
Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco

División de Ciencias Sociales y Humanidades

La abyección racial
en las representaciones de las mujeres en la Época de Oro del cine mexicano

Idónea Comunicación de Resultados para obtener el grado de Maestra
en Estudios de la Mujer

Presenta: **Noemí Domínguez Gaspar**

Asesora: **Dra. E. Elsa Muñiz García**

Ciudad de México, 22 octubre del 2021.

*

Resumen

En esta investigación abordé el estudio de las representaciones de las mujeres como parte del análisis de la cultura de género y racialización a través del cine. A través de cuatro películas *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943), *Río Escondido* (E. Fernández, 1948), *Salón México* (E. Fernández, 1949) y *La negra Angustias* (Matilde Landeta, 1950) correspondientes al periodo de la Época de Oro del cine mexicano entre los años 1943-1950 tracé el camino en la investigación con la elaboración de un análisis etno-cinematográfico de un momento del desarrollo del nacionalismo e indigenismo. Realicé un análisis sobre los mecanismos y las condiciones de la abyección y la segregación en los límites del blanqueamiento, y cómo esta política racial condiciona las narrativas vistas en las representaciones de las mujeres en situación de precariedad.

Dentro de los hallazgos destaca cómo el cine fue un dispositivo educativo, a través de discursos y representaciones sobre la cultura de género, la moral y el castigo, asimismo promotor de las ideologías racializantes, que llevan a una reflexión final en torno a las mujeres abyectas como modelos pedagógicos.

*

Abstract

In this research I address the study of the representations of women as part of the analysis of the gender culture and racialization through cinema, Through four films *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943), *Río Escondido* (E. Fernández, 1948), *Salón México* (E. Fernández, 1949) and *La negra Angustias* (Matilde Landeta, 1950) corresponding to the period of the Epoch of Gold of Mexican cinema between the years 1943-1950 I'm tracing a research method an ethno-cinematographic analysis that covered a moment in the development of the

nationalism and “indigenismo”. I elaborated an analysis around the mechanisms and the condition of abjection and segregation in the limits of whitening, and how this racial policy conditioned the narratives found in the representations of women in a precarious situation.

Within my findings are how the cinema was an educative device, through moral and punishment, and prime mover of racializing ideologies, that leads to a final reflection about abject women as pedagogical models.

Palabras clave

Cine, representación, racialidad, mestizaje, abyección racial, blanqueamiento, feminidad, belleza, violencia.

Key words

Cinema, representation, raciality, racial abjection, whitening, femininity, beauty, violence.

*

Índice

Agradecimiento	0
Introducción	1
Puerto de partida	10
La sed de investigar	11
Los ríos de tinta que han corrido	12
Etnografía y semiótica del cine	25
Capítulo I. Las representaciones racializadas de las mujeres en el cine de la Época de Oro: contexto histórico-cultural de México entre 1943-1950	33
1.1 Cine como industria y promotor del nacionalismo entre 1940-1950.	35
El contexto de la Época de Oro del cine mexicano: nacionalismo e indigenismo.	39
1.2 Cuerpo y representación: topografías y matices de las mujeres racializadas.	45
“¡Soy negra huitlacoche, negra!”: abyección, aspecto y racismo.	47
El cuerpo abyecto racializado: la india, la negra y las mestizas	59
“Yo tengo mucha necesidad de ese dinero”: precariedad, racismo y pobreza.	73
Capítulo II. “Todos los males nos vienen de las viejas”: abyección, (in) disciplinamiento a las márgenes del género	84
2.1 La otredad abyecta: segregación en los límites del blanqueamiento	87
“Pero si es María Candelaria, la mera misma”: mecanismos de la abyección.	91
Las mujeres de la nación: la maestra mestiza, mujer de la patria.	94
“¿Qué coraje traes?” La precariedad de las redes socio-afectivas entre mujeres abyectas.	101

2.2 Prácticas corporales del blanqueamiento: belleza como dispositivo del poder para la diferenciación social.	103
La escuela nacionalista, institución del mestizaje como dispositivo del blanqueamiento.	103
“No se imagina cuál es mi verdadera vida”. Prácticas corporales del blanqueamiento	107
El cuerpo del blanqueamiento: feminidad, belleza, indumentaria, deseo y poder.	114
2.3 Tiempo para la belleza: la asimilación como estrategia de la mujer abyecta	118
Márgenes de la feminidad: pasiones y trabajo en los contextos y condiciones de vida abyecta.	120
¿Quién tiene tiempo para la belleza? Recreación, coquetería y ocio en la abyección racial.	123
Salón México: la escena musical.	124
Capítulo III. La abyección racial	133
3.1 Cuerpo, género, clase y raza: prácticas corporales de la abyección racial.	137
Los insumos del cuerpo abyecto: prácticas corporales de la abyección racial.	144
“¡Ya le dije que yo soy huesera!” modernidad y anhelo civilizatorios en la abyección racial.	145
De la alimentación	152
3.2 Miedo, incertidumbre, violencia y precariedad en la abyección	154
Las mujeres y la cárcel: impureza, desobediencia y castigo de la mujer abyecta.	154
El miedo como dispositivo de inmovilidad social: espacios de la abyección racial.	155
Vida abyecta: trayectoria de la abyecta en la incertidumbre y la violencia.	159

Conclusiones: algunas consideraciones	165
Arqueología y genealogía de la abyección racial.	165
<i>Continuum</i> de la abyección racial en las representaciones de las mujeres.	167
Anexos	170
a) Primera etapa de investigación: registro, sistematización y análisis fílmico de las representaciones de las mujeres	
Tabla de planeación temática de la investigación.	170
b) Construcción del corpus fílmico: (2018-2019), concentración de temas y películas.	171
Segunda etapa de investigación: (2019-2020), delimitación temporal y temática.	
Paradigma de existencia de las representaciones de las mujeres.	172
c) Instrumentos de investigación para registro y sistematización de información.	173
d) Fichas técnicas y análisis semiótico de las películas.	175
e) Carteles del nacionalismo en el marco de la Segunda Guerra Mundial.	194
f) Carteles de las películas: María Candelaria (1943), créditos: CLASA-MOHME Inc.	195
Bibliografía	198

Edna

Me viste en el crepúsculo
Con tus ojos de venado
Salí de las penumbras
Como quien llega al puerto
después del naufragio

Elsa
Por la determinación,
el cariño y
solidaridad
toda mi gratitud

*

Agradecimientos

Si quieres caminar rápido, camina sola.
Si quieres llegar lejos, camina acompañada.
E.

Todo proceso educativo escolarizado implica una labor de sistematización que permite ordenar un tipo de conocimiento. Esta sistematización pasa por la escritura, y esta no se realiza con la simple acción mecánica, tampoco con buenas ideas o intenciones.

Para escribir, hay que tener un soporte y las condiciones psico-materiales para su realización. Espacio y tiempo para estar en silencio, el silencio, preciado tesoro para pensar. Pensar, leer, escribir, acciones gozosas y sinuosas cuando en la precariedad, no hay los suficientes soportes sociales que le permitan a una disfrutar el privilegio de la escritura como trabajo y placer.

Al escribir, renunciamos voluntariamente a dedicar nuestras palpitaciones a otro tipo de actividades, comer, dormir o descansar, son de cierto modo prescindibles, cuando la escritura apasiona o apremia. No he tenido el tiempo para hacerlo con calma, por que nada en mi vida ha sido monotemático, pero la necesidad y necesidad me conminaron a concluir este compromiso adquirido con quienes a través de su escucha, aliento, esperanza y ánimo hicieron conmigo esta tesis. Fue una escritura necesaria porque nos dignifica a quienes nos aventuramos a explorar un mundo en el cual, nos sentimos extranjeras.

Agradezco a las docentes integrantes de la Maestría en Estudios de la Mujer que me permitieron estar en el programa de estudios a pesar de las vicisitudes que tuve durante mi estadía como estudiante. Particularmente hago este reconocimiento y agradecimiento a las doctoras Elsa Muñiz y Ana Lau, sin duda su apoyo, persistió y acompañó en mi permanencia, confiaron en mí, me alentaron para concluir debidamente con este proceso de estudios formales. Elsa este proceso no hubiera sido posible sin ti, al confiar en mi ayudaste a reparar algo que estaba roto en mi, siempre tendré cariño contigo. Asimismo, a la actual coordinadora del programa, Merarit Viera

por contestar con diligencia mis dudas, a las integrantes de mi comité tutorial, María del Carmen de Lara Rangel y Haydeé García Bravo, a quienes admiro y tengo el honor de que conformen parte del equipo de cierre de este ciclo.

Edna, esta tesis también es tuya, te agradezco todo este tiempo en el que nos hemos acompañado. Sin escatimar nunca tu confianza en mí, me re-conociste en uno de mis momentos más lúgubres, a pesar de que toda mis pesadumbres, miedos e inseguridades, pudiste apreciar ese “algo en mí” que también abona en tu vida. Tu trabajo, afecto y paciencia fueron sin duda, un caudal que abreva mi existencia, eres maravillosa amiga y compañera de la vida, te amo.

Gracias a mi red de afectos, mi manada que ha acompañado mis pasos en distintos momentos y espacios: Sara, Tania, Daniel, Tzitziki, Jahel, Chloé, Vero, Nacho, Mayo, Anel, *tutti mundi* por el ánimo y cariño cultivado generosamente, que ha sobrevivido hasta estos tiempos. Ale, Juan Loyo y José Luis por la solidaridad, lo construido en conjunto y las rutas compartidas.

Toña, Sally, Ali, Alethia, Mafer por la amistad confabulada, Sandra gracias por las lecturas, confianza y aportes. Nash queridísima gracias por depurar mis ansiedades e inseguridades, tu presencia siempre es un ancla que me baja de la bruma en la que habito constantemente. Xo y Haydeé, mis amoras, gracias la escucha, complicidad y el tejido hilvanado, este tiempo pandémico fue más ameno por su cariño. Lilian, Anels, Chío y Chichis gracias por su generosidad, sin ustedes tres mi regreso no sería igual de divertido. Shiva, con paciencia y ternura me has acompañado en este periodo final. Nadia, gracias por ser prófuga, tejer, coincidir y compartir en tiempos-espacios diversificados, ojalá sigamos contando historias desde lugares dignificantes y cuidados. Espero que mis palabras sean justas para todas las personas que están en mi constelación afectiva y que posibilitan mi existencia, muchas gracias por todo. Agradezco la beca del 8° Concurso de Tesis sobre Discriminación otorgada por la COPRED que me permitió financiar parte de la escritura final de esta investigación.

Daniel Cazés Menache (+) tu voz sigue siendo un eco que resuena en mi vida.

*

Introducción

La adquisición de la conciencia de quién se es en el mundo, la expectativa, qué lugar habitar, cómo aprendemos a ver(nos), distinguir y reconocer a esos otros, a las otras, las que somos, seremos o no llegaremos a ser. Pronto pueden surgir algunas preguntas con respecto del cómo y a quiénes aprendemos a ver, sujetos y objetos de nuestro anhelo y deseo, distinguir entre lo deseable y lo abyecto, lo propio y lo otro, belleza y desprecio son dos polos de un péndulo que circundan nuestra experiencia vital.

Queremos ser vistas, ¿Por qué? ¿cómo? ¿por quiénes? Según algunas apreciaciones de corte feminista y/o psicoanalítico (Olivier, 1992, Rich, 1996, Lagarde, 2005), la mirada de la madre simbólica y concreta nos da un *ubis* ontológico, nos convocará a lugares comunes durante el transcurso de nuestra vida.

Como una espiral, recorreremos rutas para recordar el rol al qué fuimos y seremos convocadas, representaciones del deber ser femenino, la mujer, estará cobijando la fantasía predicada, o por el contrario será la sombra al acecho en un laberinto de atavíos gordianos que nos murmurará si hemos cumplido nuestra asignación o nos hemos encaminado a la deserción (Wittig, 2006).

Me importan las representaciones y miradas a las mujeres por qué son constitutivas de nuestras corporalidades. Será la suerte o el privilegio el que nos permitirá vincularnos con una madre que ve, nos mirará y buscaremos su cobijo, el ideal normativo materno sobre la bondad y abnegación estará completado. Si no, todo un abanico de posibilidades se asomará, los ecos de todas las que fueron mujeres antes que nosotras, nuestras ancestras; las morenas, las negras, las indias, las pobres, las huérfanas, las enfermas, las campesinas, las analfabetas, las peonas, las desnutridas, las otras (Despentes, 2006, de Lauretis, 1993, Lorde, 2006). Su

herencia en un mosaico en nuestra piel, habitamos el mundo con los rostros y rasgos heredados, su piel, sus cabellos, un mosaico nos conforma, si esa vida fue ardua, quizá la pesadumbre de otros tiempos sea nuestra compañía, sus ojos a la distancia alumbraran o turbarán la dicha a los pasos recorridos, ellas adentro de nosotras, serán el aval que nos den valía y lugar o no, en el mundo.

Para las enceguecidas o desmemoriadas, habrá una honda grieta que constituirá cotidianamente una orfandad. A tientas aprenderemos a andar con una herida, buscando una senda que nos permita sortear los claroscuros de la representación a partir del olvido. Esos entretejes evocarán la búsqueda de un mito de origen, discursos que guarden algún recoveco de la memoria de otros tiempos, nos rastreamos quizá en representaciones de virtud y belleza, o quizá en las menos afortunadas, buscaremos incansablemente en las márgenes, entre las sombras y huellas desvanecidas que dejaron las otras.

