

## Del campo de batalla a la pantalla. Las mujeres de la Revolución Mexicana en el cine mexicano: el caso de "la negra Angustias"

*Ilse Mayté Murillo Tenorio\**

### **Resumen**

*El cine mexicano de la Época de Oro popularizó la imagen de las mujeres que participaron en la Revolución Mexicana con la figura de la "Adelita", representación repetitiva de valores como la valentía, la abnegación, el matrimonio y la maternidad. No obstante, existen casos excepcionales, como el de la negra Angustias, dirigida por Matilde Landeta, en 1949. Su protagonista, Angustias, resulta una representación disímil, siendo ésta coronela de una tropa zapatista, con ideales como justicia y libertad para los pobres; asimismo, se muestra renuente al matrimonio y al yugo de cualquier hombre, mostrando comportamientos considerados convencionalmente masculinos. Respecto al entorno cinematográfico, rescato la visión de una mujer directora, pionera en el cine mexicano, que fue a contracorriente de los estereotipos femeninos, con la intención de resarcir el papel de las mujeres en la Historia.*

Palabras Clave: Revolución - cine - mujeres - Angustias

### **Abstract**

*Mexican movies of the Golden Age made popular the image of women who participated in the Mexican Revolution with the figure of "Adelita"; a hackneyed and repetitive representation of values such as bravery, abnegation, marriage and motherhood. Nevertheless, there are few exceptions, like La negra Angustias, directed by Matilde Landeta in 1949. Angustias, the protagonist, different as she was a coronel in one of Zapata's troops with ideals such as justice and liberty for the poor. She was also reluctant to marry and to accept the oppression of any man, showing behavior conventionally considered to be masculine. Regarding the cinematographic environment, I rescue the vision of a woman director, a pioneer in Mexican movies, who went against the flow of female stereotypes with the intention of redressing the role of women in Mexican in History.*

Key words: Revolution - movies - women - Angustias

Recepción del original: 09/10/2014  
Aceptación del original: 21/10/2015

---

\* Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ).  
E-mail: ite10@hotmail.com

## Introducción

La propuesta de este texto se centra en establecer un diálogo entre el saber histórico y el cinematográfico y de cómo a través de éste se pueden replantear y subsanar algunas cuestiones teóricas y metodológicas sobre la construcción del conocimiento histórico. Es decir, de cómo el cine -con sus recursos técnicos y artísticos- se alimenta de un discurso histórico, pero también de cómo éste se puede conformar a partir de las representaciones cinematográficas. Lo cual resulta primordial al tomar en cuenta que las nuevas formas de hacer historia y sobre todo de aprender historia se encuentran totalmente entrelazadas con los *mass media*. Tal como diría Robert A. Rosenstone: “El cine: [es] el medio contemporáneo que aún es capaz de meterse con la historia y conservar la masa de público.”<sup>1</sup>

De acuerdo con este planteamiento, realizo un análisis en torno a la película *La negra Angustias* (1949), enmarcada en la llamada “Época de Oro” del cine mexicano, que también forma parte del entonces prolífico cine sobre la Revolución Mexicana. Este filme resulta singular, ya que nos muestra varios rasgos disidentes frente a otras representaciones clásicas del cine nacional. Por un lado, esta obra fue dirigida por Matilde Landeta, una de las pocas cineastas que pudo sobresalir en estos años. Por otro lado, nos muestra un personaje femenino complejo como protagonista. Además vemos en su obra un intento por reconstruir y enfatizar una parte fundamental de la Revolución Mexicana: la participación de las mujeres en la lucha, así como sus ideales.

Abordar el tema del cine de la Revolución Mexicana como género puede derivar en una situación vulnerable y paradójica al ubicarlo en una perspectiva cinematográfica e histórica. Realizar una representación cinematográfica sobre un evento de índole histórica no implica que dicha representación tenga que estar apegada a una “realidad”. Es poco congruente decir que el cine es un reflejo fidedigno de la realidad -en este caso histórica-, ya que construir una trama y llevarla a la pantalla implica incluir o excluir elementos de diversa índole, dependiendo de las necesidades, intereses y limitaciones del realizador y su comitiva. Aunado a ello, un filme puede hablar de un mismo hecho pero éste cambia dependiendo de la dimensión espacial y temporal en que es concebido, de las circunstancias y del entorno social en que se ha realizado.<sup>2</sup> En este caso, no se trata de contrastar o confrontar el saber histórico frente a lo que produce el cine, sino de establecer un diálogo entre estos dos quehaceres y saberes y de cómo a través de este diálogo podemos tener una visión más integral sobre la construcción del conocimiento histórico. En este sentido, retomo la propuesta de Robert A. Rosenstone, quien sustenta lo siguiente:

“Un modo basado en la idea de que el cine histórico es, en sí mismo, una forma de hacer historia, siempre y cuando entendamos ‘hacer historia’ como el intento de dar sentido al pasado. Esta forma visual del pensamiento histórico no puede ser juzgada con los criterios que aplicamos a lo que sucede en la página sino que existe

<sup>1</sup> Robert A. ROSENSTONE, “La historia en imágenes/la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla”, p. 94. [En Línea] [http://www.istor.cide.edu/archivos/num\\_20/dossier5.pdf](http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier5.pdf) Consulta: 24/09/2015. Texto aparecido en el “Forum” de *The American Historical Review*, vol. 93, núm. 5, diciembre 1988, pp. 1173-1185.

<sup>2</sup> Gloria CAMARERO, Beatriz DE LAS HERAS y Vanessa DE CRUZ, “La Historia en la pantalla”, Gloria CAMARERO [et. al.], *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, Ediciones JC. Rodríguez/ Instituto de Cultura y Tecnología/Cátedra de Estudios Portugueses “Luis de Camoes”/Universidad Carlos III de Madrid, 2008, p. 79.

en una esfera separada, una que refiere, interpreta y, a menudo, desafía la historia escrita.”<sup>3</sup>

Es cierto que por más interesante y “realista” que pueda resultarnos una representación fílmica sobre algún hecho o acontecimiento del pasado, no se puede esperar de ésta un apego a los elementos críticos de la disciplina histórica, por ejemplo, la revisión de fuentes o la lógica del argumento.<sup>4</sup> Además, muchas veces solemos presenciar cintas con algún argumento histórico que glorifica o estigmatiza a algún personaje histórico, lo cual nubla una mirada “objetiva”. Sin embargo, hay que recordar que también esto pasa con las publicaciones escritas por los historiadores, pues en sus textos se reflejan sus posturas ideológicas, gustos e intereses. De hecho, los historiadores, así como los cineastas, construyen ficciones sobre el pasado, en tanto que re-construyen hechos y realidades a partir de un lenguaje y asumiendo una interpretación de los mismos, es decir, “la historia escrita es una representación del pasado, no el pasado mismo.”<sup>5</sup> Muchas veces también el cine se ha interesado por reconstruir y representar aquellas realidades del pasado y del presente que por una u otra circunstancia otras disciplinas han ignorado o que simplemente no llegan tan fácilmente al público no especializado. Justo éste es el caso de la obra de Matilde Landeta, quien promovió una visión distinta sobre las mujeres y su papel en el movimiento de la Revolución Mexicana.

### “Y si Adelita se fuera con otro...”

Para Joanne Hershfield, los filmes de la Época de Oro resultan casos representativos de la condición femenina, los cuales reiteraban esquemas que retratan una madre virtuosa y sufrida, o de jóvenes seducidas y abandonadas, o de mujeres perdidas e irremediables.<sup>6</sup> Además, señala que “esas películas melodramáticas de los años cuarenta proyectan cierta concepción del ‘universo moral’ que se requería de las mujeres para clarificar y sostener la reforma nacional.”<sup>7</sup> Por su parte, Silvia Oroz considera que los prototipos femeninos se convirtieron en “un modelo imprescindible para el funcionamiento y desarrollo de la producción cinematográfica de la época, los cuales representan modelos culturalmente aceptados pues siempre cumplen el rol establecido por el hombre para el hombre.”<sup>8</sup>

Estos modelos fueron resultado de una tipificación propia de su lenguaje y forma narrativa, pues transmitían una serie de ideas y de prácticas sociales que se reciclan y

<sup>3</sup> Robert A. ROSENSTONE, “Inventando la verdad histórica en la gran pantalla”, Gloria CAMARERO, [et. al.], *Una ventana indiscreta...* cit., p. 9.

