlo del todo, feminiza incluso a los varones, que, al enamorarse, empiezan a ver el mundo de otra manera y con otros valores.” (Tuñón, 1998: 102). En el caso de las madres, éste amor, se relaciona de manera directa con el sacrificio. Para Tuñón, el amor condiciona a la mujer a los deseos y voluntades masculinas “(…) el cine refuerza la idea generalizada en la sociedad de que, en el amor, a los hombres les corresponde el dominio, aún ligado a la agresión, y a las mujeres, la obediencia y la sumisión. A los primeros poseer y a las segundas ser poseídas.” (Tuñón, 1998: 107). En esta relación de poder y sometimiento, se encuentra la representación de la violencia ejercida contra la mujer, la cual es permitida y/o tolerada siempre y cuando ocurra dentro del matrimonio. Para dar un breve ejemplo sobre como es representado este discurso en la pantalla, se da lectura a la cinta *El Rapto* (Emilio Fernández, 1954), dónde *Aurora* (María Félix) acusa *Ricardo* (Jorge Negrete) de haberle pegado. En el juicio que se lleva a cabo en presencia de todo el pueblo, la gente hace comentarios como el siguiente:

Campesino- Tanto escándalo nomás porque le sonó a esa vieja Don Gonzalo ¡Total ni que fuera pa’ tanto!

Don Gonzalo- ¡Le parece poco hombre! ¡Si estuvieran antes casados pues bueno! ¡¿Pero pegarle nomás así a una desconocida como quien dice?! ¡Hombre hombre!

El barullo de la gente continúa y más adelante hay otro comentario:

Mujer- Hay tienes lo brutos que son los hombres, se aguanta uno nomás porque está casada y ni modo.

Hombre- ¡Pus no te cuadra no! ¡El caso es que cuando no te pongo la mano encima hay andas contando que ya no te quiero!

Con éste ejemplo puede observarse que discurso de la violencia contra la mujer, no solamente es tolerado, sino que se disculpa cuando ocurre dentro del matrimonio.

En el análisis que Tuñón lleva a cabo sobre las representaciones de la violencia contra la mujer, indica que el hombre violento representa un atributo del macho que es del gusto de la mujer “La violencia masculina aparece como una característica que gusta a las mujeres, las cuales lo único que parecen anhelar es al hombre que se las haga reconocer.” (Tuñón, 1998: 108). La mujer que al ser novia pretendida por el varón podía ser orgullosa y fuerte, una vez sometida por la esencia del amor, se vuelve mansa y dócil. Cuando la mujer se revela ante este sometimiento del amor, encontramos el papel de la devoradora de hombres, de la cual se hablará a continuación.

La devoradora de hombres.

La premisa es la siguiente: “El amor suaviza cualquier intento de independencia que, en el cine mexicano, tiene básicamente dos versiones: la marimacha y la devoradora.” (Tuñón, 1998: 114). Tuñón expone estos roles del a siguiente manera: 1) La marimacha, es aquella mujer que toma como propios los valores masculinos, habla, se viste y actúa como hombre, sin embargo llegará un momento en que encontrará el amor y será sometida a él “confesar el amor la hace asumir automáticamente una identidad y un rol femeninos. El tema es la doma de la marimacha, pero ella ha debido, precisamente, permitir emerger a la naturaleza” (Tuñón, 1998: 114). 2) La devoradora de hombres, es la mujer que en su intento de amor pasional y puro ha sido decepcionada, maltratada y/o abusada, en consecuencia, se niega a volver a enamorarse, y solamente utilizará a los hombres según sean sus intereses, sin embargo, eventualmente esta mujer no podrá evitar enamorarse otra vez y terminará por suavizar su carácter a favor del bienestar del varón, entrando de nuevo al juego de la sumisión por amor.

Para ejemplificar a la devoradora de hombres, se utilizará como ejemplo uno de los roles actuados por María Félix, quien se especializó en la interpretación de este tipo de representación femenina. En la película *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943) María Félix hace el papel de *Doña Bárbara* quien es descrita por un pescador a *Santos Luzardo* (Juan Soler) quien será el objeto de su afecto de la siguiente manera:

Pescador-	Conti más, habiéndose usté metido en los dominios de Doña Bárbara, como quien dice, en los comederos del tigre
Santos Luzardo -	Tanto así patrón
Pescador -	Tanto y más. ¿Usted conoce la historia de esa mujer?
Santos Luzardo-	Anda en la voz de todo el llano
Pescador-	Y la voz no miente
	(Santos Luzardo calla y fuma su cigarro pensativo)