En México, estas representaciones de memoria y olvido se transmitieron como horizontes ilustrativos y pedagógicos a través de múltiples soportes como: las plataformas de políticas públicas, los proyectos educativos, artísticos y de salubridad, todos estos echados a andar para la administración demográfica, que por mucho tiempo buscó la homologación cultural, lingüística y racial a través de la castellanización, la ideología del mestizaje bio-cultural y la proletarización de las poblaciones originarias del campo en su ruta migratoria a las ciudades, vistas como obeliscos de la anhelada promesa del progreso y desarrollo capitalista.

En las artes encontramos una gama de expresiones que comunican y reflejan los acontecimientos adyacentes a su lugar, tiempo y sociedad. La inteligibilidad de estas depende de su soporte; la literatura y sus letras a través de metáforas las cuales somos capaces de traducir si tuvimos acceso a la alfabetización, la música, danza, canto, que se adecuan

atendiendo a diversos públicos llevando ritmos emocionales que conmueven las fibras sentimentales y corporales al declamar los intereses y pulsiones de quien les ejecutan, las artes plásticas y el cine nos transmiten visualmente la posibilidad de apreciar y conocer relatos sobre los intereses y filias de quien les realiza, sin duda hay una impronta para quienes miramos.

La percepción nos permite apreciar en el cine, estilos narrativos a través de elementos visuales y auditivos que se conjugan con las puestas en escena, la composición técnica, las imágenes, el relato y las representaciones dan cuenta de los discursos a través de ficciones y retratos documentales que nos hablan sobre las vidas de las personas en una región, periodo y contexto determinado.

En las corporalidades interactúan e intervienen diversos elementos sociales y ambientales, los cuales son parte del contexto de la producción de sujetos y subjetividades situadas históricamente. Estas se hilvanan o irrumpen con las formas ideales del género, la clase y la racialidad, entre otros aspectos cuyas ideas y prerrogativas han sido construidas histórica, económica y bioculturalmente.

Una de las formas en la que se materializan estos modelos es a través de las representaciones cinematográficas, las cuales se han convertido a lo largo del tiempo en referentes culturales del género, de la feminidad, la belleza y la racialidad puesto que, nos exponen ideales normativos que permean nuestros imaginarios, deseos y anhelos corpóreos que inciden directa o indirectamente en los paradigmas sociales del deber ser de las mujeres a nivel individual y colectivo.

Pero, ¿Quiénes y por qué se construyen determinados tipos de representaciones? ¿cuál es su función social? Las representaciones pueden considerarse como parte de los estudios antropológicos-feministas ya que permiten significar discursos y prácticas de la cultura de

género que articulan colectivamente sus continuidades y disrupciones, las maneras de sentir, conocer y pensar en una sociedad.

En ese sentido ¿Quiénes nos han contado la mítica nacional en México? ¿Qué nos hace asumir e integrar a nuestra corporalidad modelos del género, clase y la racialidad? ¿Cómo se llega a ser una mujer en México inteligible e identificable a los ojos de otros(as)? ¿cómo encarnamos la racialidad y el género? Como antropóloga he encontrado en el cine, un campo complejo para comprender las formas en que se constituyen la condición de las mujeres en el cine, el impacto que tienen en lo social y cómo influyen en la producción de modelos de feminidad y la subjetivación de las mujeres.

En los orígenes de los Estados contemporáneos, el proyecto político de nación buscó unificar culturas diversas a través de discursos y representaciones basados en mitos, ideologías y formas que indicarán las pautas de los anhelos civilizatorios de dichos proyectos civilizatorios.

Conjuntamente a las motivaciones académicas que impulsan esta investigación, el cine me interpela como mujer sincrética procedente de una familia mixe-zapoteca emplazada en la ciudad de Oaxaca. La migración nos situó como los avecindados, que podían o no parecer indígenas, una categoría anónima y contraría al devenir civilizatorio que propone la migración urbana. Estas formas de clasificación me hicieron relacionar tenuemente, la idea de los modelos corpóreos sobre lo indígena que me fue interpelando en diversos aspectos de mi vida y desarrollo laboral.

Aquí encuentro un punto de inflexión para pensar las representaciones de las mujeres que circulan en México. Estas y otras experiencias e inquietudes personales y académicas me han llevado a la construcción de una ruta situada desde la antropología feminista, para comprender la condición de la abyección racial en la que se representa a algunas mujeres en

el cine, sin perder de vista las circunstancias de la marginación, la pobreza y violencia que les proscriben en el umbral marginal de la promesa de la modernidad, feminidad y civilidad a través de la enajenación de aspectos culturales, lingüísticos, la proletarización, el blanqueamiento y la precarización de la vida.

Considero que la abyección racial es la categoría central en el estudio de estas representaciones, porque propone un acercamiento para explicar y entender un tipo de producción racial y de género que entrelazados, motivan la discriminación y múltiples violencias que son exhibidas como parte de la construcción de la inviabilidad para la vida, la imposibilidad de tejer redes comunitarias entre otros recursos que imposibilitan a las mujeres representadas en los filmes el acceso a una vida libre de violencia.

De esta premisa, se desprende la pregunta central de esta investigación ¿Cómo se produce la abyección racial en las representaciones de las mujeres vistas en las películas de la Época de Oro del cine mexicano? De manera secundaria los cuestionamientos son: a) ¿cuáles son los elementos raciales que se condensan en las representaciones de las mujeres en las películas del cine de la Época de Oro en México?; b) ¿qué aspectos del blanqueamiento y la abyección racial de las mujeres son expuestos en la narrativa cinematográfica en las películas de la Época de Oro en México?, y finalmente c) ¿cómo se constituye la prolongación de la racialización en abyección de las mujeres representadas en las películas de la Época de Oro en México?

En correspondencia, establezco como objetivo general **comprender la producción** de la abyección racial en las representaciones de las mujeres de las películas de la Época de Oro del cine mexicano, en tanto, de manera puntual me propongo: a) **analizar** los elementos del género y la racialidad que se condensan en las representaciones de las mujeres en las películas de la Época de Oro en México; b) **examinar** los aspectos de la narrativa

cinematográfica que constituyen la abyección racial a través de las prácticas corporales del blanqueamiento vistas en las representaciones de las mujeres en las películas de la Época de Oro en México y c) **entender** la generación y manifestación de la abyección racial de las mujeres en los espacios, contextos y condiciones de vida representados en las películas de la Época de Oro en México.

El *corpus* fílmico que integra esta investigación fue seleccionado con base en una serie de filtros metodológicos que elaboré a partir de la observación, registro, selección, sistematización y análisis que ajustaron los intereses temáticos propuestos para desarrollar en la investigación. El protagonismo de las representaciones de las mujeres en la trama narrativa, les confiere un lugar preponderante como fuente principal para la recolección, sistematización y análisis para la investigación de la cultura de género.

Los espacios del campo cinematográfico son: Xochimilco, Ciudad de México y rancho Río Escondido- Chihuahua, Morelos. Por lo anterior, este trabajo se propone comprender la abyección racial a través de las representaciones de las mujeres expuestas en cuatro filmes: *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943), *Río Escondido* (E. Fernández, 1948), *Salón México* (E. Fernández, 1949) y *La negra Angustias* (Matilde Landeta, 1950) correspondientes al periodo de la Época de Oro del cine mexicano entre los años 1943-1950¹.

El objeto de estudio son las representaciones cinematográficas de las mujeres, a través de los personajes de: María Candelaria (Dolores del Río), Rosaura Salazar (María Félix), Mercedes Gómez (Marga López), Angustias Farrera (María Elena Márques). En estas representaciones, se muestra parte de los procesos de subjetivación racializada a través de

¹ A partir de este momento dichos filmes serán identificados para facilitar la lectura con las siguientes abreviaturas 1. *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943): MC-1943. 2. *Río Escondido* (E. Fernández, 1948): RE-1948. 3. *Salón México* (E. Fernández, 1949): SM-1949 4. *La negra Angustias* (Matilde Landeta, 1950): NA-1950.

modelos ideales y abyectos de la feminidad, los cuales tuvieron correspondencia con la cultura de género de la sociedad rural-urbana capitalina, en el Estado-nación mexicano.



Carteles promocionales

Cuatro carteles: fuente Centro de documentación CINETECA, internet.

*

Puerto de partida

En las representaciones cinematográficas encontramos referencias de las formas de vida de las personas, entre ellas las de abyección racial, la cual tiene diversas manifestaciones de acuerdo a la forma específica en la que se conjugan con el género, clase, edad y la sexualidad, dimensiones en las cuales las mujeres materializan sus experiencias como sujetos históricos del género aunado a su capital social, categoría que ayuda a comprender las posibilidades de movilidad social a través de un bagaje constituido por la clase, la economía y accesos a bienes de consumo, lo cual genera oportunidades o imposibilidades para el desarrollo humano.

La abyección racial es una condición desfavorable para la vida, cuya raíz reside en el sistema de dominación colonial que genera discriminación, humillación, a partir del no reconocimiento de la dignidad de las mujeres. Dicha inviabilidad se produce a partir de múltiples violencias que tienen como base la sumatoria de opresiones que, a través de la misoginia, el racismo, el aspectismo corporal y el clasismo se entretreje con otras formas de subordinación socio-bio-cultural en el Estado mexicano.

Esta abyección racial de las mujeres, desencadena la inviabilidad para la vida un proceso amplio y complejo de producción de la subjetividad precarizada. La abyección racial organiza jerárquicamente y clasifica los tipos corpóreos en ideales e indeseables; los tipifica a partir de una valoración del aspecto que está compuesto por las características físicas, fenotípicas y del comportamiento de las mujeres en correspondencia con los modelos de feminidad, los tipos raciales ideales y hegemónicos de la belleza que son valorados como positivos, los abyectos correspondientes a lo deleznable y despreciado. Así pues, las representaciones de las mujeres abyectas proyectan interrupciones o anomalías en relación con los discursos y modelos hegemónicos de la cultura de género y del orden racial-sexista y patriarcales imperantes a la década de 1940-1950.

*

La sed de investigar

Es de interés para la antropología feminista estudiar las representaciones de las mujeres en el cine, ya que en estas podemos encontrar los discursos sobre la racialidad, blanqueamiento, belleza y abyección, dar cuenta de estas representaciones fomenta la comprensión de la producción de sujetos del género a través de estos modelos raciales ideales que urden la feminidad hegemónica. Asimismo, las implicaciones que éstas tienen en los procesos de subjetivación y materialización de las mujeres mexicanas en términos de la deseabilidad corporal, los bienes de consumo y la forma en qué se manifiestan las desigualdades sociales en esta industria cultural.

Es necesario comprender cómo las representaciones cinematográficas por su potencia en la producción subjetiva del género-racialidad, son parte del proceso de subjetivación de las mujeres concretas en dicho periodo, ya que estas colaboraron en la reiteración de ciertos estereotipos, deseos e imaginarios colectivos sobre la idealización de la pobreza adyacente a

la condición de género-raza-clase que posteriormente incidirán discursivamente en el devenir de las mujeres contemporáneas.

Considero al cine de la Época de Oro en México como parte del archivo audiovisual que guarda elementos estéticos, narrativos y comunicativos de ese periodo histórico. La cultura de género da cuenta de la heterogeneidad de la estructura social, donde se tocan espacios, experiencias y se observan varios tipos de transformaciones en tránsito hacia la industrialización de México, cambios o permanencias referentes al ámbito afectivo, del amor romántico y del comportamiento de los sujetos femeninos y masculinos en el paradigma modernizador por medio de coerciones individuales y colectivas.

Es decir, en este archivo audiovisual encontramos que las representaciones cinematográficas guardan memoria de continuidades que afianzan el género y la racialidad, también observamos algunos cambios de corto plazo introducidos por los avatares del momento, así como las particularidades de una cultura nacional en vías de definición dentro del proceso civilizatorio occidental (Muñiz, 2002:11) que producen subjetividad, ideales, discursos y el devenir de los sujetos en el perímetro de la nación.

*

Los ríos de tinta que han corrido

Identificar los trabajos que anteceden a esta investigación ha sido una labor substancial para hilvanar la discusión que ha corrido sobre el tema. Si bien, los campos de estudio en el cine son vastos, sobre todo aquellos que parten desde de la semiótica², estudios del cine, historia y la crítica cultural. Mi búsqueda está situada desde la interdisciplina antropológica y el feminismo, que es mi lugar de producción de conocimiento. La revisión de obras

² Análisis narrativo, textual, entre otros.

heterogéneas, favoreció la delimitación de los objetivos de este trabajo al poner en diálogo diversas voces y experiencias de investigación desde múltiples disciplinas.

Dentro del marco internacional tenemos el trabajo *Multiculturalismos, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico* de Ella Shohat y Robert Stam (2002), en cuya exposición de ideas se plantea una crítica a la producción cinematográfica occidental hollywoodense que tiene un marcado sesgo eurocéntrico-racista cargado de prejuicios y estereotipos que se vierten en las representaciones de la otredad. Del mismo R. Stam está *Tropical multiculturalism. A comparative history of race in Brazilian cinema & culture* (2004), en cuya obra propone hacer un análisis del discurso multicultural visto a través de las representaciones de la población indígena, afros y europeos que son parte del cine brasileño. Se trata de una propuesta crítica, aunque no se sitúa con perspectiva feminista, sigue el hilo reflexivo que problematiza la idea del multiculturalismo occidental.