<sup>4</sup> Robert A. ROSENSTONE, “La historia en imágenes/la historia en palabras...” cit., p. 97.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>6</sup> Joanne HERSHFIELD y David R MACIEL, *México’s Cinema. A century of film and filmmakers*, Wilmington, Delaware, Scholarly Resources Books, 1999, p. 128.

<sup>7</sup> Es común que varias de los/las especialistas del tema se remitan a la dicotomía madre/puta, con la intención de situar a la virtuosa y autosacrificada madre en oposición a la “mujer caída” como representaciones expresivas de la mujer. Véase en: Joanne HERSHFIELD, “La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro”, Gustavo GARCÍA y David R. MACIEL, (comp.), *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Mexicano de la Cinematografía/Universidad Autónoma de Juárez, 2001, p. 137.

<sup>8</sup> Silvia OROZ, *Melodrama, el cine de lágrimas de América Latina*, México, Río Fundo Editora LTDA, 1995, p. 76.

refuerzan una expresión de un modelo social.<sup>9</sup> La industria cinematográfica de México y de otros países latinoamericanos entendió que “el espectador consume productos cuyos modelos no le hacen entrar en crisis y lo satisfacen. De ahí que la tipificación de personajes y roles femeninos respondan al *status quo* establecido, que encontró en la sintaxis cinematográfica clásica, la forma perfecta para su penetración masiva.”<sup>10</sup>

Estas tipologías re incidían en un discurso moralista que oscilaba entre el bien y el mal, entre las buenas costumbres y lo arrabalero, entre el sacrificio y la avaricia, entre la honestidad y la mentira. La construcción de los personajes no permitía complejizar y profundizar en ellos, pues la intención era retratar y reconocer a través de las oposiciones: se era malo o bueno, rico o pobre, indio o blanco, se era madre abnegada o prostituta, mujer sumisa o “devorahombres”.

El cine de la Revolución no se salvó de estas tipologías, pues de acuerdo con el historiador Ricardo Pérez Montfort, el cine fue el encargado de promocionar y difundir una imagen masculina asociada con el “charro” y una femenina con la “china poblana” como símbolos de un nacionalismo posrevolucionario y de la mexicanidad.<sup>11</sup> Generalmente estas figuras eran insertadas en un escenario rural, muchas veces haciendo alusión a un entorno de los tiempos de la lucha revolucionaria. El estereotipo creado a través del cine sobre “el revolucionario” encontró su encarnación en figuras representativas como Francisco Villa o Emiliano Zapata, con la intención de presentar un ente más “universal”. Si bien no en todos los casos se trataba de personificar a Villa o a Zapata, sí se procuró anunciar un “revolucionario común”, el cual podía apelar al nombre de “Juan” y se hacía acompañar de su soldadera.<sup>12</sup>

La palabra soldadera se asocia comúnmente con la mujer que acompañaba a los soldados o luchaba con ellos durante la Revolución Mexicana. Sin embargo, el origen de esta palabra es más antiguo. De acuerdo con Elizabeth Salas, en España los aragoneses usaban el término para designar a los sirvientes, hombres o mujeres, que recibían el pago del soldado, el *sold* o soldada, y con éste compraban comida y demás provisiones. A la llegada de los españoles a México, el término se empieza a utilizar dentro de los ejércitos españoles durante el periodo de la Conquista.<sup>13</sup>

Las mujeres soldaderas provenían generalmente de los estratos más bajos de la sociedad, unas eran de la ciudad, otras venían del campo y generalmente eran de origen mestizo o indígena. Unas se unían a las tropas por convicción, por algún ideal, otras porque su situación no podía ser más mísera dentro de las tropas que la que ya vivían, otras tantas simplemente fueron obligadas y arrastradas por la leva o por sus familiares (esposos, padres, hermanos, novios). A estas soldaderas se les empezó a llamar Adelitas

<sup>9</sup> Julia TUÑÓN, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, México D.F., El Colegio de México, 2008, p. 38.

<sup>10</sup> Silvia OROZ, “La mujer en el cine latinoamericano (Décadas de los años 30, 40, 50)”, *XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas-Coordinación de Difusión Cultural/UNAM, 1990, p. 130.

<sup>11</sup> Desde entonces, “el estereotipo masculino ya se presentaba enamorado fanfarrón, pendenciero, borracho, jugador, cantor, jinete, domador, mujeriego y dicharachero, entre otros atributos. En cambio ella no perdía la oportunidad para mostrar su timidez mordiendo el rebozo, haciéndose pasar por víctima agraciada -entre cierto coqueteo e indiferencia fingida- de los excesos de su charro”. En Ricardo PÉREZ MONTFORT, *Estampas de un nacionalismo popular mexicano. Ensayo sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS/ Colección Miguel Othón de Mendizábal, 1994, pp. 124-126.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>13</sup> Elizabeth SALAS, *Soldaderas en los ejércitos mexicanos*, México, Ediciones Diana, 1995, p. 30.

debido al popular corrido revolucionario “La Adelita.”<sup>14</sup> El cine se encargó de reiterar y popularizar más esta figura de la Adelita.

La trilogía de Fernando de Fuentes conformada por *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935), se diferencian de las demás por su ánimo crítico del movimiento revolucionario además de plasmar el desencanto de éste bajo diversas situaciones. En *El compadre Mendoza*, la relevancia del personaje de Dolores, esposa del terrateniente Rosalío Mendoza (el compadre), radica en el triángulo amoroso que se da entre ella, el compadre y Felipe Nieto, un revolucionario zapatista. Fuera de este escenario, las mujeres no se hacen presentes a lo largo de la cinta, ni siquiera de fondo o de relleno. En *Vámonos con Pancho Villa* se nota la intención de plasmar un entorno revolucionario -el de los villistas-, en donde se puede ver retratada a “la bola”, echada en los vagones del tren y sus alrededores, mientras unas cuantas mujeres se dedican a hacer tortillas en el nixtamal. Esta representación se antoja como un seguimiento fotográfico del acervo de los hermanos Casasola,<sup>15</sup> con la idea de introducirnos en la cotidianidad de la tropa de la manera más fiel. Sin embargo, este escenario femenino es tan sólo de fondo, pues en la trama de la historia y sus personajes, las mujeres están ausentes.

En 1937 se estrenó la cinta *La Adelita*,<sup>16</sup> dirigida por Guillermo Hernández Gómez, un melodrama de enredos amorosos que termina opacando el escenario revolucionario. En la historia, Adelita se muestra valiente y con un carácter fuerte, sin embargo, el final redundante en una mujer sumisa y abnegada que termina feliz al lado de su hombre. Lo mismo pasa con la cinta de Martín de Lucenay, *La Valentina* (1938).<sup>17</sup> La trama gira en torno a un supuesto revolucionario vestido de charro (Jorge Negrete) que se enamora de una joven llamada Valentina y la rapta. En el transcurso de la trama y los andares de la tropa revolucionaria, el “Tigre” -apodo del revolucionario- intenta convencer a Valentina de que no es un mal hombre a través de corridos y canciones románticas.