En esta cinta, *Doña Bárbara* es una mujer hermosa, que despierta el deseo de varios hombres que deciden hacerla suya mediante la fuerza, acto seguido, estos hombres matan al que es su novio y después la violan. *Doña Bárbara* entonces decide no volver a confiar en ningún hombre y vengar el ultraje que se ha cometido sobre ella con todos los hombres que crucen su camino, de esta forma y atribuyéndole dotes malignas de brujería, termina dueña y señora de grandes propiedades en el llano de una sabana sudamericana. Sin embargo, la llegada de *Santos Luzardo* al llano, cambiará su historia, ha llegado el hombre que en base a nobleza y al ejercicio del derecho, reclamará justicia sobre dichas tierras y se pondrá a la altura de esta devoradora de hombres y ésta terminará cediendo ante él y se marchará del llano.

Para Tuñón, la devoradora es aquella mujer sin escrúpulos que destruirá todo a su alrededor, no perdonará causas, razones ni motivos, ella simplemente actuará con base en sus intereses, teniendo como herramienta principal la racionalización de su sexualidad y de la seducción.

> "La fuerza que encarna la devoradora es el deseo, pero no el que ella siente, ya que está protegida por su frialdad, sino el que los hombres albergan por sus encantos, más masculinos que femeninos. Se trata de un objeto sexual: la fuerza no la tiene por sentir, sino por manejar lo que sienten por ella; ella es ducha en el arte de seducir, tiene un poder absoluto sobre los hombres. Es invencible." (Tuñón, 1998: 115)

Con base en el análisis hecho por Tuñón, se puede decir que la relación de poder entre dominio y sometimiento entre géneros se invierte, el dominio se transfiere al deseo del hombre, es él quien se somete, mas buscará con base en su deseo dominar a la devoradora. Esta lucha de poderes se pelea fuera del campo emotivo y dentro del campo de la razón. Se juegan estrategias, las acciones son pensadas, no impulsadas por el sentimiento, la devoradora es racional y como tal actuará con base en las estrategias que la hagan ganar la lucha por el poder. Aquí la representación de la mujer deja de ser pasiva y tiene también capacidad de acción. Es una mujer que evoca a lo emotivo dentro de su misma naturaleza femenina, pero también lo racional.

> "La devoradora encierra en una misma persona la imagen bifásica de ser mujer: la disociación se juega en un antes y un después. Por eso el estereotipo de María Felix se asocia con la mujer total; ella sí usufructúa en su propia vida las opciones de una existencia, sino simultánea, si sucesivamente. *La Doña* asume así una totalidad posible en este cine. Diego rivera la definió como "un ser monstruosamente completo, por su belleza, inteligencia y sensibilidad", afirmando que gentes como ella, fueron quienes en la antigüedad hicieron que nacieran las diosas" (Tuñón, 1998: 118)

La puta

Desde la perspectiva judeocristiana que rige la religión en México la sexualidad de la mujer queda dividida en sus partes carnales y espirituales, se tiene entonces la *virgen,* con una sexualidad intacta, pura y sin pecado; y la prostituta con una sexualidad activa, *indecente,* y por tanto pecadora. En la pantalla grande, la representación que se hace de la prostituta no está muy

alejada de este esquema, dónde el discurso de la decencia femenina se encuentra en el pecado sexual "(…) todas las mujeres son putas por el hecho de evidenciar deseo erótico, cuando menos en alguna época o en circunstancias específicas de sus vidas" (Lagarde, 2003: 559)

En la representación cinematográfica Tuñón describe que la prostituta tiene el siguiente proceso: una mujer víctima de las circunstancias, puede *iniciarse* en el hacer sexual voluntaria o involuntariamente, sus motivos pueden ser el amor, la necesidad o el mal destino. La prostituta labora en la calle, los congales de mala muerte, o en los cabarets dónde además es parte del espectáculo visual mediante el baile. El trabajo de la prostituta es representado más allá de un trabajo en un "no-trabajo mala vida", ella no vive, sino que sobrevive a las circunstancias en las que le toco estar. Carlos Monsivais describe en la película Santa, la importancia del rol de la prostituta como símbolo del sufrimiento y de la abnegación.

Esta representación del a prostituta define el modelo femenino a seguir en el melodrama mexicano: la mujer abnegada que sufre eternamente en silencio y que sin un reproche continúa actuando víctima de las circunstancias en las que le ha tocado vivir. Desde el ángulo del sufrimiento y los romanticismos, la prostituta pertenece al mundo impuro, indecente y del pecado, que la hacen indigna del verdadero amor, por lo que debe purgar su culpa sexual antes de aspirar a él mediante las lágrimas y el sufrimiento.