Patricia Torres San Martín (2001) hizo un estudio comparativo y contrapuntea en *Cine y género. La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano* el tipo de personajes y representaciones generadas por directores hombres y mujeres y los sesgos sexistas que se vierten en estos. Luis Trelles Plazaola (1991) aportó con *Cine y mujer en América Latina, directoras de largometraje de ficción*, un trabajo que nombra y visibiliza a las mujeres directoras latinoamericanas.

De manera complementaria quedan otros referentes cercanos a la investigación como *Diosas del Celuloide, arquetipos de género en el cine clásico* (2006) de María del Carmen Rodríguez, su trabajo es una compilación de ensayos que congregan una serie de escritos que dan cuenta de cuáles han sido las representaciones de las mujeres más recurridas en el cine estadounidense, los cuales son de alguna manera, correlato del periodo correspondiente a la Época del Cine de Oro mexicano. María del Carmen Rodríguez nos habla del caso

estadounidense a través de once ensayos que analizan los arquetipos de la feminidad a través de la *femme fatale*, *venus*, *squaws*, mestizas, cenicientas y aventureras, expuestas en diversos estilos fílmicos como los *thrillers* psicológicos, *westerns*, dramas, comedias y obras clásicas del cine. La propuesta de esta obra es importante porque ejemplifica la importancia de las representaciones de las mujeres como parte esencial de la historia del cine como producto cultural del caso estadounidense, Rodríguez que si bien no se especializa en el cine mexicano rescata el papel de las pioneras de esta actividad artística en tanto realizadoras como actrices.

Dentro del ámbito periodístico y la crónica en México, tenemos *María Félix 47 pasos por el cine* (1985) y *El indio Fernández, el cine por mis pistolas* (1986) de Paco Ignacio Taibo I, las cuales son recopilaciones de crónicas y reseñas de las películas en las que participó tanto del director Fernández como la actriz Félix, retomando las apreciaciones sobre los filmes realizadas por otros escritores como Carlos Monsiváis y Emilio García Riera. Asimismo *Rostros del cine mexicano* (1999) de Carlos Monsiváis y *Sueños de papel, el cartel cinematográfico mexicano de la Época de oro* (2010) de Armando Bartra y Francisco J. Millán *Cine con identidad* (2008) resaltan las propiedades de la producción fílmica producida en México y proponen una revisión histórica de la producción visual en la industria cinematográfica mexicana en la Época de Oro haciendo hincapié en el contexto político y social, a través de un repaso por lugares, cines, y publicaciones gráficas que alimentaron ese momento cúlpe de la industria fílmica en México.

Desde una perspectiva feminista y de estudio de las mujeres, está *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen, 1939-1952* (1998) en el que Julia Tuñón contribuyó a conocer la cultura de género como parte de la historia de las mujeres en México analizando diversos roles, tramas y escenarios vistos en el desarrollo de los filmes en los trece años que conforman el periodo de su análisis. La autora detalla con minuciosidad

los interludios de los roles tradicionales del género que configuraron las representaciones de las mujeres en el cine de la Época de Oro. Basándose en la obra de Teresa de Lauretis, observó la constitución del género a través de la categoría de las representaciones para identificar a las mujeres y hombres vistos en el cine a través de los ámbitos de la maternidad, la madresposa, la amante, la mala mujer, la hija, la abuela, la aventurera a través de ejes normativos como la moral, la sexualidad o experiencias representadas como el amor, el trabajo en instituciones como la familia, entre otros.

Por otra parte *Derivas de un cine femenino* (1999) de Margara Millán, analizó la incorporación de las mujeres en el cine como realizadoras y bosqueja los mandatos de género de las mujeres proyectados en los personajes femeninos del cine en contexto urbano, ella expone cómo desde la dirección de una obra fílmica, se puede notar la diferencia de los sujetos que encarnan los filmes ya que el género marca una pauta que se puede percibir en los trabajo de mujeres, sin embargo pienso que el hecho de que las mujeres directoras sean realizadoras de cine, no es sinónimo de perspectiva feminista ni menos de una crítica al orden social del género, su obra si bien da un realce y visibiliza a las mujeres que en México han sido pioneras en la dirección de cine, labor que por mucho tiempo ha sido monopolio de los hombres, su trabajo enmarca la importancia de la participación de las mujeres en el cine, lo cual no necesariamente se vincula con los objetivos de mi trabajo.

En *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández* (2000) Tuñón se enfocó únicamente en los filmes producidos por este director en cuatro décadas. que van de 1940 a 1970. Su metodología retoma fundamentalmente entrevistas que la autora hizo al director, sumada a su investigación documental, consulta de archivos hemerográficos y fotográficos, este trabajo se enfoca principalmente a una recreación e interpretación de las pulsiones que llevaron al director a retratar de tal o cual

forma los personajes femeninos en su cine, siendo las mujeres, los sujetos del interés de este estudio. Documentó de primera fuente los puntos de vista del director, sus influencias, su contexto, su ambiente de producción y todos aquellos elementos que permearon su obra. Tuñón pone en evidencia cómo estas representaciones reiteran a sujetos pasivos, ensalzados en la redención, víctimas de la violencia que causa su condición de género, de la expresión de su sexualidad, de la forma en que la belleza es un problema que debe ser regulado y castigado, de cómo que es parte del periodo de producción fílmica al que refiere parte de esta investigación.

Un trabajo de corte antropológico-semiótico es *La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la Época de oro* es un breve pero sustancial artículo titulado de la investigadora y cineasta canadiense Joanne Hershfield (García: 2001). La autora plantea que las imágenes cinematográficas de la mujer mexicana no surgieron completamente en los cuarenta, sino que se fueron gestando a partir de representaciones anteriores que se originaron en la leyenda histórica, el mito cultural y la memoria popular. Hershfield ve en el campo cinematográfico, un potencial conductor para la educación que, al ser un medio masivo de comunicación, no requiere de alfabetización cultural para su acceso y apreciación, lo cual posibilitó su eficacia como vía de divulgación de discursos sobre la sexualidad, la familia y la nación (Hershfield, 2001: 128).

En el artículo de Joanne Hershfield reconozco un breve antecedente directo para mi investigación, su trabajo hilvana la intersección de categorías que configuraron las subjetividades de las mujeres que me interesan. La autora cuestiona de manera muy sintética, la situación moral de las representaciones y acciones del director Emilio Fernández de quien afirma, se muestra a él mismo como el cineasta salvador de los indios oprimidos. En su trabajo detalla los aspectos de belleza y blanqueamiento de dos de las estrellas mexicanas

que el director contrató para retratar a la mujer india: María Félix y Dolores del Río. Hershfield considera que ambas son las actrices más conocidas de la Época de Oro, quienes se desempeñaron como modelos a seguir para las mujeres de su época, ellas eran portavoces que redefinieron y reforzaron imágenes étnicas selectivas de la feminidad y la belleza (Hershfield, 2001:133), lo cual tiene sentido por el apego a la feminidad hegemónica y por su condición como objeto (y no sujeto) sexual. Según la autora, un número de categorías diferentes de tipos son definidos en parte, por el código del vestir, que marca la clase social.

Otra obra de corte histórico-biográfico es *Matilde Landeta, hija de la revolución* (2002) de Julianne Burton-Carvajal, quien, a manera de crónica historiza la vida y obra de Matilde Landeta, mujer pionera en el campo del cine en México quien se desempeñó como apuntadora, asistente, guionista y directora. Burton-Carvajal invita a conocer el contexto histórico, de clase, género, religioso, sexual, afectivo y laboral que influyeron en la vida de esta cineasta que dirigió tres películas y colaboró en muchas más, desafiando el orden patriarcal mexicano de ese tiempo, pero también ajustándose.

Matilde Landeta es presentada como una mujer de su época, transgresora e interesada por contar algo situada desde su ser mujer, disruptiva, aunque buscando generar otras narrativas de acuerdo a las demandas del mercado, tendencias y discursividad de la época. En este trabajo podemos encontrar parte de los intereses de la directora en la realización de sus obras, entre ellas, la *Negra Angustias* (1950) en donde se dice, intentó dar otra dimensión a las representaciones de las mujeres que se proponían en ese periodo (roles tradicionales como la abnegación, la maternidad, la sexualidad). Si bien se aborda la participación de la directora Matilde Landeta en la Época de Oro del Cine mexicano, hay una descripción desde el punto de vista de la autora en cuanto a la creación de sus filmes, pero no hay un análisis

crítico al respecto, sólo un registro biográfico de la autora, pues esa es la intención principal de Julianne Burton-Carvajal.

Diana E. González Calderón en su obra *El campo ausente de la representación de las mujeres en el cine mexicano presencias en la vida y obra de Matilde Landeta* (2014), se suma a las investigaciones realizadas en torno a la vida y obra de la directora Matilde Landeta, propone una tesis en donde analiza, a través de los estudios de la comunicación audiovisual, la situación de producción y desempeño dentro de la industria cinematográfica de esta directora, tomando en cuenta las circunstancias desiguales de género que incidieron indudablemente en el desarrollo de la obra de la directora.

Una revisión situada en la filosofía es la de Nathaly E. Guzmán Velasco (2009), quien desarrolló su trabajo de tesis titulado *La construcción de la feminidad en la Época de oro del cine mexicano: el pensamiento filosófico de Simone de Beauvoir y el cine de Emilio "Indio" Fernández* (2009) en donde propuso una revisión de los aspectos del género vistos en las obras del director Emilio Fernández a la luz de los postulados de Simone de Beauvoir. Asimismo desde una perspectiva enfocada en el análisis narrativo, encontramos dos trabajos: *Personajes femeninos contestatarios del cine mexicano del siglo XXI: subvirtiendo la Época de oro* (2012) de Yolanda Reyes Arévalo y *La evolución del subalterno en tres novelas mexicanas: La negra Angustias, Balún Canán, y Neona* (2013) de Alexandra LaVerne Bowen, quien abona una discusión desde el estudio de las artes, un documento que retoma tres novelas que llegaron a la pantalla, encontramos pues diferentes formas de acceder al campo del análisis de obras cinematográficas como objeto de investigación en las tesis para la obtención de grado.

Mariana N. Gómez Villanueva (2016) planteó en su tesis desde una perspectiva de género en comunicación, titulada *La representación de la mujer mexicana durante la Época*

del cine de Oro mexicano. Estudios de caso: María Candelaria y Río Escondido de Emilio Fernández en donde aborda una breve revisión sobre el papel de la mujer mexicana en la industria cinematográfica mexicana intentando delinear los alcances que tuvo esta industria en la conformación de un estereotipo de la mujer mexicana.

Desde los estudios de la historia del cine mexicano, está *La herética del cine mexicano* (2006) de Jorge Ayala Blanco, quien plantea reconocer los hitos históricos del cine mexicano. Aurelio de los Reyes cuenta con trabajos como *Cine y sociedad en México, 1896-1930* (2010) en donde analiza el desarrollo histórico en los primeros albores del cine, también coordinó *Miradas al cine mexicano Vol. I y II* (2016) en donde diversas autoras y autores enfocan sus esfuerzos por reflexionar sobre la historia y desarrollo del cine mexicano desde aspectos técnicos, sonoros y sociales a lo largo del siglo XX y XXI. De manera general, los estudios sobre el cine mexicano han orientado un acentuado interés por investigar la Época de Oro y sus aspectos históricos.

Perspectivas históricas situadas en el análisis del nacionalismo, identidad y el cine, son los trabajos de Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular mexicano* (2000) *Expresiones populares y estereotipos culturales en México* (2007) en donde el autor se aboca en exponer y analizar la configuración de los elementos históricos y estéticos que conformaron la idea de mexicanidad antes de la mitad del siglo XX. En el mismo tenor encontramos *El cine mexicano "se impone"* (2011) de Maricruz Castro Ricalde y R. McKee Irwin, quienes proponen una revisión histórica del desarrollo de la industria cinematográfica mexicana en su dimensión ideológica en tanto se consolidaba la demanda de lo nacional en los mercados internacionales. En esta compilación de ensayos hay uno dedicado específicamente a la película *María Candelaria* (1943) en donde enfatizan el papel de la actriz Dolores de Río, su participación en Hollywood, los alcances ideológicos de esta

película, las implicaciones en la política internacional con Estados Unidos, la reacción del mercado y los reconocimientos obtenidos por dicho film, este es un documento histórico que plantea el contexto de producción de la industria cinematográfica mexicana en la Época de Oro.

Imágenes de la nación en el melodrama revolucionario de la Época de Oro: el caso del cine de Emilio Fernández de Claudia Arroyo Quiroz en *México imaginado* (2011) se enfoca en resaltar el aspecto histórico resultado del periodo posrevolucionario en México, la construcción de la idea del campesinado a través del cine, repasando también los aspectos de las identidades étnicas, subalternas, el género y la nación. Desde una perspectiva crítica, esta obra conjunta aspectos críticos desde un análisis del cine para develar la incidencia de esta expresión artística en la consolidación de un imaginario sobre la nación y lo nacional en México.