En estos ejemplos prevalece un interés por resaltar, más que una temática revolucionaria, melodramas de charros cantores que conmueven el corazón de las damas, sin embargo, esta figura tipificada funcionó como una fórmula taquillera. El revolucionario ya no sería el soldado harapiento de “la bola” como en las cintas de Fernando de Fuentes, y la mujer sería mero pretexto para las conquistas y pugnas entre machos. Paco Ignacio Taibo I habla de esta imagen del revolucionario: “El revolucionario ya no es un hombre sucio, hambriento, de baja extracción popular. El revolucionario va a ser interpretado por actores elegantes, bellos, salidos de la gran burguesía. El revolucionario es Pedro Armendáriz, la revolucionaria es María Félix, Dolores del Río.”<sup>18</sup>

Especialistas en el tema como Carlos Monsiváis, Emilio García Riera y Jorge Ayala Blanco coinciden en que este tipo de filmes dejan de lado el peso del movimiento revolucionario para convertirlo en mero escenario de fondo para destacar el dramático o el estético. Por

<sup>14</sup> La autoría del corrido se le ha atribuido a un sargento llamado Antonio del Río Armenta, quien luchaba en las tropas carrancistas, y según se habría inspirado en la enfermera Adela Velarde Pérez para escribir dicho corrido. Véase: María HERRERA-SOBEK, *Mexican Corrido. A feminist analysis*, Estados Unidos de América, Indiana University Press, 1993, p. 108.

<sup>15</sup> Para ver materiales fotográficos de los hermanos Casasola sobre este tema, véase: Elena PONIATOWSKA, *Las Soldaderas*, México, Ediciones ERA/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999, pp. 30-77.

<sup>16</sup> *La Adelita*, (Guillermo Hernández, 1937).

<sup>17</sup> *La Valentina*, (Martín de Lucenay, 1938).

<sup>18</sup> Paco Ignacio TAIBO I, “La Revolución olvidada”, *XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, 1990, p. 63.

otra parte, el conflicto amoroso que permea esta filmografía se convierte en un elemento simbólico relevante, pues según la investigadora Claudia Arroyo, la consumación del amor en la pareja romántica podría entenderse como: “[...] una alegoría de la nación post-revolucionaria. En este sentido, el proceso a través del cual los enamorados vencen los obstáculos y consuman su unión como pareja y como familia puede ser interpretado simbólicamente como el proceso de fundación de la nueva nación revolucionaria.”<sup>19</sup>

En 1940 se estrenó la cinta *Los de abajo*, dirigida por Chano Urueta, adaptación de la novela de nombre homónimo del escritor Mariano Azuela (1915).<sup>20</sup> Quizás por el argumento de la novela, en la película existe una postura crítica de la Revolución, sin embargo, la trama también se ve trastocada por temas de índole amoroso, de riñas, de celos y finalmente por la muerte. En el caso de los personajes femeninos, es la “Pintada” un personaje poco convencional, pues al igual que en la novela, se retrata como una mujer harapienta y borracha, impertinente y de malos modales, anda metida en “la bola” y parece ser que además de soldadera es prostituta. Camila es la contraparte, quien a pesar de que se une a “la bola”, es una joven hogareña, maternal y bondadosa, lo cual se puede observar cuando Demetrio, el líder revolucionario, es curado y cuidado por ella. Al final, cuando la “Pintada” apuñala a Camila, la historia se convierte en una tragedia.

La “Pintada” hace alusión a una imagen negativa y decadente que se tenía de las que andaban en la tropa, pues mientras para unos representaban seres sacrificados por su patria, para otros no eran más que mujeres zarrapastrosas y arrabaleras de la calle que andaban *del tingo al tango* en lugar de estar en sus casas a cargo de la familia y de las faenas domésticas. El escritor Heriberto Frías opinaba que el campo de batalla no era el lugar apropiado para ellas, ya que sólo se degeneraban con las malas costumbres que se practicaban en la tropa. Era común verlas “en los barrios próximos a los cuarteles, bebiendo ‘chíngure’<sup>21</sup> en sucias ‘Figueras’ y alborotando a grito abierto en las puertas de las pulquerías, o desgrediándose recíprocamente, peores monstruos pensarán que nada hay más hórrido y repugnante que la soldadera.”<sup>22</sup>

Fue también en la década de los años cuarenta que el director Emilio “Indio” Fernández realizó sus películas más famosas y taquilleras, varias de ellas montadas en un escenario revolucionario, en donde prevalece el triunfo del amor al igual que el de la Revolución; tal fue el caso de *Flor Silvestre* (1943) y *Enamorada* (1946).

En *Flor Silvestre*, aunque el eje central de la trama no es la lucha revolucionaria, los personajes principales se ven involucrados de manera indirecta y el evento marcará sus vidas para siempre. Esperanza (Dolores del Río), una humilde campesina, se convierte en el pretexto para que José Luis Castro (Pedro Armendáriz), el hijo de un rico hacendado, confronte a su familia, quien no está de acuerdo con su matrimonio entre él y Esperanza, y al mismo tiempo confronta a “los de arriba” (los federales) uniéndose a la Revolución, tras haber dejado embarazada a Esperanza. Al final, cuando muere José Luis en la lucha, Esperanza se encarga de inculcar en su hijo amor y devoción hacia su padre, pues éste dio

<sup>19</sup> Claudia ARROYO, “Entre el amor y la lucha armada”, Pablo ORTIZ MONASTERIO, *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 168-169.

<sup>20</sup> Mariano AZUELA, *Los de abajo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

<sup>21</sup> En México, locución que hace referencia a un aguardiente común.

<sup>22</sup> Heriberto FRÍAS, “La abnegación de los miserables. Las soldaderas. A propósito de la revolución fronteriza”, *El correo de Chihuahua*, viernes 5 de mayo de 1911, s/p.

la vida por la Patria, y así tendría que hacerlo también el hijo. Es ella quien transmite los valores revolucionarios a una nueva generación cuya responsabilidad es continuar con el proyecto revolucionario.

En *Enamorada*, desde el principio se sabe que la Revolución está presente, pero la trama se centra en el enamoramiento que surge entre Beatriz (María Félix), una joven provinciana de familia acomodada, y el general José Juan Reyes (Pedro Armendáriz), un humilde general zapatista. La llegada del general y su tropa advierte la toma de la ciudad de Cholula, en el estado de Puebla, por parte del ejército revolucionario, pero también anuncia el inicio de una relación amorosa entre la joven y el general, la cual será determinada por la propia guerra. Los desplantes y las altanerías de la joven hacia José Juan se convierten en un juego de poder. Después de varios altercados y malos entendidos, Beatriz, quien está a punto de casarse con otro hombre, al enterarse que José Juan corre peligro, decide cancelar la celebración matrimonial. En un acto impulsivo le quita el rebozo a su criada, se lo echa encima y corre tras la tropa, en donde está su amado; en la última escena podemos ver a María Félix caminando a su lado, mientras él anda a caballo siguiendo a la tropa.

Películas como *Flor Silvestre* y *Enamorada* consolidan este tipo de cine en donde la épica revolucionaria se combina con el drama y el romanticismo, así como la estética de los paisajes rurales y pueblerinos mexicanos gracias a la fotografía de Gabriel Figueroa. A pesar de los elogios que han recibido estas películas, la representación de los personajes femeninos tiende a caer en el estereotipo ya mencionado. La directora de cine Matilde Landeta, amiga de estos artistas y conocedora de su trabajo, opinaba al respecto: “Hay una gran, gran película de Emilio Fernández que a mí me parece una obra maestra que es *Enamorada*. ¡Qué película, que maravilla de película! Y que misógina es; la mujer se tiene que doblar al hombre y acabar caminando con la mano puesta en el anca del caballo que el hombrón monta.»<sup>23</sup>

## Entre la batalla y la pantalla

En contraste con las representaciones fílmicas, la situación de las soldaderas en las peripecias de la guerra era más compleja. A la llegada de la muerte de sus esposos o parejas acostumbraban a juntarse con otros hombres. Las mujeres se veían en la necesidad de buscar otro soldado para tener algún tipo de retribución por su trabajo como soldadera. Era usual que vivieran en el amasiato o concubinato y el matrimonio se volvió una práctica casi nula. La constante pérdida de sus hombres y el persistente movimiento de un lugar a otro eran factores decisivos para que los soldados y las soldaderas no le dieran la importancia “debida” al trámite del matrimonio.<sup>24</sup>

Así que las historias de amor representadas en la pantalla no son más que eso, la Revolución sirvió de escenario para dar legitimidad a las tramas. Lo cierto es que muchas historias sobre la Revolución deambulan entre el recuerdo y el olvido, y el cine se ha encargado de recrear historias románticas a partir de la ficción, quizás sin tener tal cual

<sup>23</sup> Alejandro MEDRANO PLATAS, *Quince Directores del Cine Mexicano*, México Plaza y Valdés, 1999, p. 94.