Con base en el análisis de Tuñón sobre las condiciones del amor, la decencia y la parcialización de los roles femeninos, se puede decir que en la representación de esta cinta se introducen tres premisas: 1) Una mujer que transgrede la virginidad de manera pasional y fuera de las formalidades del matrimonio, es castigada por el resto de la sociedad como indecente, perdiendo toda valía y derecho de llevar una vida digna; 2) Una prostituta que maneja la sexualidad de

forma abierta no tiene entonces derecho de enamorarse, ni que se enamoren de ella ya que el desempeño indecente de su profesión la despoja de toda valía como mujer; 3) La prostituta que aspira al amor debe entonces sufrir o ser castigada. “La mujer no tiene la experiencia de pleno derecho sobre sí misma, sobre su propio cuerpo. La subordinación de la mujer es así la experiencia de una subjetividad distinta a la del varón, otra subjetividad, producto y origen de las relaciones que organizan y producen el sexo y el género en el orden social y simbólico.” (Millán, 1999: 26) De esta manera se entienden las representaciones de la mujer en el cine mexicano de la época de oro, dónde las premisas sexuales de la mujer y su relación con los varones las determinan a roles con base en los cuales se ven sujetas tanto a los infortunios del destino, como a los consensos sociales que corresponden a la sexualidad y a su rol de género.

4. DISCURSANDO UN CINE DE MUJERES

Las representaciones de mujer en la época de oro del cine mexicano, establecieron estereotipos que definieron el carácter de lo femenino en el marco fílmico, tiempo después, junto con movimientos sociales e ideológicos respecto al cine y la mujer, llegaron a la realización cinematográfica en México mujeres como María Novaro, Busi Cortés y Maryse Sistash, entre otras, que cambiaron la perspectiva del discurso fílmico sobre la mujer y sus representaciones en pantalla. Esta nueva corriente cinematográfica con una *mirada femenina* es explicada por Busi Cortés de la siguiente manera:

> “Esta visión femenina no sólo se da en la interiorización de sus personajes, sino en ciertas preferencias temáticas: el cuestionamiento constante sobre el amor y la preferencia por la libertad en el ejercicio del mismo; la búsqueda de las raíces y de la identidad femenina, el universo familiar y conyugal; así como la solidaridad y la rivalidad entre mujeres” (García et al., 2004:237)

Las películas que estas cineastas comienzan a elaborar, parten de una creación total, en un cine de autor donde ellas intervienen en casi todos los procesos de la producción, con lo que las

cintas terminan por convertirse en un proyecto personal donde exponen situaciones de interés propio e inevitablemente femenino.

En *Derivas de un cine en femenino* (1999) Márgara Millán hace una entrevista a Maryse Sistash (*Perfume de Violetas, nadie te oye*, 2001), sobre su incursión en el cine y la concepción que esta directora tiene de la mirada femenina, de la mujer en los roles protagónicos de sus películas, Sistash opina lo siguiente:

> "El trabajo y el gusto por el trabajo, disfrutar la relación con los hijos, y el estar abierta a disfrutar la sexualidad vendrían a ser características de las mujeres de mis películas, que no esperan casarse para resolver problemas vitales. Todos mis personajes son muy románticos, siguen creyendo en el amor y en la pareja, pero no dependen de eso para sobrevivir, o en todo caso lo que buscan es una relación igual y no meterse en un esquema en el que ellas no podrían tener libertad. Son mujeres independientes que sí tienen muchas ganas de relacionarse con el hombre, pero que no están dispuestas a tener cualquier relación, sino aquella que les guste y no las sujete." (Millán, 1999: 161)

Estas mujeres son ahora mujeres completas y complejas, mujeres que tienen una vida más allá del hombre y el amor que sientan por éste, o por los hijos; son mujeres que trabajan, que mantienen familias, que viven y sobreviven en contextos urbanos concientes de sus deseos, problemas, alegrías y sueños, han dejado de ser el prototipo de la abnegación, el sufrimiento, la decencia, la virginidad o el pecado, para convertirse en mujeres tangibles, creíbles y sustentables, cercanas a la realidad social mexicana y a sus intereses femeninos.

Después de la revisión sobre las representaciones de la mujer en la pantalla mexicana, y sobre las nuevas tendencias hacia esta *mirada femenina* del cine en México, se expone en el siguiente capítulo al planteamiento metodológico con base en la cual se hará el análisis de discurso sobre la representación del a mujer en la producción *Perfume de Violetas: nadie te oye* (2001), del a directora Maryse Sistash.