Algunos trabajos antropológicos situados en el campo del análisis fílmico son: Morin (2001), Auge (1998), Shohat y Stam (2002), González y Lara (2009), Rubio y Chávez (2009) de la Peña (2014) y Rosas (2017), quienes desde una perspectiva antropológica consideran las características que proveen a dicho material como conducto de introspección de la vida cultural, para los autores las películas son una visión de las formas de sentir, pensar, vivir y comportarse en una determinada sociedad.

Desde la historia del arte y la semiótica, *La mujer nocturna del cine mexicano* (2014) de Alberto Cabañas, se propone analizar diversos aspectos que conformaron las representaciones de las mujeres de la Época de Oro³ del cine mexicano a través de un estudio

³ Otra recopilación sobre el cine mexicano, es el de la *Época de oro del cine mexicano* (1997), fue realizada por Gustavo García Rafael Aviña como un número especial de la revista *Clío* dedicada fundamentalmente a recopilación y divulgación de sucesos históricos importantes en México. Dicha edición abarca el periodo reconocido como la Época de Oro del cine mexicano, en la revista se pueden encontrar reseñas de algunas películas, anotaciones históricas sobre el contexto de producción fílmica, conflictos entre el sindicato y el

que cruza, la historia del arte, la estética, la semiótica y la historia, enfocándose particularmente en las mujeres en el contexto del cabaret. Los aportes de Cabañas, historizan ciertos aspectos que conformaron las representaciones de las mujeres en el cine, asentando especial énfasis en el debate sobre los significantes puestos en las representaciones de las mujeres que personificaron el erotismo, los tabús, los juicios religiosos, morales y la sexualidad a la luz de ese tiempo. Esta estética del cuerpo femenino alude a una configuración mexicanista y cosmopolita, como consecuencia inmediata de un cine que se desarrolló con gran rapidez en México; el concepto de cuerpo que maneja tiene signos populares y de modernidad, y forma parte de un proceso de construcción y consolidación nacional (Cabañas, 2014:115-116).

Desde los estudios de la comunicación encontramos la investigación de Ricardo Chica titulado *Cuando las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix: Cine, cultura popular y educación 1936–1957* (2015), propone un análisis desde los medios de comunicación y educación que se enfoca principalmente, en la figura e impacto de María Félix como actriz y arquetipo de la feminidad mexicana y su influencia en las concepciones del género que se propagaron masivamente por diversos medios de comunicación, a las mujeres de la sociedad de Cartagena entre las décadas de 1930-1950 periodo que coincide con la Época de Oro del cine mexicano.

La figura de María Félix es un personaje fundamental para la propagación de un tipo ideal de la belleza y feminidad entre las mujeres, con una clara tendencia al blanqueamiento. Chica problematiza el fenómeno de la moralización, adoctrinamiento y blanqueamiento en

gremio actuarial, y algunas temáticas referentes a los géneros fílmicos. Da un panorama temático sobre algunos de los géneros cinematográficos, personajes destacados, las divas y un breve compendio histórico de la industria cinematográfica de esa época.

zonas populares de Cartagena, las cuales, en su mayoría para la década de 1940, eran habitadas por mujeres afrodescendientes quienes fueron receptoras del discurso de la belleza y feminidad hegemónica encarnadas por María Félix, a quien distingue como el prototipo ideal blanqueado de la feminidad deseable, equiparable a la sofisticación y emisora de un paradigma estético, moral y educativo con un propósito civilizatorio modernizador. Chica coincide con Hershfield al considerar al cine como depositario y promotor de códigos de comportamientos y discursos que son productos de la organización social de género, de clase y racial en México, cuya industria cinematográfica es un referente para América Latina.

Sobre la recepción del cine están los trabajos *El cine y la movilidad: de Oaxaca a la Ciudad de México con los Zúñiga, padre e hijo, 1920-1970* (2015) de Mary Kay Vaughan y cuyo artículo derivado de esta tesis sintetiza un parte de su obra en *Portrait of a Young Painter* (2015) y Ana Rosas Mantecón en *Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, quien hizo en su texto una amplia revisión de los espacios y audiencias cinéfilas populares mexicanas.

El historiador Alejandro Gracida presentó una tesis cuyo foco de estudio fue *La representación de la pobreza en la Época de oro del cine mexicano, 1940-1953* (2013) en este trabajo encontramos un análisis histórico de la pobreza en México, de este modo las formas en que las representaciones conforman parte de una narrativa que normaliza, legítima y romantiza la situación de carencia y desigualdad social.

Por su parte, Antonio Bonanno propone en su tesis una historización de las *Mujeres de oficio y cabareteras en el cine mexicano de la Época de oro; un ejemplo de ambivalencia en la moraleja filmica y la moralidad social* (2017) en donde hace una revisión crítica de la moral imperante en la sociedad y su relación con el cine que retrató estas condiciones de vida de las mujeres en el ambiente cabaretero de la Ciudad de México entre las décadas de 1940-

1950. En lo que respecta a los ambientes taciturnos de los burdeles, está también *Salón México*, un brevísimo artículo de Roberto Ortiz Escobar en el que da sus puntos de vista sobre la realización de la película, este texto se encuentra agrupado en el libro *Un cine revolucionado* (2017).

Hugo A. Palmarola Sagredo realizó una tesis titulada *Análisis cultural sobre la tecnología doméstica en el cine mexicano de la Época de Oro* (2018) en la cual propone un análisis del espacio privado en el área del hogar visto en el cine cuya unidad de análisis en la exposición en escena de las herramientas, espacios y tecnologías que reprodujeron el orden doméstico, higienista, moderno y civilizatorio de la urbanidad en México.

Luis G. Martínez G. y Carlos Oliva M. Publicaron en *Cine mexicano y filosofía* (2019), una serie de ensayos que abordan diversas etapas, periodos y temáticas del cine mexicano. Hay dos apartados que se detienen a revisar el papel de lo indígena y la folclorización de esta representación en el cine mexicano identificando el origen de este recurso en la Época de Oro del cine mexicano, pero yendo más allá de este periodo. Esta es una compilación ambiciosa que propone varios análisis del papel del cine como industria cultural en diversos momentos históricos.

Después de esta revisión alrededor de los estudios sobre el cine y las representaciones de las mujeres, podemos notar que la mayoría de trabajos han concentrado su interés en la incidencia económica de la industria en dicho periodo, así como la unción de los estereotipos de la mexicanidad en hombres y mujeres enaltecidos en diversos personajes de obras particulares, el nacionalismo, el machismo y los roles tradicionales de las mujeres son el tema reiterativo.

Etnografía y semiótica del cine

Desde la antropología feminista⁴, abordo el estudio de las representaciones de las mujeres como parte del análisis de la cultura de género y racialización a través del cine, trazando el camino en la investigación con la elaboración de un análisis etno-cinematográfico.

La etnografía en el cine se nutre de la observación y descripción densa sobre los elementos constitutivos de las representaciones de las mujeres. Para etnografiar en el cine entran en acción las experiencias propias en el mundo real como forma y contenido, discursos y representación, sujeto y objeto (Barfield, 2000:75).

Según Clifford Geertz, el análisis consiste en desentrañar las estructuras de significación (Geertz,2006:27), para ello la descripción y análisis de lo proyectado en las películas, posibilitan una reflexión que desmenuce e hilvane los componentes de este entramado o red de significantes culturales.

A partir de una observación del campo semántico expuesto es las representaciones, diálogos y los elementos que en general son componentes de la escena, podemos observar, registrar y analizar las problemáticas y fenómenos que atañen el interés investigativo. Roland Barthes en su obra *Lo obvio y lo obtuso* (1986) propone una metodología basada en la generación e interpretación de sentido en las obras de arte, en este caso, del cine.

⁴ La epistemología es una teoría del conocimiento que considera lo que se puede conocer y cómo, o a través de qué pruebas las creencias son legitimadas como conocimiento verdadero (Blazquez, 2010:22). En este sentido, mi investigación considera importante reconocer el lugar de enunciación y de producción de saberes sistematizados dentro de la producción antropológica. A través de la epistemología feminista, el género influye en las concepciones del conocimiento en la persona que conoce y en las prácticas de investigar, preguntar y justificar. Identifica las concepciones dominantes y las prácticas de atribución, adquisición y justificación del conocimiento que sistemáticamente ponen en desventaja a las mujeres o que se les excluye de la investigación, se les niega que tengan autoridad epistémica, se denigran los estilos y modos cognitivos de conocimiento, se producen teorías de fenómenos sociales que invisibilizan las actividades y los intereses de las mujeres o a las relaciones desiguales de poder genérica, y se produce conocimiento científico y tecnológico que refuerza y reproduce jerarquías de género (Blazquez, 2010:22).

La interseccionalidad ⁵ en un punto de vista analítico feminista, que hilvana las múltiples condiciones que configuran la subjetividad de las mujeres, plantea la visibilización y confluencia de opresiones que configuran la condición específica de cada mujer, ya que cada situación, forma, práctica no es atemporal sino contextual e histórica, hay que situar la particularidad de cada representación.

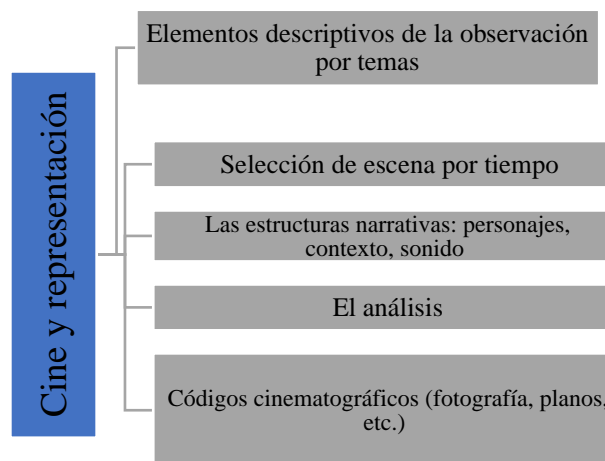
En esta matriz de dominación (Carole Pateman, Catherine MacKinnon, Kimberly Crenshaw, Audre Lorde, Angela Davis, bell hooks y Patricia Hill Collins), la mirada interseccional no es la sumatoria jerarquizada de opresiones, es una perspectiva que permite hacer un cruce horizontal en el análisis de la dominación que mira a la constitución de opresiones interconectadas.

En todo caso es la forma de abordar complejamente la condiciones particulares que configuran la particularidad de nuestro sujeto, para esta investigación sobre las representaciones de las mujeres, se identificó que en su producción, están entramadas múltiples opresiones que se configuran unas a las otras, no es sólo que estén articuladas, es que se retroalimentan y forman parte del mismo sistema de enajenación que margina las

⁵ La propuesta metodológica de la interseccionalidad emergió de los movimientos sociales como el feminismo, el antirracismo y el *blackpower* en Estados Unidos entre la década de 1970-1980. Algunas de las feministas más representativas que produjeron los primeros debates en torno a la heterogeneidad del sujeto del feminismo fueron: Kimberly Crenshaw, Audre Lorde, Ángela Davis, bell hooks y Patricia Hill Collins. Estas feministas negras hicieron la crítica a la tendencia homogeneizadora de algún feminismo considerado blanco en Estados Unidos, al cual se le caracterizaba por no contemplar las desigualdades entre las mujeres del movimiento feminista a razón de los privilegios que la sociedad les confiere a algunas mujeres blancas, blanqueadas y con un capital social y económico alto. Sin duda esta propuesta fue un parteaguas para entender la complejidad de las mujeres y es fundamental para entender cómo la condición de abyección de las mujeres no es más el cruce de múltiples opresiones encarnadas en cada mujer lo cual la sitúa en un lugar de desventaja, marginalidad misógina, violencia y a veces de exterminio. Otro antecedente de la interseccionalidad es la propuesta feminista de las chicanas cuyo posicionamiento se vio reflejado en la obra *Esta puente, mi espalda: voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos* (1988) en la cual propusieron reconocer la importancia de las genealogías del pensamiento feminista al interior del propio movimiento, es decir todas estamos hilvanadas a través de una genealogía feminista. En América Latina es Mara Viveros una de las investigadoras que ha generado también reflexión y *praxis* al respecto de dicha perspectiva situando en primera persona la producción de su conocimiento académico.

condiciones del género, que las considera abyectas y en éstas se sitúan elementos como el género, la edad, la raza, la clase, entre otros que pueden irse urdiendo en la interseccionalidad.

El análisis interseccional consiste en identificar e interpretar el sentido de las estructuras de significación (Geertz, 2006: 27) desplegadas en las representaciones a través de observar interdependencia en la operación de la opresión y dominación en la conjunción de la racialidad, el género y la clase.



Esquema. Representaciones en el cine. Elaboración propia.

La descripción densa e investigación de las representaciones fílmicas posibilitan la comprensión de esta red de significantes culturales expuestos como iconos y modelos que circulan a nivel cultural. Esta lectura se genera a través de la identificación de niveles de sentido en un filme: la comunicabilidad y la significación: 1) la puesta en escena, 2) la puesta en cuadro y 3) la puesta en serie; estas áreas se articulan en un análisis de la forma cinematográfica a través de una semiología del cine donde hay que inventariar los significantes más comunes, comparar los significantes con otro y agruparlos en oposiciones que le den sentido (Castellanos, 2015: 26-27) a la forma cinematográfica.