<sup>24</sup> Ilse Mayté MURILLO TENORIO, “A Salto de mata: soldaderas en la Revolución Mexicana”, *Alas para la Equidad*, Publicación Mensual de CONAFE (Consejo Nacional para el Fomento Educativo), año 2, núm. 25, julio 2010, pp. 34-35.

el propósito de representar algo parecido a la realidad, sino que son reflejos de gustos, intereses e ideologías. Finalmente, “los discursos cinematográficos sobre la historia lo son siempre desde ‘la mirada del otro’ que nace en los espacios y tiempos concretos del presente, a la luz de las escalas de valores que conforman la ideología.”<sup>25</sup>

### La revolución vista con otros ojos

Sin embargo, en este caso lo creo pertinente, ya que para algunos cineastas era importante darle un sentido histórico a su obra y retratar de una manera fidedigna -tomando en cuenta las limitaciones que representan factores como la postura ideológica-, pues había en ellos un compromiso social y político que creían necesario plasmar en su obra. Sobre todo en este caso que hablamos de un fenómeno como la Revolución, ya que éste fue uno de los tópicos favoritos a tratar desde los años treinta hasta los cincuenta y que, por otro lado, servía como un discurso legitimador del Estado nacional posrevolucionario.

Particularmente hago referencia a la cineasta Matilde Landeta, nacida en 1913 en la Ciudad de México. Perteneció a una familia adinerada y conservadora, tuvo una buena educación, incluso en Estados Unidos. Matilde cuenta que nunca estuvo de acuerdo con las ideas conservadoras de su familia, ella se sentía con un espíritu más libre y rebelde, pues se consideraba, según sus propias palabras, “una machona hecha y derecha, y lo que más me gustaba era huir a un huerto cercano donde podía treparme a los árboles como se me pegaba la gana.”<sup>26</sup> En otros aspectos, Matilde se recuerda como una niña interesada por el arte y la literatura, leía desde los relatos de misioneros católicos hasta biografías, pasando posteriormente por *el Quijote* de Miguel de Cervantes, cuando contaba con tan sólo 12 años.<sup>27</sup> Su contacto con el cine durante su niñez fue escaso, pues comenta que en su casa no era una forma de entretenimiento bien vista: “Sobra decir que, para mi abuela ultracatólica, ir al cine equivalía a arrojarse de cabeza al infierno. Las únicas películas que me permitieron ver durante mi niñez fueron dos cortos de Chaplin que se exhibieron en una función de caridad organizada por la Asociación de Damas Católicas.”<sup>28</sup>

En su juventud supo relacionarse con la gente del gremio cinematográfico y empezó a trabajar como *script-girl* o anotadora para grandes directores como Fernando de Fuentes, Julio Bracho y Emilio Fernández. A pesar de las trabas que le puso su sindicato, pudo escalar y obtener el cargo de asistente de dirección y pocos años después logró dirigir. Su primera película, *Lola Casanova* (1948), tuvo varios inconvenientes para poder estrenarse y tuvo una taquilla modesta. En 1949 dirigió *La negra Angustias*, la cual es considerada su obra cumbre y fue más taquillera que la primera, aunque en su momento pasó casi inadvertida por el público.<sup>29</sup> Pero, ¿cuál fue el origen de esta película? ¿Por qué sobresale esta cinta de las demás? ¿Por qué es la favorita de la directora?

<sup>25</sup> Gloria CAMARERO, Beatriz DE LAS HERAS y Vanessa DE CRUZ, “La Historia en la pantalla...” cit., p. 84.

<sup>26</sup> Julianne BURTON, *Matilde Landeta, hija de la Revolución*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 2002, p. 26.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> La obra de la directora es conocida por una trilogía realizada entre 1948 y 1952: *Lola Casanova* (1948), *La negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1952). Hasta 1991 dirigió *Nocturno a Rosario*.



## Del tintero a la pantalla

En 1944, el escritor y etnólogo Francisco Rojas publicó *La negra Angustias*, novela que fue laureada con el Premio Nacional de Literatura. La protagonista de la obra, Angustias Farrera, está basada en una mujer de carne y hueso llamada Remedios Farrera, quien participó en el movimiento revolucionario como coronela de una tropa zapatista. Rojas siempre estuvo cerca del mundo cinematográfico, pues era argumentista e incluso fundó una casa productora con Matilde Landeta y su hermano, lo cual habla de que existía una relación cercana entre ambos. De hecho, la primera cinta de la directora, *Lola Casanova*,<sup>30</sup> está basada en otra novela del mismo escritor. Por tanto, se infiere que la directora tenía un gusto predilecto por su obra.

Seguramente, algo que compartían tanto el escritor como la directora era un arraigo nacionalista, forjado por una ideología optimista de la Revolución. Joseph Sommers señala que, a través de su literatura, Rojas reflejaba “un nacionalismo hondamente arraigado, [así como] la preocupación por definir la esencia de la personalidad del mexicano y el esfuerzo por incorporar la herencia cultural del indio de su país en esta definición.”<sup>31</sup> En este caso no se trata de un nacionalismo que legitime los intereses de las clases privilegiadas, más bien de “un patriotismo que establece una sinonimia entre los intereses de su propio país y las necesidades universales del hombre.”<sup>32</sup>

El gremio de la industria fílmica estaba conformado en su mayoría por un sector masculino en relación con los cargos de dirección y producción, así que resulta interesante observar cómo es que una mujer como Landeta logró llegar a la dirección e indagar por qué decide llevar a la pantalla una historia como la de *La negra Angustias*. Al respecto, encuentro dos factores fundamentales en el filme: 1) Una película que por primera vez retrata a la mujer revolucionaria desde otra trinchera y como personaje central de la trama; 2) Una directora que logra proyectar una película de tal envergadura en un ambiente un tanto hostil para la participación de las mujeres en el cine.

El propósito de la realizadora era exaltar, por un lado, una representación diferente sobre la participación de las mujeres en la lucha, alejada de los cánones femeninos estereotipados del cine nacional de aquella época y, por otro lado, exaltar los valores e ideales de la Revolución. El propio Rojas, según cuenta Landeta, la llevó a conocer a Remedios Farrera. La directora recuerda que “vivía en el cerro, en una pequeña choza. Hablaba con un humor muy juguetón, pegado de palabrotas. Recuerdo que era bajita y que me sorprendió el contraste con su enorme puro.”<sup>33</sup> También recuerda que “todavía era bragada la viejita aquella, mal hablada como ella sola, fumando puro, con sus enaguas. ¡Eso sí! ¡Mujer! No era marimacho ni mucho menos.”<sup>34</sup> El personaje de Remedios le parecía, más que raro y desagradable, interesante y digno de evocar en su obra cinematográfica.

No está de más mencionar que este personaje ficticio de Angustias Farrera, nos acerca a un fenómeno particular que vivieron varias mujeres durante la guerra, pues éstas

<sup>30</sup> *Lola Casanova* es la historia de una mujer perteneciente una clase alta y de raza blanca que se enamora de un indígena Seri y de cómo ella se adapta al universo de este grupo indígena perteneciente al estado de Sonora.

<sup>31</sup> Joseph SOMMERS, “Francisco Rojas González: exponente literario del nacionalismo mexicano”, *Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias*, Veracruz, núm. 36, 1966, p. 13.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>33</sup> Julianne BURTON, *Matilde: Hija de la Revolución...* cit., p. 87.