1. Puesta en escena (*mise en scène*): está conformada por todo lo que aparece frente a la cámara previamente colocado y jerarquizado. Cada elemento puede devenir en signo, en una unidad de sentido. Responde a la pregunta ¿qué se filma?, y lo filmado abarca el diseño del escenario, la

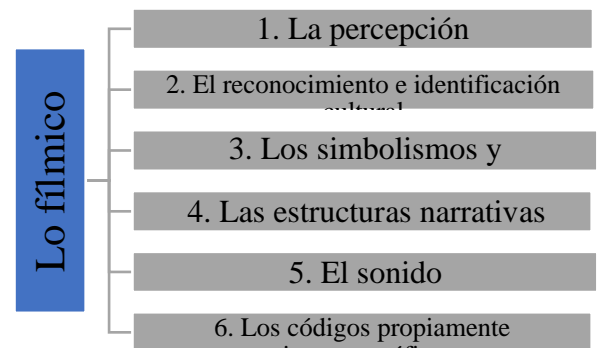
iluminación, los personajes, la relación fondo-figura, los sonidos diegéticos dentro y fuera del campo visual.

2. Puesta en cuadro (*mise en shot*): ... se refiere a los múltiples parámetros de la cámara y el sonido controlados directamente por el director o por un equipo creativo y técnico. Responde a la pregunta: ¿cómo se filma?, y las decisiones están en función de la angulación, el emplazamiento de la cámara, la planificación, los movimientos de cámara, la óptica, la duración del plano, los soportes de filmación, la composición de la imagen, el sonido no diegético⁶ y las manipulaciones sonoras.

3. Puesta en serie (*montage*): Consiste en la combinación de planos donde el espacio y el tiempo se reestructuran en términos cinematográficos. Se subdivide en dos niveles: el funcional, ya sea relacionado con el relato o independiente de éste; el estructural, principalmente constituido por los ocho tipos sintagmáticos de Metz. Responde a la pregunta ¿cómo se ordenan las tomas y la secuencia de la película?” (Castellanos, 2015:28).

Estos tres elementos guían en parte la técnica de observación, la representación en el cine no habla por sí misma, toda observación requiere una descripción, lo cual implica una lectura. Para Metz (2002) cada elemento cinematográfico (una palabra, una imagen, un sonido, la sucesión de planos) cobra sentido en el cruce entre:

- 1) los significados manifiestos;
- 2) la posición de éstos en la cadena fílmica;
- 3) las relaciones de oposición con el resto de los elementos que pudieron aparecer en cuadro;
- 4) identificar las representaciones simbólicas a las que remiten los diversos elementos del



Esquema. Elementos para la etnografía de lo fílmico

⁶ La voz de los personajes, la música de una radio, el sonido de una puerta, etc. son sonidos diegéticos, es decir, parte del desarrollo narrativo de los hechos. En cambio, el sonido no diegético no pertenece al espacio fílmico, es decir, no concierne a la historia. La banda sonora y la voz de un narrador son claros ejemplos de sonido no diegético.

cine (Metz, 2002:171-327), la forma del filme fluye a través del juego de la cámara, el montaje y la narrativa que nos orienta en la lógica de la historia.

La etnografía y semiótica del cine consiste en hacer una observación, percepción, descripción y análisis de los elementos condensados en las representaciones de las mujeres, un aporte a considerar para dicho registro.

El registro audiovisual en la antropología⁷ permitió a las películas fungir como documento etnográfico. El aprovechamiento de las cualidades descriptivas del cine por parte de las ciencias antropológicas dio origen a numerosos films documentales-etnográfico, cuya principal función fue (y para muchos aún sigue siendo) la de la conservar un registro de usos y costumbres de pueblos en vías de cambio y/o desaparición (Guarini en Colombres, 1985: 149).

Susan Sontang (2006) y María Jesús Buxó (1999) afirman que no hay que obviar el contenido del registro⁸ fotográfico y audiovisual, es por ello que, para esta investigación

⁷ La antropología ha sido una disciplina que se ha caracterizado por su praxis con tintes interdisciplinarios, en concomitancia con otras disciplinas puede abonar a un pensamiento complejo sobre un fenómeno o campo de estudio, en este caso la génesis de esta investigación ha sido de enfoque interdisciplinario ya que se cimenta en las áreas de la antropología, la historia y la semiótica, aceptado los alcances y limitaciones que mi propia formación me provee o resta. El llamado cine antropológico se ha caracterizado desde sus comienzos por su carácter eminentemente etnográfico, esto es, por la realización de películas que mostraban las conductas de grupos humanos pertenecientes a una cultura distinta a la del realizador (Guarini en Colombres, 1985: 149). Ejemplos de estos trabajos que emplearon el registro audiovisual para documentar algunos elementos de las culturas son los de Franz Boas, Margaret Mead (1942) quien fue pionero con Gregory Bateson para documentar la socialización en Bali, captando en película, procesos sociales, expresiones corporales y dinámica espacial (Barfield, 2000:344). Otros antropólogos de la antropología audiovisual son Félix Regnault (1895), Jean Rouch (1960), Edgar Morin (1992), Robert Gardner (1963,1985) entre otros (Barfield, 2000:74).

⁸ Gran parte de la existencia y aceptación del cine se asienta sobre el criterio de “credibilidad”. Este carácter de “creíble” o “verdadero”, heredado de la fotografía, le confiere un poder ausente en otros lenguajes, como por ejemplo en la pintura o en la literatura (Guarini en Colombres, 1985: 151). Ya sea como resumen incompleto de sistemas de vida diferentes, ya sea como documento que ilustraba una investigación, su rasgo más distintivo fue siempre la descripción de elementos culturales que debían servir, de un modo u otro, a la información y a la comprensión de códigos no compartidos. El objetivo implícito era preservar del paso del tiempo un documento sobre los caracteres “originales” de las cada vez más homogeneizadas culturas (Guarini en Colombres, 1985: 149).

retomo el uso y análisis de representaciones en el campo del cine⁹, como una forma de acercamiento al conocimiento del mundo, de la cultura de género, de la feminidad, la racialidad, la belleza y la abyección.

Para analizar un filme, comienzo con un despliegue interseccional para develar los significantes provistos en las representaciones, para poder comprender la manera en que son exhibidas las condiciones de vida de los personajes. A través de la observación y registro de las representaciones, los sentidos del oído, la vista, las emociones y el conocimiento del contexto histórico-sociocultural, que nos permite descifrar una película más allá de la superficie de las acciones de los personajes (Castellanos, 2015: 23), prioriza al contenido semántico sobre la técnica y la estética cinematográfica.

Los sentidos y la percepción son indispensables para elaborar un significado, percibimos significantes de carácter heterogéneo los cuales, de acuerdo a nuestro conocimiento situado, punto de vista y enfoque conceptual, comprendemos a través de conferirles significados y emociones implícitas, de ahí la necesidad del carácter interdisciplinario en esta investigación.

Por ejemplo, los personajes y representaciones de las mujeres son los significados culturales del dominio patriarcal, misógino y heterosexista, el significante es lo que la representación muestra a partir de la encarnación, de las corporalidades, gestos y todo el bagaje cultural necesario para hacerlo inteligible entre la audiencia.

⁹ Algunos ejemplos de estudios feministas o de género en el campo del cine se sitúan desde diversas disciplinas como la historia, la comunicación, historia del arte o la semiótica, como el trabajo de Teresa de Lauretis (1984) *Alicia ya no*, el de Fátima Arranz (2010), Ramón Freixas (2000) y el aporte al estudio de masculinidades de Santiago Fouz Hernández (2013).

La percepción es el umbral de la semiosis, proceso que implica abstracción, síntesis, comparación, selección, discriminación, estos actos, considerados de la más elevada reflexión, son ya propios de la percepción, facultad que es del cuerpo (Guzmán, 2014: 48).

La etnografía y semiótica del cine favorecen la identificación y comprensión de significados, diferencia la comunicación lingüística, de la comunicación por mímica (sonrisas, saludos, gestos) y de los comportamientos orientados hacia la comunicación, invita a tomar en consideración otros sistemas significantes (Sorlin, 1985:46). No existe una significación inherente al filme: son las hipótesis y ejes de la investigación los que permiten revelar los conjuntos significativos y polisémicos de las representaciones cuyo análisis de discursos, representaciones y significados, se apoyan en la semiótica.

*

De manera general esta investigación propone el análisis de las representaciones de las mujeres en condición de abyección racial expuesta en el cine de la Época de Oro en el marco del nacionalismo e indigenismo mexicano.

En el capítulo I expongo los elementos históricos contextuales para comprender las representaciones de las mujeres en el cine, como parte de una industria nacional. En el capítulo II doy cuenta de los procesos de segregación que llevan a la abyección como parte de una biopolítica racial del blanqueamiento. Finalmente, en el capítulo III analizo la constitución, repetición y reproducción de condiciones de violencia expuestas en las representaciones. Estas condiciones de la racialización de la clase y el género en la construcción de la abyección racial colocan a las mujeres dentro del marco de una vida precaria, en contextos de pobreza.

*

Capítulo I

Las representaciones racializadas de las mujeres en el cine de la Época de Oro:

contexto histórico-cultural de México entre 1943-1950

En este capítulo me interesa contextualizar históricamente, el nacionalismo e indigenismo que permeó la década de 1940-1950 con respecto a la producción de las representaciones fílmicas de las mujeres racializadas y abyectas. Las representaciones conformaron parte de los procesos de producción de sujetos, es decir, fueron parte de la subjetivación de las mujeres concretas de dicho periodo como productos culturales y comunicativos, a la luz del auge internacional de la industria cinematográfica mexicana.

En el primer despunte del cine como medio de comunicación masivo en México¹⁰, predominaron registros de los acontecimientos de la vida contemporánea, después se empezaron a desarrollar objetivos de entretenimiento, como tramas sobre amores imposibles y tormentosos¹¹. La primera disposición en el cine mexicano, es la obra *Automóvil gris*¹² (Enrique Rosas, 1919), concebida a modo de *serial* estadounidense¹³, lo cual hizo notar que

¹⁰ En la década de 1920 comenzaron las cruzadas de alfabetización y salubridad. Posteriormente se masificaron las migraciones del campo a ciudades industrializadas como el caso de la Ciudad de México. Cientos de familias de varias partes de la república, llegaban con la esperanza de encontrar una vida mejor, mayores posibilidades de movilidad económica y educativa, considerado como progreso, hasta por afán de aventura (Muñiz, 2002:62).

¹¹ Como se pudo ver en filmes como: *En defensa propia* (Enrique Rosas, 1917), *Santa* (Luis Peredo, 1918), *La Tigresa* (Enrique Rosas; Mimi Derba, 1917), de tema religioso como *Tepeyac* (Carlos E. González, 1918) y *Confesión trágica* (Epifanio Soto, 1919), los de corte histórico como *Cuauhtémoc* (Manuel de la Bandera, 1918), *Tabaré* (Luis Lezama, 1917) y los campiranos como *Partida ganada* (Enrique Castilla, 1920).

¹² El *Automóvil gris* posee un carácter documental al modo de un estilo del primer cine mexicano, retrata a una banda de ladrones que embaucaron en la vida real al usurpar la identidad de militares, esta película mostró dos influencias de dos cinematografías de ese periodo: la forma narrativa italiana y la norteamericana (Fonseca, 1996:43) por su carácter de formador de los hechos y por los elementos melodramáticos de influencia italiana.

¹³ En el cine se vierten las tensiones geopolíticas con sus contenidos morales. La censura decretada el 1º de octubre de 1919 prohibió la difusión de películas que “ofendieron” a la moral pública en su contenido, presentarán en detalle el modo de operar de los criminales, o cuya impresión general sea la de la supremacía criminal, ya sea por su inteligencia, por su fuerza o por cualquier motivo que pueda inspirar simpatía sobre las

la producción fílmica en México seguía la tendencia del cine realizado en Estados Unidos, acrecentando su esfuerzo por alejar gradualmente al cine italiano de la influencia que pudiese ejercer sobre la industria y la audiencia mexicana. Después, la migración hacia el cine sonoro posibilitó la existencia de géneros cinematográficos que responden a la especificidad cultural de cada país mediante la incorporación de música, canciones y folclor locales (Peredo, 2011: 49).

Francisco Peredo y Ricardo Pérez Montfort, realizaron una revisión histórica de la ideología nacionalista y las políticas que incidieron en el cine de la época. De Pérez Montfort tenemos dos trabajos que abordan temáticas nacionalistas en diferentes manifestaciones populares. *Estampas de nacionalismo popular mexicano* (2003) y *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX* (2007) explora las manifestaciones y representaciones populares emergidas de diferentes momentos en el desarrollo nacionalista mexicano a través de una revisión de la música, baile popular y archivos gráficos. Peredo detalla cómo el gobierno mexicano aprovechó la industria fílmica nacional, para alentar el fortalecimiento del patriotismo y el nacionalismo, acorde a una estrategia interna general de aculturación y socialización, la cual tenía como propósito afinar y modelar el carácter de lo considerado como nacional (Peredo, 2011:31).

*

1.1 Cine como industria y promotor del nacionalismo entre 1940-1950

Para la década de 1940, la industria cinematográfica mexicana se consolidó como área económica y artística en la nombrada Época de Oro¹⁴. La audiencia de la Ciudad de México

personas o los hábitos inmorales de los protagonistas (Fonseca, 1996:44). Esta característica de censura moral, es implementada para construir las representaciones de las mujeres mexicanas.

¹⁴ Varias obras de ese tiempo se presentan y homenajean en festivales nacionales e internacionales, por ejemplo el filme *Enamorada* exhibida en el festival de Cannes 2018 (Consultado enero, 2018) ; Londres será sede de homenaje al Cine de oro Mexicano (consultado en junio 2019) ; festival Lumière rinde homenaje al cine

estaba formada por gente oriunda del área metropolitana y de varias partes de la república mexicana que había migrado, en el cine encontraban “espacio de esparcimiento y asociación del terruño dejado atrás, la añoranza del campo como paraíso idealizado en donde los públicos reconocen situaciones y personajes que les permiten inteligibilidad con la trama” (Tuñón, 2003:21).

El auge del cinematógrafo en el periodo industrializador en México estimuló acuerdos obligatorios en cuanto a la promoción, distribución y exhibición en las salas cinematográficas del país, generando un interés del gobierno por esta industria, que llegó a ser la sexta después de las industrias de la laminación, el ensamble de automóviles, el acero, la cerveza y los acabados de algodón (García, 1998:123).

El desarrollo del cine mexicano floreció en la alianza con Estados Unidos en el contexto de la Segunda Guerra Mundial¹⁵. La firma de diversos acuerdos para la contratación de trabajadores jornaleros¹⁶ en los campos agrícolas, la política del Buen Vecino entre México-Estados Unidos o *Good Neighbor Policy*¹⁷, fue adoptada por Estados Unidos en 1933 durante la presidencia de Franklin D. Roosevelt en sus relaciones con América Latina y que sustituyó la *Monroe Doctrine* (América para los americanos), rechazó la acción unilateral y la intervención en los asuntos de los Estados nacionales soberanos del Hemisferio Occidental, y puso un acento en el fomento del desarrollo económico que, en parte, estimularía la consolidación de la industria, identidad y tendencias en el cine mexicano.

mexicano de la Época de oro (consultado enero 2019) ; Época de Oro del cine mexicano (consultado julio 2019) <https://www.eluniversal.com.mx/tag/epoca-de-oro-del-cine-mexicano>.

¹⁵ La película *Soy puro mexicano* fue producida en 1942, el mismo año que México declaró la guerra contra los países del Eje durante la SGM (Segunda Guerra Mundial 1939-1945) (Miura en Zavala, 2016:211).

¹⁶El trabajo de Antonio Santiago León, es un estudio de caso sobre las políticas públicas y las características políticas, económicas y sociales que fomentaron la migración de hacia Estados Unidos de personas proveniente de la entidad de Oaxaca, *La contratación de braceros en la ciudad de Oaxaca en 1944* (2015, Colsan).

¹⁷ () (consultado marzo 2020).

La difusión del cine mexicano entre los países hispanohablantes de Latinoamérica marcó tendencia y favoreció la causa de los Aliados en términos de propaganda y movilización durante la Segunda Guerra¹⁸ Mundial (García, 1998:120). La economía de la industrialización se enfocaría en el Sistema de Sustitución de Importaciones que impulsó la creación de grandes empresas paraestatales, el desarrollo urbano e industrial por regiones, comunicaciones, caminos, obras hidrológicas y las actividades agrícolas. Con el transcurso de los años se observaría un impacto desigual beneficiando al sector privado¹⁹ bajo una lógica occidental capitalista, adoptada en México a partir de Manuel Ávila Camacho.



Imágenes: carteleras 1) 1 de febrero de 1944, periódico *La Crítica*;
 2) 28 de febrero de 1949, periódico *Excélsior*;
 3) 14 de febrero de 1948, periódico *Excélsior*;
 4) 13 de febrero de 1948, periódico *Excélsior* y
 5) 25 de enero de 1944, periódico *Excélsior*.
 Para el caso de la película *La negra Angustias* (1950) se encontró un anuncio de una línea en el periódico *El Porvenir*, con fecha del 19 de junio de 1950. Consultados en Hemeroteca UNAM, 2021.

La emergencia de la industrialización entre las regiones urbanas fomentó la circulación de bienes de consumo, uniformó las modas en cuanto a maquillaje, ropa y peinados, iconos

¹⁸ Para más información está el artículo de Daniela Gleizer, *Las relaciones entre México y el Tercer Reich 1933-1941* en Tzintzun. Rev. estud. Históricas no.64 Michoacán jul./dic. 2016.







¹⁹ En 1946 se empezó a mostrar el primer canal de televisión experimental en México en cines y en vitrinas de comercios. Para 1950 se fundó la primera televisora comercial y su primera transmisión, un día después, el 1 de septiembre fue dedicada al 4º informe de Gobierno de M. Alemán, afianzando la postura oficialista y la alianza entre la iniciativa privada y el gobierno.

de la belleza y los símbolos de la mexicanidad. Mediante las representaciones vistas en el cine de la Época de Oro, la audiencia recibió una pedagogía de los afectos, de los ideales corpóreos, la moral, la sexualidad y el patriotismo. La radio también generó contenidos que se transmitieron en el territorio mexicano. Empresarios como Emilio Azcárraga fundaron una oligarquía en los medios masivos de comunicación, primero en la radio, después en el cine al inaugurar en 1945 los Estudios Churubusco en sociedad con la productora norteamericana *RKO Radio Pictures* y finalmente en la televisión al conseguir en la concesión del segundo canal comercial en 1951²⁰.

En 1945 culminó la Segunda Guerra Mundial, comenzó la primera etapa de Guerra Fría, en México se consolidó la formación del Partido de la Revolución Institucional cuya permanencia en el poder institucional monopolizó y afianzó el control de un grupo político en la gobernanza. El corporativismo monopolizó las expresiones ideológicas de la identidad nacional, cuyas expresiones para amalgamar elementos identitarios a través de discursos que fungieron como mitológicas del Estado, las cuales se fueron acumulando y terminaron por constituir una especie de metadiscurso, es decir, una intrincada red de puntos de referencia para explicar la identidad nacional como abrevadero de los mitos que dan unidad a la nación, a través de la distinción y diferencia (Bartra, 2005:15-16)

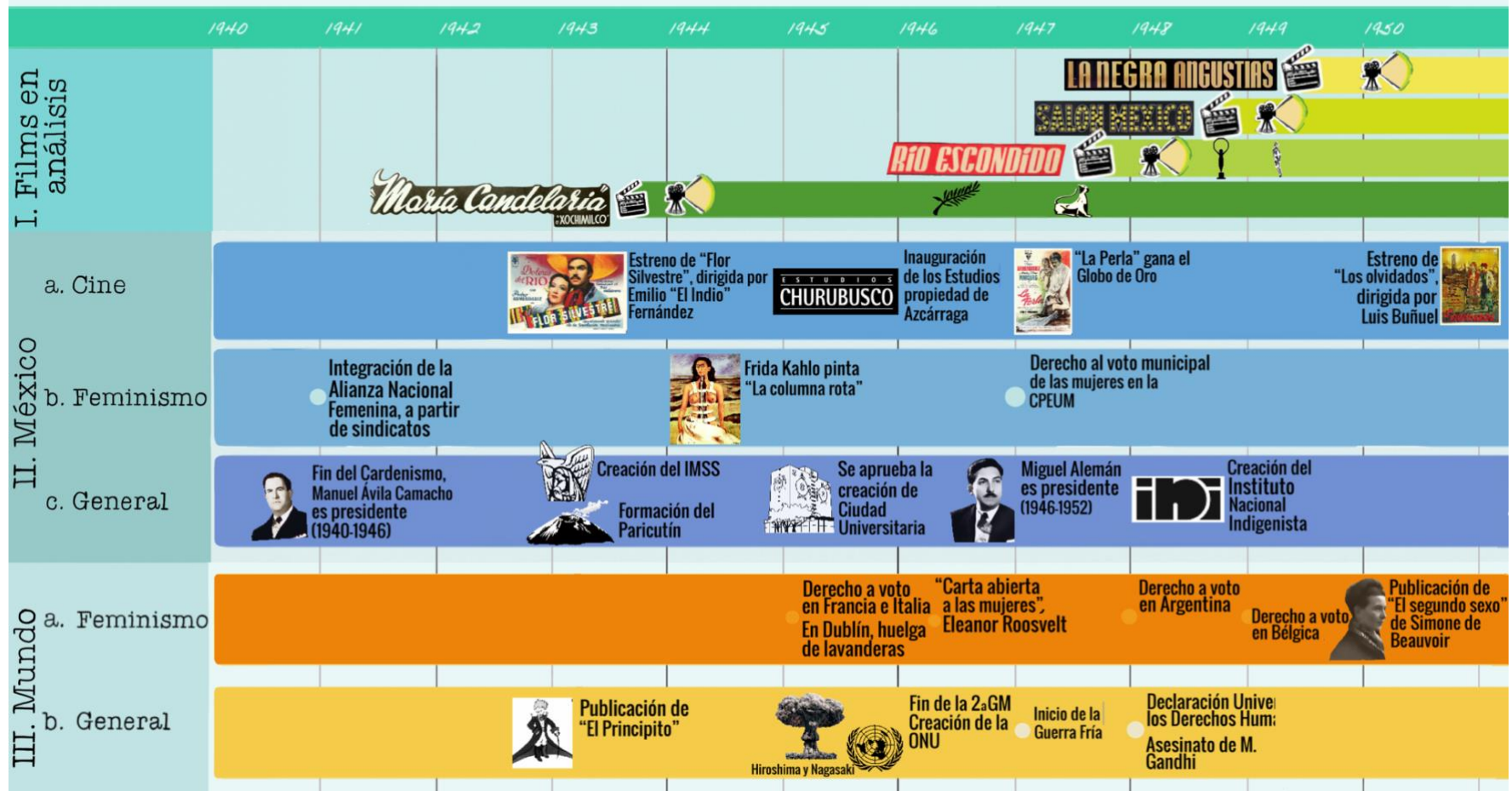
²⁰ "<https://www.gob.mx/cultura/prensa/los-estudios-churubusco-pilares-de-nuestro-cine-nacional>" (consultado en marzo 2020).

Simbología

-  Inicio de grabación
-  Estreno
-  Premio Festival Karlovy Vary
-  Premio Ariel
-  Premio Festival de Cannes
-  Premio Festiva de Locarno

Linea del tiempo

Contexto nacional e internacional de los films en análisis



Fuente: Elaboración propia a partir de los datos históricos del periodo.

*

El contexto de la Época de Oro del cine mexicano: nacionalismo e indigenismo

El Estado mexicano transitó del autoritarismo caudillista hacia el corporativismo nacionalista en la modernización industrial. Se pueden reconocer dos etapas en la refundación del Estado mexicano: la llamada Posrevolución o etapa de Reconstrucción Nacional (1920-1940) y el periodo del Milagro Mexicano (1950-1970). El primero, caracterizado por la llegada al poder de un nuevo grupo, burgués y modernizador (Muñiz, 2013:83); en el segundo, se desarrolló, transformó y desvaneció otra etapa del nacionalismo. Ambos periodos quedaron expuestos en las artes, discursos, representaciones y políticas públicas.

El nacionalismo es entendido como una ideología política que genera cohesión, apelando a una serie de elementos discursivos que instalan la idea de un origen común al interior de un Estado, a través de diversos elementos como la implantación de una lengua oficial, religión o uso de símbolos que representen el contenido ideológico o de comunidad que sustentan el carácter del Estado-nación. Benedict Anderson (2005:30) señaló que el nacionalismo debe entenderse alineándose, no con las ideologías políticas conscientes, sino con los grandes sistemas culturales que le precedieron, de donde surgió como oposición.

Con el auge del pensamiento Vasconcelista (*La raza cósmica*, 1925) fue germinando el discurso indigenista difundido desde la década de 1930. La organización autónoma de los pueblos indios estuvo prohibida desde el fin de la Revolución hasta que, en 1934, el gobierno de Lázaro Cárdenas impulsó la creación de los Congresos de la Raza (del Val, 2004: 55). Este indigenismo fue una expresión del nacionalismo mexicano y se desarrolló en el país como política de Estado, la cual afirmaba la existencia de un problema de atraso cultural,

económico y educativo adyacente a los pueblos indígenas homologándolos y folclorizando²¹ algunos de sus aspectos culturales.

El nacimiento del indigenismo se dio en el sexenio de Lázaro Cárdenas, cuya característica principal giró en torno a la solución de lo que entonces se llamaba “el problema indígena”, no se diferenció de lo que habían desarrollado desde 1916²² con la llamada “incorporación del indio a la sociedad nacional y la necesidad urgente de elaborar políticas eficientes que lo liberaran de su atraso ancestral” (Portal-Ramírez, 2010:135). Este esfuerzo por integrar a la población mexicana desde el punto de vista racial y crear un espacio nacional homogéneo coincidió con el proyecto de unificar políticamente a la sociedad a través de un partido político (Urías, 2007:98). En 1948 se creó el INI²³ (Instituto Nacional Indigenista), el cual se especializó en la planeación de políticas públicas encaminadas en desarrollar proyectos educativos, culturales, sanitarios, encauzados en atender y erradicar las consecuencias del “problema indígena”, el cual se refiere a las dificultades de desarrollo

²¹ Se van marcando pautas de la estética de la mexicanidad, así como la consolidación de la hegemonía nacionalista que buscaba enaltecer imágenes y representaciones nacionalistas para formar “el más bello y artístico álbum gráfico de la República”, con “los más pintorescos rincones del país, sus hermosas ciudades, sus bellas mujeres, sus fábricas, sus ricas minas, sus ríos, sus obras materiales...a todo aquel mexicano tenga interés por su patria (Excélsior, jueves 16 de agosto de 1923 en de los Reyes, 1993:1) que a su vez tendría sus correlatos en la política en tanto proyecto asistencialista y paternalista a través de las instituciones indigenistas (Portal, 2010: 166-167).