<sup>34</sup> Patricia MARTÍNEZ DE VELASCO VÉLEZ, *La lucha de la mujer para llegar a ser directora de cine*, Tesis para obtener el título de Licenciada en Comunicaciones, México, Universidad Iberoamericana, 1989, p. 89.

optaron por luchar en el frente de batalla. Algunas decidieron adherirse a grupos de lideresas poderosas y formaban sus propios grupos rebeldes. Tal fue el caso de Margarita Neri en Guerrero, Rosa Bobadilla viuda de Casas en Morelos y Juana Ramona viuda de Flores, “La Tigresa”, en Sinaloa, o el caso de Petra Herrera con el ejército villista. Estas mujeres se diferenciaron de las demás por desempeñar más bien una función de soldado, encabezando brigadas de mujeres, e incluso de hombres.<sup>35</sup> La participación de la mujer soldado en algunos casos fue reconocida de manera oficial, aun así, los grados militares conferidos no fueron validados. La masculinización de las mujeres en la tropa fue usual, adoptaban modales y actitudes varoniles, como la firmeza, el dominio y la valentía, incluso la vestimenta. A éstas se les llamaba vulgarmente como “marotas”.<sup>36</sup> Un caso singular es el de “Amelio Robles”, quien se unió a las fuerzas del sur bajo el mando de Zapata y en dichas circunstancias se forjó una identidad social y subjetiva masculina. Al finalizar la lucha armada, optó por continuar con su identidad masculina a lo largo de su vida, tanto en la esfera pública como en la privada.<sup>37</sup> Otro caso singular es el de María de la Luz Espinosa Barrera, de Yautepec, Morelos, quien prestó servicio a las tropas zapatistas desde 1910 hasta 1920.<sup>38</sup> La investigadora Anna Macías señala que esta coronela tiene un gran parecido a la “negra Angustias”, la protagonista de la novela de Rojas. Algunos paralelismos que existen, según Macías, entre estos dos personajes son los siguientes: 1) sus madres murieron al dar a luz, 2) sus padres no volvieron a casarse, así que las dos carecieron del amor y del cuidado materno, 3) Cuando eran niñas se encargaban de cuidar cabras, 4) Ambas mujeres se mancharon las manos de sangre, pues mientras Angustias mató al hombre que intentó violarla, Luz Espinosa asesinó a una mujer que tenía una aventura con su marido. La coronela Espinosa, después de haber pasado cinco años en prisión, ingresó como voluntaria en el ejército zapatista y, al igual que la “negra” Angustias, se comportaba como un hombre y vestía con ropas masculinas.<sup>39</sup>

## La película

Matilde Landeta pensó que María Elena Marqués era ideal para el personaje de Angustias. La actriz en ese entonces empezaba a despegar en la pantalla, pues había tenido reconocidas participaciones en cintas como *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943) y *La perla* (Emilio Fernández, 1947). Aunado a ello, Marqués se consolidaba como una de las estrellas favoritas de la pantalla, según un listado que realizó el periódico *Cinema Reporter* en marzo de 1949.<sup>40</sup> La directora quería que su protagonista fuera encarnada por una actriz popular y reconocida entre el público, pues también le interesaba que su filme, además de

<sup>35</sup> Elizabeth SALAS, *Soldaderas en los ejércitos mexicanos*, México, Ediciones Diana, 1995, p. 66.

<sup>36</sup> Eulogio SALAZAR VILLEGAS, PHO/1/37, p. 20. Entrevista con el general de división Eulogio Salazar Villegas, realizada en la ciudad de México, por Laura Espejel, el 18 y 24 de enero de 1973.

<sup>37</sup> Gabriela CANO, “Inocultables realidades del deseo. Amelio Robles, masculinidad (transgénero) en la Revolución mexicana”, Gabriela CANO, Mary Kay VAUGHAN y Jocelyn OLCOTT (comp.), *Género, poder y política en el México revolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 63.

<sup>38</sup> Cfr. Anna MACÍAS, *Contra viento y marea. El movimiento feminista en México hasta 1940*, México, Colección Libros del PUEG/Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, p. 65. Esta investigadora tuvo la oportunidad de entrevistar a esta coronela zapatista.

<sup>39</sup> Anna MACÍAS, *Contra viento y marea... cit.*, pp. 65-66.

<sup>40</sup> *Cinema Reporter*, año XVII, núm. 556, marzo 12 de 1949.

tener una crítica social, tuviera éxito en taquilla. El elenco estaría conformado por Eduardo Arozamena, actor consolidado en el teatro y en el cine, encarnando a don Antón Farrera, padre de Angustias. Como actor secundario también actuaría Agustín Isunza, quien para esos momentos ya era un cómico sobresaliente, interpretando al “Huitlacoche”, amigo incondicional y soldado de la tropa de la coronela Angustias. También el actor Ramón Gay actuaría en el papel del profesor Manuel de la Reguera y Pérez Cacho, el amor imposible de Angustias, quien ya había colaborado en la primera cinta de Landeta. Adicionalmente se contaría con la participación musical del Trío Los Panchos, el cual en ese entonces era ya muy famoso y el mejor pagado. La directora pensaba que incluir en la historia un *sketch* (escena corta) musical podría ser un atractivo taquillero y más tratándose de Los Panchos.<sup>41</sup> Esta cinta comenzó su rodaje el 28 de mayo de 1949, con locaciones en San Miguel de Allende y en los Estudios Churubusco.<sup>42</sup> El rodaje de la película duró de 3 a 4 semanas, finalizando el 25 de junio de 1949.<sup>43</sup> La cinta fue estrenada en Monterrey en noviembre del mismo año en el cine Encanto y hasta enero de 1950 en la Ciudad de México en el cine Mariscal.<sup>44</sup>

#### Ilustración 1

Cartel de estreno de *La negra Angustias* (Matilde Landeta, 1949)



Fuente: Colección Filmoteca de la UNAM.

La trama del filme gira en torno a la vida de una mulata, oriunda de Guerrero, desde que es una niña campirana encargada de cuidar un pequeño rebaño de cabras hasta su juventud, cuando forma su tropa zapatista para luchar en la Revolución Mexicana con el cargo de coronela. Angustias Farrera era hija de padre negro, quien era reconocido como una especie de bandido justiciero de los pobres al luchar contra las injusticias de los ricos, y de madre blanca, quien muere al parirla. Su condición racial será un elemento singular

<sup>41</sup> “Los Panchos, el Trío mejor pagado”, *Cinema Reporter*, año XVIII, núm. 608, 11 de marzo de 1950, p. 32.

<sup>42</sup> “Glosas del Cine”, *Cinema Reporter*, 4 de junio de 1949, p. 29.

<sup>43</sup> *Cinema Reporter*, 25 de junio de 1949, p. 27.

<sup>44</sup> *Cinema Reporter*, 12 de noviembre de 1949, p. 33.

que la distinguirá frente a las demás mujeres del pueblo. Esta niña huérfana de madre y después de padre -ya que debido a sus actos vandálicos es encarcelado- queda al cuidado de Crescencia, una vieja hechicera del pueblo. Después de unos años el padre sale de la cárcel y se lleva a Angustias a vivir con él.

#### Ilustración 2

Fotograma: “Antón, una vez que sale de prisión, va en busca de su hija Angustias a casa de doña Crescencia”



Fuente: Colección Filmoteca de la UNAM

Desde el inicio, Angustias desarrolla cierta repulsión hacia los “machos” y, por ende, siente poca simpatía por los hombres que la rodean, a excepción de su padre. Con el paso de los años, Angustias se convierte en una mujer atractiva, de una belleza exótica, lo cual lleva a que sea constantemente acosada por los hombres. Sin embargo, ella sigue sintiendo un rechazo hacia los hombres y los ignora, razón por la que es tachada por las mujeres del pueblo como marimacha. Por lo mismo, se ve envuelta en una persecución, pues es apedreada por las mujeres del pueblo por no comportarse como una *mujer más* de la comunidad. Posteriormente huye del pueblo, tras haber cometido un asesinato al defenderse del acoso sexual de un joven.