²² Los primeros experimentos en el campo de educación indígena son probablemente en Bolivia (Warazita) y México (Carapan), inspirados en las propuestas de Vasconcelos. Moisés Sáenz, primer director electo del Instituto Indigenista Interamericano y Manuel Gamio impulsaron el quehacer educativo indigenista en México y en el continente; Alfonso Caso, fundador del Instituto Nacional Indigenista, lo asumió como tarea principal, Gonzalo Aguirre Beltrán, director del INI profundizó esta derivó en la dirección General de Educación Indígena (DGEI) (Arze en Herrasti, 1988:109).

²³ El antecedente de esta institución es el Departamento de Asuntos Indígenas creado mediante el decreto presidencial del 10 de enero de 1936 por Lázaro Cárdenas como complemento del Departamento de Asuntos Agrarios, con la encomienda de movilizar a los pueblos indios y concientizarlos respecto a sus derechos sobre la tierra, la dignidad y el poder de la Revolución (Aguirre en Herrasti, 1988:13). Además de la fundación del Departamento de Asuntos Indígenas (1936), fueron múltiples congresos realizados en diferentes regiones culturales del país en el año de 1939 que antecedieron al Primer Congreso Indigenista Interamericano realizado en Pátzcuaro, Michoacán en 1940.

capitalista en las comunidades indígenas a causa de la diversidad cultural, lingüística y sus sistemas de producción económica fuera de la lógica industrial.

Pueblos afros e indígenas, migrantes en las periferias de la ciudad, quedaron fuera del ideal civilizatorio y se tradujeron como depositarios de los obstáculos para el desarrollo, aunado a la regulación social que marginó a un cierto tipo de mujeres que se encontraron fuera del canon moral. Según esta percepción política, había que erradicar estas desventajas adyacentes a sus condiciones culturales que se racializaron.

Dicha erradicación se expresó con diversos esfuerzos civilizatorios como: la educación formal, la alfabetización, las campañas de salubridad e higienización, la inculcación de manuales de urbanidad y de buen comportamiento, entre otras acciones encaminadas a modernizar a las mujeres, que han sido consideradas socialmente como pedagogas por excelencia y políticas civilizatoria dirigidas a consolidar un tipo de modernidad que, sumados al devenir mestizo, consolidarían el desarrollo industrial y capitalista en México. Por modernidad me refiero al paradigma del desarrollo capitalista que Rosie Braidotti llama como capítulo del pensamiento occidental, cronológicamente incierto, pero intelectualmente innegable, durante el cual el sistema clásico de representación del sujeto entró en crisis (Braidotti, 2004: 17).

Las generaciones posteriores a la Revolución²⁴ se identificaron con las representaciones de la mexicanidad a través del mestizaje, este como símil de una condición

²⁴En 1938 la Expropiación Petrolera revitaliza el ánimo nacionalista, sobre el periodo de Lázaro Cárdenas se encuentran en la obra *Palabras y documentos públicos de Lázaro Cárdenas: mensajes, discursos declaraciones, entrevistas y otros documentos de 1928/1940* (1978). En su visita al país en ese mismo año, André Bretón lo definió como el país más surrealista del mundo. Este año también marca el inicio del reconocimiento de la obra de Frida Kahlo a nivel internacional. Agustín Lara, los toros, el danzón, la música ranchera, entre otros diversos y distintos elementos caracterizan la cultura urbana en los años cuarenta en México. El acogimiento de la población exiliada de la Guerra Civil Española a partir de 1939 coadyuvó a la política internacional y dio una imagen moderna, progresista y democrática del Estado mexicano, lo cual nos puede ayudar a comprender a México (de ese periodo) como una de las puntas de lanza en cuanto al flujo cultural en América Latina.

moderna afín a la tendencia deseada socialmente, lo cual posibilitó el amalgamamiento de las tensiones entre los diversos grupos en disputa por el poder, generando una idea de comunidad centralizada para el proyecto racial deseado en la sociedad.

La nación se presentó como la forma política de la sociedad moderna, donde las particularidades locales, étnicas o religiosas dieron paso a normas y formas de vida homogeneizadoras, en nombre del progreso, la legalidad y la unidad política (Muñiz, 2013:87). El nacionalismo mexicano se transmitió en esa primera etapa a través del sistema educativo con una fuerte carga de simbolismo étnico (Gutiérrez, 2012: 50). En este sentido, el cine tuvo doble función; entretenimiento de masas y difusor de estas ideas alusivas a este discurso imperante. El establecimiento de varias instituciones educativas y de fomento a la cultura²⁵ que marcaron el desarrollo de la ideología impulsada por el Estado.

El reconocimiento del derecho al voto de las mujeres para elecciones municipales en 1947 (que entraría en vigor hasta 1953 con la participación como votantes en elecciones federales), representó un cambio para la cultura de género, estuvo acompañado por la consolidación de derechos como el acceso a la educación²⁶, profesionalización y estudios superiores universitarios, derecho al divorcio, a tener propiedades, a insertarse al mercado

²⁵ En 1936 Lázaro Cárdenas inauguró el IPN (Instituto Politécnico Nacional) cuyo origen y misión estaban totalmente permeados por el espíritu educativo posrevolucionario. Con Miguel Alemán se observa un repudio al comunismo y socialismo, al inicio de su periodo se modificó el artículo 3º constitucional para dejar de definir la educación socialista para ser laica, gratuita y nacionalista. La gran desigualdad en el desarrollo económico y el fin de la Guerra Mundial con su demanda de materias primas, ensancha las brechas de desigualdad al querer atraer la inversión privada a cualquier costa. Entre 1939-1940 se consolidó la fundación del INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) que enmarcó la preocupación por preservar el patrimonio cultural tangible e intangible.

²⁶ En 1945 se aprobó en el Congreso de la Unión la creación de una Ciudad Universitaria (UNAM) que se inauguraría en 1952 considerándose como una gran obra pública para la profesionalización del desarrollo en México. En el sector educativo privado se fundaron la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, ambas en el año que se estrenó María Candelaria y el Instituto Tecnológico Autónomo de México hasta 1967. Las mujeres que asistieron a la universidad durante los años de 1940 a 1950 de acuerdo a los anuarios estadísticos de la UNAM, eran el 20.73% en 1940; el 18.26% en 1950 (UNAM, Anuario Estadístico 1940-1958) en Martha Córdova Osnaya: *La mujer mexicana como estudiante de educación superior*, Psicol. Am. Lat. n.4 México 08.2005.

laboral asalariado, como el caso de la industria del cine donde desde los primeros años estuvo presente su participación desempeñándose como actrices, maquillistas, peinadoras, asistentes de dirección, anotadoras, secretarias y editoras.

En las siguientes gráficas (al final del capítulo) podemos observar, la participación de las mujeres en la industria del cine, el cual se presentó en porcentajes diferenciados de acuerdo a los roles de género expuestos en los oficios, por ejemplo, la mayoría de los aspectos vinculados con la feminidad como maquillistas, peinadoras son realizados por mujeres a excepción de Gloria Schoemann (1910-2006) quien destacó por ser la única editora en la época.

Las actividades que requirieron destrezas técnicas en el manejo de tecnologías fueron desarrolladas por hombres como técnicos, fotógrafos, escenógrafos, músicos. Visibilizar la división sexual del trabajo en la producción del cine nos ayuda a comprender la producción de representaciones fílmicas, si bien son las actrices quienes encarnan a estas representaciones, la autoría intelectual de dichas representaciones estuvo a cargo de los hombres.

En 1942 Agustín Fink, productor de *Films Mundiales* se asoció con Emilio el Indio Fernández, esto propició las condiciones y el equipo fílmico con el que habría de realizar las películas clave de su filmografía, con Gabriel Figueroa en la fotografía, Mauricio Magdaleno en los argumentos y Gloria Schoemann en la edición a partir de *María Candelaria* (1943) el reparto actoral femenino, principalmente Dolores del Río, Marga López y María Félix, serían modelos de la belleza mexicana.

La Época de Oro también coincidió con el desenlace de la Segunda Guerra Mundial (1945), la creación de la Organización de Naciones Unidas (1946) y distintas agencias internacionales. Mientras se estrenaba *Río Escondido* (E. Fernández, 1948) y *Salón México*

(E. Fernández, 1949) se emitió la Declaración Universal de los Derechos Humanos, en América Latina se creó la Organización de Estados Americanos y se firmó la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre (1948).

Entender el contexto cultural e ideológico del periodo estudiado resulta fundamental para darle significado a muchos rasgos del cine mexicano y su papel en la difusión del nacionalismo en el país donde el Cardenismo y el ÁvilaCamachismo fueron esenciales. Los discursos y representaciones fueron popularizadas como propaganda dentro del periodo del Milagro Mexicano y dejaron su legado, las huellas de ese tiempo tienen una impronta en la cultura de género actual.



Paisaje rural, trajineras y cielo de Xochimilco, (*María Candelaria, 1943*).

*

1.2 Cuerpo y representación: topografías y matices del as mujeres racializadas

La enajenación²⁷ en las representaciones de las mujeres en el cine está expuesta en dos niveles: como objeto erótico para los personajes dentro del argumento de pantalla, y como objeto erótico para el espectador dentro del auditorio, con tensión móvil entre las miradas de uno y otro lado de la pantalla (Mulvey, 2007: 86).

²⁷ La enajenación es una categoría propuesta por Carlos Marx para explicar la condición de extracción o en términos económicos de la fuerza de trabajo, en donde el proletariado obrero es separado del producto de su trabajo, de su creatividad, y en cierta medida, de su humanidad. Marx propone que la primera enajenación es la que se produce por condición de género (Marx, 2010).



“Buenas noches, Merceditas”, minuto 02:04 (*Salón México*, 1948).

Mercedes y su hermana menor, Beatriz (*Salón México*, 1948), nos muestran dos modelos del ser mujer en la urbe en México, por un lado, está la enajenada Mercedes, cuya disposición a vivir a la sombra de las labores de la noche, su rutina, un trabajo no enaltecido como tal, consiste en la espera de la buena suerte para fichar al bailar.

El baile se presenta como placer y labor, espacio de poder, erotismo y dominio, a Mercedes le puede proporcionar una jornada con buenas ganancias en el salón de baile, a través de estas representaciones podemos para ver las huellas de la división en la subjetividad y los diversos registros en los que podemos producir significados. Esta representación puede tener significación desde una lectura de la semiótica social en cuanto a la producción pública literaria y artística, como desde esta otra escena, como llamaba Freud al inconsciente (Pollock, 2007: 167). Según Irigaray, el problema para las mujeres no es la experiencia o el reconocimiento del placer femenino, sino su representación, que construye activamente la experiencia de corporalidad y placeres de las mujeres desde una óptica masculina (Elizabeth Grosz, 1989:116. En Pollock, 2007:168).

María Candelaria, Mercedes, Rosaura y Angustias son mujeres que en algunos ámbitos se muestran desoladas, sin más redes que las de hombres que las circundan por algún interés económico o sexual en una mujer que no puede ser. Son la representación de una mujer escindida, socavada, determinada por la fatalidad a la que se encuentra predispuesta



“Danzón Almendra” minuto 02:47 (*Salón México*, 1948).

según la normalización de la pobreza, precariedad y violencias por su condición de dudosa moral.

Estas significaciones de la femineidad como no-masculinidad, estas inscripciones femeninas, no sólo se hacen invisibles mediante la exclusión o el menosprecio, sino ilegibles dado que la lógica falocéntrica permite un solo sexo ¿Cómo podríamos saber que lo que toma por signos de la conciencia/representación de una mujer no es meramente la imposición de ideas estereotipadas culturalmente de femineidad social que nos han conformado? (Pollock, 2007:166-169).

*

“¡Soy negra huitlacoche, negra!”: abyección, aspecto y racismo

La consolidación de instituciones dentro del Estado mexicano refuerza la idea de que la Revolución fue un movimiento de justicia y reivindicación social de los sectores más desfavorecidos de la sociedad, un evento mítico para consolidar los caudillismos. Sobre la misma línea de apología de la Revolución, el señor Antón Farrera, de la película, *la negra Angustias*, se lamenta de no poder participar en la gesta revolucionaria por su edad avanzada, él como precursor de las causas justas deplora que su hija sea mujer, cuya condición la imposibilitaría -da por sentado- de cualquier participación importante en la lucha armada.

En los albores de la Revolución en el estado de Morelos, se encuentra la niña Angustias huérfana de madre, negra y pobre, quien es criada por la bruja del pueblo. Es

constantemente acechada por su condición racial, de clase y precariedad. La actriz María Elena Marqués recurre a la práctica del *blackface*²⁸, le pintan la piel de color oscuro para personificar a una mujer afrodescendiente, la negritud en el cine sólo es permitida si se personifica por una actriz que cumple con el ideal normativo de la feminidad, belleza y racial.