## Ilustración 3

Fotograma: “Angustias es acosada por un extraño, mientras su esposa los observa”



Fuente: Colección Filмотeca de la UNAM.

Tras haber escapado sin rumbo fijo, sufre una serie de desencuentros pero en este inter conoce al Huitlacoche, quien se convertiría en su fiel amigo y enamorado. Las circunstancias los llevan a toparse con gente que está cansada de las injusticias de los ricos y dispuesta a unirse a las fuerzas zapatistas. Entre estas personas hay unos cuantos que reconocen a la mulata como la hija del bandido justiciero, Antón Farrera. Por lo mismo, estos hombres ven en Angustias la imagen viva de la lucha revolucionaria y ella aprovecha esta situación para convocarlos a que se unan a la causa de Emiliano Zapata. A partir de este momento, la coronela Angustias representa a una mujer empoderada y transgresora, que adopta modales varoniles e irrumpe en espacios que normalmente son asociados con el mundo masculino, como la guerra y los mandos militares, o bien, como la cantina, un espacio de socialización y recreación, donde Angustias aprovecha para beber y fumar.

Sin embargo, este perfil se transforma cuando conoce a Manuel, un profesor que se encarga de enseñarle a leer y escribir. Manuel es un hombre atractivo, rubio y alto, de ciudad, con educación y de buenos modales, y el único que logra cautivar el corazón de Angustias. De esto nos percatamos porque ante él se empieza a mostrar cordial y servicial, recatada y complaciente, además de vestir de manera femenina. La relación que llega a mantener con el profesor hace que su espíritu de lucha se apague, para dedicarse en cuerpo y alma a un hombre sin escrúpulos que termina por maltratarla y someterla a sus órdenes.

El argumento cinematográfico no es muy diferente al literario. Sin embargo, es fundamental resaltar ciertos elementos que hacen de la tesis de Landeta una propuesta diferente a la de Rojas. Por un lado, mientras que en la novela no existe un diálogo entre padre e hija sobre los ideales de la Revolución, en la cinta se dan diversas conversaciones entre los dos sobre el tema. Por otro lado, mientras que el final de la novela resulta algo trágico, ya que Angustias es traicionada por Manuel dejándola embarazada y desprotegida, en la cinta, después de sufrir el desamor por el profesor, la muerte del Huitlacoche, su gran amigo y camarada de lucha, le abre los ojos y decide continuar en la guerra.

## Ilustración 4

Fotograma: “La coronela Angustias y su tropa”



Fuente: Colección Filmoteca de la UNAM.

Desde un principio es notoria la postura de Landeta frente a este proceso político y social cuando en la cinta se puede leer su afán por reconocer a la Revolución como momento precursor de una reintegración nacional basada en la justicia y en la equidad.<sup>45</sup> Su propósito no sólo radica en rememorar la Revolución, sino en legitimar la constitución de un Estado posrevolucionario a través de un discurso nacionalista que parte de valores universales como la igualdad y la justicia. La postura de la directora se centra más en un enaltecimiento y redención del movimiento revolucionario que en una crítica sobre el mismo. La preocupación de la cineasta por enfatizar la importancia histórica de la Revolución Mexicana, así como de la participación femenina, marca una distancia frente a los otros filmes del mismo género. Sin desacreditar la postura ideológica de los otros realizadores, en el caso de la cineasta, la atención que le da a la participación femenina en la lucha revolucionaria le da un giro revelador al sentido histórico, pues a diferencia de otras cintas, en la de Landeta existe una intención de insertar a las mujeres como agentes sociales activos y transformadores en los procesos históricos. Además, nos lleva a rememorar a aquellas mujeres que tomaron las armas.

*La negra Angustias* se podría ajustar oportunamente en el melodrama revolucionario, en donde el personaje central se muestra como una heroína, poniendo en práctica sus virtudes de honor, valentía y bravura ante la adversidad, no sólo en el contexto de la guerra, sino en el día a día que le tocó vivir desde su infancia. De tal forma, puede entenderse también como un melodrama épico, en donde se ponen en juego los valores morales y los ideales

<sup>45</sup> El texto introductorio de la cinta muestra lo siguiente: “Vivimos en el año de 1903. Este episodio es un grito de rebelión de la clase más oprimida y pertenece al México de ayer. Es solo un hecho de la Gran Revolución ese sacudimiento que dio lugar a la reintegración de una nacionalidad respetable y respetada que hoy en día levanta su estructura definitiva sobre bases de justicia y de equidad”.

políticos y sociales, vía el personaje de Angustias, como la heroína del cuento. Cuestiones como el amor y el desamor se entrecruzan con la obstinación de seguir combatiendo al enemigo para por fin alcanzar la victoria. Ante este panorama, me arriesgo a decir que podríamos también ubicar este caso fílmico en un *melodrama histórico* que, de acuerdo con Xavier Robles, en este género, a diferencia del épico, no necesariamente se exaltan y glorifican figuras de héroes, pero sí se exaltan pasiones, emociones o sentimientos, con la idea de dar cuenta de determinados sucesos enmarcados en un contexto histórico determinado.<sup>46</sup>

Recordemos que la trama no está únicamente enmarcada en el periodo de la lucha armada, ya que inicia en los años que anteceden a la guerra, cuando, desde pequeña, Angustias empieza a enfrentarse con un entorno en el que prevalecen las injusticias sociales, como lo relata su padre Antón, pero también con situaciones incómodas como el machismo y creencias arraigadas a las viejas costumbres, en las que se ve envuelta, como cuando es perseguida por un grupo de mujeres por ser una “marimacha”. Landeta hace una crítica social no sólo hacia el régimen porfirista que la Revolución quería combatir, sino hacia los abusos que los hombres cometen hacia las mujeres, así como a los valores morales tradicionales que las estigmatizan y las limitan en su desarrollo personal.

### Reflexión en torno a la puesta en escena

En cuanto a *La negra Angustias*, su singularidad parte de diferentes puntos. En primer lugar, la trama gira en torno a una mujer, mientras que en las películas abordadas con anterioridad los personajes femeninos quedaban relegados a un segundo plano, o bien, eran co-protagonistas. Además, la construcción del perfil psicológico y social de Angustias se puede ir entretejiendo en una lógica congruente de causa-efecto, en cuanto a su entorno y sus experiencias, desde sus años de infancia hasta convertirse en coronela, lo cual muestra a un personaje más complejo, en donde sus acciones y pensamientos tienen una razón de ser.

Varios elementos se ponen en entredicho alrededor de “la negra” Angustias. Su constitución psicológica en relación con su sexualidad es uno de ellos. Su condición de mulata se representa estéticamente de manera pobre, pues el maquillaje aplicado a la actriz María Elena Marqués deriva en unas cuantas capas que asimilan una especie de betún o chapopote que no logran calcar un color natural de una mulata. Pero la intención es asociar la idea de mulatez con cierto exotismo y erotismo corporal. Desde el principio queda claro el rechazo que siente Angustias por los machos, pues el acercamiento sexual que estos hacen para con las hembras, solamente les produce sufrimiento. Es decir, su cuerpo y su sexualidad representan un punto vulnerable, y es por eso que Angustias huye de ello.

Pero la sexualidad de Angustias no sólo se (re)presenta a través de su constitución biológica, sino también de otros elementos simbólicos, como la vestimenta, los gestos y ademanes. Cuando Angustias es nombrada coronela, su vestimenta nos remite a una especie de des-sexualización femenina, en un sentido convencional, pues viste un traje

<sup>46</sup> Xavier ROBLES, *La oruga y la mariposa, los géneros dramáticos en el cine*, México, Centro de Estudios Cinematográficos-Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 201.

sobrio y templado que ya no exhibe sus dotes femeninas, pero tampoco se muestra una indumentaria varonil. Su propósito tal vez haya sido encubrir la sexualidad de “la negra”, en tanto que ésta la hace ver débil y vulnerable. La cuestión corpórea-sexual le estorba a la cineasta para proyectar una imagen de Angustias como mujer empoderada, con bríos férreos. En su estatus de coronela, a cargo de una tropa, en el escenario de la Revolución, Angustias prescinde de su constitución sexual, para trascender como un sujeto histórico en el marco de un movimiento político-militar.

También, para dotar a la protagonista de habilidades endurecidas y temerarias, la directora se vale de gestos y composturas que tienden a ser hombrunas, tales como el fumar, tomar bebidas embriagantes y reír desmesuradamente en el interior de una cantina, sin por ello parecer vulgar o de malos modales. Al contrario, esto reafirma el estatus de su dominio y empoderamiento frente a los demás. Angustias se refugia en un perfil dessexualizado, por un lado, pero también con trazos varoniles, para dibujarse como un sujeto capaz de tomar las riendas y la responsabilidad de un conjunto de gente involucrado en la guerra, y que la vulnerabilidad de su género (sexual) se revierte al ocultarla.

Sin embargo, cuando se enamora del profesor Manuel, su caracterización se altera al mostrar a “la negra” como una mujer vestida de acuerdo a su género -en un sentido tradicional y conservador-, atenta y dócil. El amor la doblega y por un momento le hace perder de vista la razón por la que luchaba en la Revolución. Las emociones y sentimientos someten al juicio y a la conciencia. Es por eso que Landeta decidió revirar el curso de la historia de Rojas, para que el final de la trama no derivara en una mujer sometida a los escrúpulos de un hombre que sólo sacaba provecho de ella, a costa de su amor. El rechazo de Manuel la lleva al sufrimiento y la desgracia, tanto así que la guerra la tenía sin cuidado. Pero la muerte del Huitlacoche la hace entrar en razón y su ánimo de lucha vuelve.

Este ir y venir de la protagonista, de la desolación tras haber apuñalado a un hombre que intentó abusar de ella, a convertirse en una coronela, para después enamorarse y mostrarse frágil ante el profesor, y finalmente recobrar el aliento y la conciencia para seguir luchando, muestra la reconfiguración de las relaciones de género y de poder que van entretejiendo el devenir de la trama y del personaje central. Pero, ¿es necesario para Landeta mostrar a su protagonista con actitudes viriles para manifestar su fortaleza y autoridad frente a los demás y ante sus circunstancias? Creo que en algunos momentos lo hace, pues en el contexto de la guerra era común que las mujeres se refugiaran en el disfraz masculino para ser respetadas, o por lo menos no ser violentadas sexualmente.

Es difícil afirmar si Landeta se deslinda de todo arquetipo y estereotipo popular del cine de aquella época, pues al final ninguno se escapa de lo que estaba en boga y más si resultaba exitoso. Lo que bien cabría preguntarse es si, en mi afán de querer rescatar al personaje de Angustias como transgresor y complejo, realmente la protagonista resulta fuera del estereotipo femenino, de una “Adelita” abnegada e incondicional hacia su hombre. Yo considero que sí lo es, sin embargo, hay que ser cuidadosos, pues en algunos momentos parece ser que Landeta niega el estereotipo femenino para reafirmar el masculino, pues cuando se convierte en una coronela, su perfil se transforma de manera que adopta actitudes que normalmente se asocian con lo masculino. No obstante, el recurso de la “masculinización” de la protagonista, la directora lo utiliza de forma distinta, pues en lugar de hacer alarde de actos viriles para reafirmar el machismo como autoridad y virtud al mismo tiempo, toma las riendas para hacer justicia en nombre de las mujeres y de la Revolución.



Pero si recordamos los estereotipos que se proyectaban en el cine nacional de aquella época, que por su esencia tienden a fortalecerse y a ser repetitivos, entonces, cómo y en dónde situar el de un personaje como Angustias. Esta mulata no es una joven sumisa y abnegada, pero tampoco es una devoradora ni una prostituta. En Angustias podemos ver virtudes como la bondad y la búsqueda de la justicia social, pero también una sed de venganza hacia los “machos”, llevando a cabo actos criminales. Pero sus actos y actitudes tampoco implican una oposición tal cual, sino que, de acuerdo a sus circunstancias, su perfil psicológico y social tiende a ser más complejo, frente a otros estereotipos que pretenden estandarizar y simplificar. Tal vez, el asunto de querer resolver las “debilidades” femeninas a través de una masculinización sea una salida fácil y poco novedosa. No obstante, pensemos en que la problematización y teorización sobre las relaciones de género, la construcción de lo femenino y lo masculino y su complejidad no es algo que estuviera presente en los tiempos en que desarrolló su obra fílmica.

Entonces, ¿la representación de un personaje como “la negra” Angustias es como los demás estereotipos femeninos? No lo es, pues si redundamos en la idea de que el estereotipo, como elemento importante en el lenguaje fílmico, sirve para simplificar, estandarizar o recalcar los personajes y sus funciones, el de la mulata no se muestra tal cual. Es cierto, varios elementos y situaciones de la cinta redundan en ciertos mecanismos propios del cine de la Revolución, de sus ideales y glorificación hacia el movimiento. Pero si nos centramos en el estereotipo femenino de la época, y en específico el de la mujer revolucionaria, pocas veces lo vemos en pantalla. Quizás un caso parecido sea el de María Félix, quien años después, en *La Cucaracha*, representa a una mujer soldado, bravucona y altanera, con porte varonil y actitudes hombrunas. Por ello, considero que el personaje de Angustias, más que atender a un estereotipo, atiende a una tipología idealizada por una mujer como Landeta. Podría ser más bien una propuesta arquetípica, si entendemos por ésta un modelo ejemplar o ideal, que lleva el sello de la cineasta, pues en su representación no se antoja como monótono y reincidente como todo estereotipo.

### La crítica cinematográfica

Un mes antes del estreno de *La negra Angustias* en salas comerciales, se realizó una exhibición privada para un grupo de periodistas, la cual provocó elogios y aplausos entre los espectadores, así como buenos comentarios: “Capacidad indudable ha demostrado Matilde Landeta al darle vida en la pantalla a la dramática novela de Rojas González. Haciendo gala de una fina sensibilidad la talentosa cine-directora, prueba, de una vez para siempre, que la mujer sirve para algo más que para pintarse los labios y hablar de ‘trapos’.”<sup>47</sup>

Según la revista *Cinema Reporter*, la película tuvo un éxito grande y fue muy aplaudida por el público:

“Está matizada de bellísimas escenas de la revolución zapatista, con algunos episodios emocionantes, muy bien tomados por la cámara. Sirve el film para narrar la existencia de ‘La Negra Angustias’, aquella mujer que llegó a dar un vótor a México

<sup>47</sup> Dalia ÍÑIGUEZ, “Cinedalias”, *Cinema Reporter*, 29 de octubre de 1949, p. 38.

para exaltar a nuestra patria, que se conmovía en los vaivenes del Destino y que salió a flote en medio de ríos de sangre humana. María Elena Marqués logra uno de los triunfos mayores de su brillante carrera cinematográfica, y a su lado, intervienen con éxito, Eduardo Arozamena y Agustín Isunza, dos magníficos actores de nuestra pantalla.”<sup>48</sup>

En cambio, en el periódico *El Cine Gráfico* se redactó una nota crítica con tono desalentador: “La historia que se presenta es sobre una época de la revolución en el campo zapatista completamente falseado y muy mal llevado a la pantalla logrando sobresalir únicamente Agustín Isunza en su actuación y estando muy deficiente la realización y falta de continuidad, llevando el ritmo con lentitud.”<sup>49</sup>

En la opinión de la directora, la cinta “fue todo un éxito y estuvo mucho tiempo en cartelera, lo que presionó a Películas Nacionales para exhibirla en la capital. Pero, como de costumbre, en cuanto pudieron la hicieron a un lado y la olvidaron.”<sup>50</sup> Los primeros cuatro días que estuvo en exhibición en el cine Mariscala de la Ciudad de México, según cifras de *Cinema Reporter*, la película logró recaudar \$27,432.00, cantidad que en comparación con otras películas parece ser satisfactoria comercialmente.<sup>51</sup> También señala que su obra logró distribuirse y exhibirse en algunos países centroamericanos, así como en Colombia y Venezuela, aunque fue prohibida en Cuba, Bolivia y Perú, supuestamente por ser demasiado revolucionaria, comenta Landeta.

Cabe señalar que con el paso de los años, la prensa cinematográfica se fue especializando más, por lo que es común encontrar que las opiniones posteriores difieren según los cambios en las vanguardias cinematográficas y las diversas apreciaciones estéticas, como la de José Felipe Coria, periodista de *El Financiero*, quien en febrero de 1999, con la intención de exaltar la obra de esta directora por su militancia de espíritu feminista, también señala que:

“Sus evidentes fallas narrativas, los titubeos en la adaptación, la abusiva utilización de un maquillaje grasiento para cambiarle el tono de piel a María Elena Marqués, vuelven risible el film: es la contracara del brío insólito de Lola Casanova o de la denuncia sórdida de Trotacalles; sin embargo, la violencia conceptual, desarrollada en frío, seca, sin adornos, es insuperable.”<sup>52</sup>

Los comentarios de García Riera a esta cinta tampoco fueron muy positivos, pues en el caso del desempeño histriónico de María Elena Marqués, queda corto para el personaje de Angustias que Landeta quería representar: “[...] lo que ofrece la película son diálogos y más diálogos, y la idea de la Angustias bragada se desvanece ante la débil realidad de su intérprete, una María Elena Marqués frágil, plañidera y embadurnada por un torpe

<sup>48</sup> *Cinema Reporter*, 28 de enero de 1950, pp. 36-37.

<sup>49</sup> *El Cine Gráfico*, Domingo 29 de enero de 1950, pp. 8-10.

<sup>50</sup> Julianne BURTON, *Matilde Landeta: Hija de la Revolución...* cit., p. 95.

<sup>51</sup> *Cinema Reporter*, 28 de enero de 1950, p. 37. Sin embargo, películas como *La Liga de las muchachas*, que se estrenó más o menos por las mismas fechas que *La negra Angustias*, logró recaudar en sus primeros cuatro días de exhibición \$42,912.00, cantidad que rebasa por mucho el modesto éxito del filme de Landeta. Véase *Cinema Reporter*, 11 de febrero de 1959.

<sup>52</sup> José Felipe CORIA, “Y ahora doña Matilde”, *El Financiero*, 4 de febrero de 1999, p. 84.

maquillaje oscurecedor a quien es imposible suponer la menor prestancia épica.”<sup>53</sup>

En cambio, para Jorge Ayala Blanco, la propuesta fílmica de Landeta le parece “preferible a la retórica reblandecida de Bracho o la rigidez sin imaginación de Gavaldón, mejores técnicos que ella.”<sup>54</sup> El crítico acepta que en sus tres películas existen varias fallas en cuanto al montaje y a la misma propuesta de sus tesis. Sin embargo, rescata que a excepción de estas obras, “el resto de la historia del cine mexicano es invariablemente un repertorio de alardes viriles más o menos alevosos o ‘protectores’ o ‘sublimadores’ de la figura de la mujer.”<sup>55</sup>

### Un cine ¿feminista o femenino?

Matilde Landeta ha fungido como un estandarte del feminismo desde el mundo cinematográfico. El reconocimiento que se le empezó a dar desde la década de los años setenta, con la celebración del Año Internacional de la Mujer y el ciclo de cine de mujeres cineastas que se llevó a cabo en la Cineteca Nacional, en 1975, en donde se proyectó precisamente *La negra Angustias*. Su cine ha sido considerado como pionero, e incluso adelantado a su época, pues sus propuestas convergen en la reivindicación de las mujeres y su relevancia en la vida social, política, económica y cultural.

Pero su cine de mujeres, ¿era un cine feminista, o más bien, un cine femenino? Landeta nunca se consideró feminista tal cual, pues no se adhirió a una causa, organización o movimiento político. Ella presume haber luchado desde su trinchera, con la idea de que a través de la pantalla pudiera transmitir una forma diferente de concebir a las mujeres, de darles un lugar más justo en la historia. Más bien fueron las generaciones posteriores quienes encontraron en doña Matilde un caso representativo del feminismo en México, con la idea de situar su obra en el contexto de la efervescencia feminista que se empezó a forjar desde la década de los años setenta.

Lo que se rescataba era su legado de los años cuarenta y cincuenta. Pero no volvió a dirigir por 20 años -aunque siguió laborando en otros ramos de la industria cinematográfica- sino hasta el año 1991. Evidentemente, la admiración no sólo se le profesó por su labor de cineasta, sino por las dificultades y obstáculos que tuvo que sobrepasar para llegar a ese lugar, por su dedicación y perseverancia en un cargo que era hostil hacia las mujeres. También cabe preguntarnos qué tanto Matilde tuvo que asimilar un nuevo discurso de su cine femenino convertido en feminista. Aunque a la realizadora no le gustaba mucho la etiqueta de feminista, en sus testimonios podemos ver una construcción discursiva e ideológica redundante y repetitiva, que si bien no tendrían por qué ser mentira, consciente o inconscientemente, la directora construyó a lo largo de los años un personaje de su persona.

Aunque se ha rescatado y revalorado su obra cinematográfica, así como sus vivencias personales y familiares, es importante ubicar su producción fílmica y el entorno en el que la realizó en su contexto específico. Las propuestas feministas que se venían dando en

<sup>53</sup> Emilio GARCÍA RIERA, *Historia Documental del Cine Mexicano*, vol. 5, México, Universidad de Guadalajara, 1993, p. 81.

<sup>54</sup> Jorge AYALA BLANCO, “Feminismus. Matilde Landeta, nosotros te amamos”, *Siempre!*, núm. 1152, 23 de julio de 1975, s/p.

<sup>55</sup> *Ibid.*

la década de los setentas y ochentas reflejan nuevos intereses y necesidades en relación con la sociedad en la que viven tanto hombres como mujeres. La visión de la directora en tiempos pasados sobre el rol de las mujeres en la sociedad se fue transformando, pues en testimonios tempranos se puede entrever una perspectiva que para años posteriores bien podría ser considerada tímida y conservadora. En algún momento señaló que las mujeres no deben invadir las actividades exclusivas de los hombres, como gobernar un pueblo, pero sí debemos luchar por conquistar lo que nos pertenece legítimamente, ¿pero qué es lo que nos pertenece legítimamente? Queda claro que ser cineasta no es para ella una actividad exclusivamente masculina, pero cuáles lo son.

De cualquier forma, para la realizadora, el situar su obra en el marco de un “cine de mujer” no tiene mucho sentido, pues para ella tanto hombres como mujeres pueden filmar y dirigir indistintamente, y sus propuestas se pueden inclinar hacia distintos asuntos, dependiendo de los gustos e intereses. Podrá haber filmes realizados por hombres en donde los personajes femeninos sean centrales, complejos y reivindicadores, habrá otros que no; pero en el caso de las mujeres cineastas pasa lo mismo, pues mientras unas se interesen en hacer una crítica desde el feminismo a través de la pantalla, o bien, enfatizar una mirada femenina a través de sus personajes, habrá otras que no lo hagan. Sin embargo, Landeta nunca simpatizó con algún movimiento feminista, a diferencia de algunas colegas y amigas suyas del gremio cinematográfico.

Lo importante a resaltar es que, sin importar el devenir del tiempo, la propuesta cinematográfica de la directora continúa vigente y sigue siendo atractiva para la reflexión y el análisis no sólo bajo una perspectiva feminista o de género, sino como un fenómeno social que ha sido parte de una tendencia o corriente cinematográfica, con una propuesta ideológica propia de su momento, pero que con el paso de los años y la mirada de diferentes disciplinas se dimensionan las aristas para su estudio y comprensión, dando pauta a nuevas interpretaciones e interrogantes.

#### Ilustración 5

Matilde Landeta en entrevista, con Sara Moirón



Fuente: *Cinema Reporter*, 1948.