Angustias es una mujer afrodescendiente, su corporalidad pasa por el blanqueamiento selectivo y excluyente de la industria cinematográfica. Aunque el objetivo de la directora era presentar un tipo de historia diferente a las vistas en el periodo con respecto de valores atribuidos a la feminidad como la abnegación dependencia y obediencia, en otro rango discursivo Angustias personifica también el poco o nulo reconocimiento y en tanto borramiento, de la población negra en la narrativa nacionalista mexicana.

Ella, al enterarse que su padre ex bandolero-héroe local, configura su orfandad y se enorgullece de su parentesco con Antón Farrera, quien favoreció otrora a los pobres, justiciero que quebrantó la ley porfiriana por ser mala, se presenta como un viejo, débil, sin heredero. Angustias joven se niega a un casamiento arreglado, entonces es llamada “gallina con espolones” y se genera una alusión a la lesbofobia, que se manifiesta a través de la furia del pueblo, declarada principalmente por las mujeres, por lo cual es rechazada y catalogada como “machorra”, una “no mujer”. Después recibe un exorcismo por parte de la “bruja” del pueblo, quien le dice que su completud como mujer es anómala. Ella eventualmente se asume y nombra como negra, la sociedad también la ve así, racializada, esta condición cataliza el racismo tácito y explícito durante toda la trama.

²⁸ Es una técnica dentro de la práctica del maquillaje teatral y cinematográfico, en la cual, una persona blanca se oscurece la piel, adopta actitudes y rasgos relacionados a los de una persona negra, en algunas ocasiones reproduciendo prejuicios y estereotipos de corte racista y clasista.

Esta representación de una mujer negra está basada en la novela de Francisco Rojas González que ganó el Premio Nacional de Literatura en 1946²⁹. La representación de la negra Angustias se basa en un personaje real, en este caso una mulata de la sierra de Guerrero que siguió los pasos de su padre –un bandido legendario– hasta convertirse en coronela del ejército zapatista. Matilde Landeta señaló “de nuevo sentí afinidades con la heroína: también quedó huérfana de niña y tuvo que rascarse con sus uñas, fue marcada desde la infancia por la Revolución mexicana y rechazó categóricamente al macho por ser macho” (Burton-Carvajal, 2002: 87).

En 1948, poco antes de arrancar el rodaje, Rojas González llevó a Matilde Landeta a conocer a la mujer que había inspirado su novela. Tenía sesenta años, pero se veía más vieja; vivía sola en el cerro, en una pequeña choza. Hablaba con un humor muy juguetón, plagado de palabrotas. Era bajita y Landeta se sorprendió con el contraste con su enorme puro (Burton-Carvajal, 2002:87). Para la directora de esta película, la negra Angustias y su padre expresan su ideología, “y porque me permitió mostrar cómo debería ser la justicia, el violador termina castrado”. (Burton-Carvajal, 2002: 89).

Para la directora, Angustias era una mujer de carácter³⁰. Cuando aún está en su comunidad, se niega a casarse, y su padre la apoya. Aunque sus vecinos la tachan de rara –la llaman machorra y marimacho–, ella aguanta la presión, acuchilla al hombre que intenta violarla y huye del pueblo para luego convertirse en líder de las fuerzas revolucionarias. Su posterior enamoramiento del maestro rubio y refinado la lleva a traicionar su forma de ser;

²⁹ *La Negra Angustias* no contó con suficiente publicidad, pero logró distribuirse en Centroamérica y también en Colombia y Venezuela; fue prohibida en Cuba, Bolivia y Perú, se supone que por ser demasiado revolucionaria (Burton-Carvajal, 2002: 95).

³⁰ En la entrevista realizada por Julianne Burton-Carvajal, señala que la directora indicó “la castración ocurre fuera del encuadre, la cámara enfoca a Angustias mientras las tropas descansan y, al fondo, el Trío Los Panchos canta “Hay un lirio tenaz en la enramada”. Ésta es la única canción romántica en toda la película, así que el contraste entre lo brutal y su contrario queda bien marcado; podría decirse que es típico de los mexicanos. Para el diseño visual del filme, utilicé adrede imágenes del México bravo: garrotes, puñales, rifles, largas pencas de maguey como los que predominan en la secuencia de la castración” (Burton-Carvajal, 2002: 89).

se viste con holanes y se ajusta a lo que se supone es el gusto de él. Pero cuando él la rechaza por el color de su piel, su condición económica y de clase social, ella cae víctima del auto desprecio³¹ (Burton-Carvajal, 2002:91) que se configura desde visiones que rechazan el color de la piel morena, los cuerpos considerados sucios, “salvajes”, descuidados y fuera del canon de la feminidad y el género heteronormado.

Su condición de abyección intenta volver al orden de la feminidad patriarcal, se heteronorma a través de la feminización y las prácticas corporales de la belleza. Esta nueva actitud es motivada por el enamoramiento que vive, su sujeto del amor es presentado a través de su maestro-instructor, portavoz de la hegemonía del orden patriarcal, un hombre adulto, blanco, con formación educativa y de abolengo, Manuel de la Reguera (interpretado por Ramón Gay), la desprecia porque, aunque ella es una mujer líder con poder de mando militar, no pertenece a su clase social ni racial, una relación entre ellos sería “ir en contra de la naturaleza”.

El *blackface* es el recurso para la interpretación de su personaje ambivalente. Originaria de una comunidad rural, su negritud es caracterizada en un principio con elementos de habitar en la pobreza, ignorancia, ser analfabeta o desescolarizada como la mayoría de la población rural del periodo, tener prácticas y saberes considerados como superstición. A medida que sale de la comunidad se va empoderando y adquiriendo poderes que no son propios del género como se entiende de manera tradicional. Sin embargo, hay un

³¹ Según expresó la propia directora adaptó la novela a la mitad porqué, según Rojas González, la mujer pierde la iniciativa cuando se enamora. Se suponía que era un hecho psicológicamente comprobado, aunque yo me había enamorado y no me había pasado para nada. En la novela, luego de que la Negra se enamora y se rinde a los pies del maestro, él la explota y se va de farra con otras mujeres mientras ella se queda lavando pañales. Esa no era la Negra Angustias que Landeta quería representar. Una mujer preparada para el liderazgo por su herencia y su vida, así como por el propio Rojas, no podía terminar de ese modo (Burton-Carvajal, 2002:89).

momento de feminización cuando aparece el amor hacia un personaje hombre, blanco, burgués, educado y joven.

Esta aspiración que, bajo esa misma lógica racista y de clase, sería un triunfo para su condición abyecta es imposible por que es presentada como una situación antinatural, hay espacios a los que su condición de clase y racial pueden aspirar, pero su feminidad debe ser coartada ya que estos elementos no pueden armonizarse ni ser inteligibles socialmente, el exilio y el nomadismo serán su destino.

Estas representaciones son históricas, y con el tiempo se han convertido en referentes de un tipo de estética de la mexicanidad que configuran ideales y tipos corpóreos, los cuales no son resultado de operaciones objetivas ni surgen de la improvisación de quien las recrea, son elaboradas como el lenguaje, por la existencia humana, que es *mitsein*³² (de Beauvoir, 2013: 51).

La producción de representaciones suministra expresiones de la ideología³³ dominante (Sontang, 2006:249). Una sociedad capitalista requiere una cultura basada en las imágenes porque necesita procurar entretenimiento a su población, con el objeto de estimular el consumo de una industria cultural que distrae, recrea o evoca deseos, recuerdos, pulsiones y ficciones dentro el anhelo de desarrollo y conocimiento del mundo propio y de otros. Signo, significantes y comunicación son inherentes y en conjunto producen un estado de cognición, de tal manera que la locución sea comprendida por otras personas (Sorlin, 1985: 44), es decir,

³² Concepto retomado por Beauvoir del filósofo Heidegger, da cuenta de la condición de *ser con*. De ahí la importancia de devenir mujer, es un determinado entorno social e histórico.

³³ La ideología, difractada a través de numerosas expresiones, no es asimilada de inmediato por quienes la reciben, es filtrada, reinterpretada por las mentalidades (Sorlin, 1985:21). Las mentalidades expresan el sistema y los instrumentos que una sociedad genera para transcribir, trasladar y representar mediante símbolos, discursos, ritos, las relaciones y los contrastes a través de los cuales se relaciona. Entre estos se encuentra el papel de las configuraciones visuales (Sorlin, 1985:27).

el cine está imbuido y en sintonía con las inquietudes, anhelos, las tendencias, modas y aspiraciones de la época en que se ha producido.

El cine es un campo de significantes, obra artística, movimiento continuo de representaciones y un proceso semiótico. Es también un documento semántico de la historia cultural, configurado por discursos, representaciones, mitos, emociones y pedagogías, que sin duda ilustra sobre el pasado y las continuidades de la cultura de género a través de las representaciones de las mujeres en el cine.

Las representaciones se atribuyen a un sistema mental o discursivo, que se desarrolla en los convenios cotidianos y en las acciones colectivas, las cuales aluden a las creencias y percepciones del sistema cultural (Moscovici, 2011: 9-13). Estas estrategias simbólicas determinan posiciones y relaciones, construyen para cada clase o grupo, un ser constitutivo de su identidad, significan en forma simbólica un estatus y un rango para los distintos grupos que componen la sociedad (Chartier, 1999:45).

Teresa de Lauretis (1992) propone que el cine está vinculado directamente con la producción y reproducción de estos discursos a través de las representaciones las cuales no son sólo productos discursivos³⁴, están cargados de significados, valores e ideologías tanto en el terreno social como en el subjetivo, generando una actividad significativa, un trabajo de semiosis, un campo que produce subjetivación, efectos de significado y percepción para las personas implicadas en su realización, instituciones y recepción. La representación

³⁴ La categoría de discurso propuesta por Michel Foucault (1983) plantea que los discursos son sistemas de pensamiento que operan, a partir de una serie de representaciones y enunciaciones que definen gestos, comportamientos y circunstancias que producen sentido en la concreción o transmisión de modelos e ideas sobre los sujetos. El discurso posee una influencia sobre la sociedad en la cual se da su producción; controlada, seleccionada y redistribuida por operaciones de clasificación, ordenación y distribución de funciones para concretar los poderes del control social. La producción discursiva implementa un sistema de ideas y prácticas que se configura socialmente en favor de un aparato político, el cual no sólo dispone de leyes jurídicas o normas morales, también comprende evocaciones artísticas para la regulación de los sujetos sociales, esto lo podemos encontrar en las representaciones de las mujeres en el cine.

cinematográfica es un tipo de proyección de la visión social sobre la subjetividad de las mujeres (de Lauretis, 1992:19).

El concepto de género ha jugado un papel central en los estudios de la representación, en la relectura de imágenes y narraciones culturales, en el análisis de las teorías de la subjetividad y de la textualidad, la lectura, la escritura y de la relación espectral (de Lauretis, 2000:33), elementos depositados en el cine como parte de las percepciones y representaciones de la sociedad y sus sujetos. De Lauretis señala que “la existencia que se despliega como un espectáculo, pero que no es aun representada ni representable, que es invisible, pero que es, a su vez, el objeto y la garantía de la visión; un ser cuya existencia y especificidad es simultáneamente declarada y rechazada, negada y controlada” (de Lauretis,1993:1).

Estas representaciones están circunscritas a la dimensión corporal. El cuerpo conforma la subjetividad, reproductor o transgresor de los paradigmas de la civilidad y la modernidad (Le Breton, 2002), donde hay margen para imprimir y diferenciar las marcas que, en el cuerpo, apremian o marginan a los sujetos en medio de relaciones de poder. El cuerpo no puede concebirse exclusivamente como la dimensión biológica, sino como un continuo entre biología y cultura, lo cual significa no replicarlo, no reducirlo a una u otra (Muñiz, 2013:82). En este sentido, la corporalidad se refiere al proceso y producto de tales relaciones, tanto experiencias como de prácticas.

La representación de la abyección racial se refiere a aquellas expresiones sobre vidas precarias que pueden ser vistas en las representaciones cinematográficas con la tolerancia, rechazo o aspecto crítico que las sociedad puedan manifestar ante este fenómeno.

La abyección no es sólo un aspecto de la constitución del sujeto ya que se conecta con las prácticas y experiencia de cruzar límites y manejar prohibiciones. Kristeva sostiene

que la abyección es lo que perturba identidades, al sistema y el orden establecido, no respeta bordes, posiciones, reglas. No es la falta de mayor o menor pigmentación en la piel o el poder económico lo que únicamente conforma la abyección racial, sino el conjunto de condiciones que perturban una identidad, un ideal sobre la moral de las mujeres, el sistema de división sexual del trabajo, el orden de las clases socio-raciales en la época del nacionalismo e industrialización en México.

Las representaciones de las mujeres abyectas son el extremo de la exclusión, la existencia de la abyecta es un desafío al orden social desde la proscripción (Kristeva, 2004: 8). Para Butler, lo abyecto designa los espacios invivibles e inhabitables de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no alcanzan o cubren con las características de la regulación jerárquica de los sujetos deseables (Butler, 2002:20). Estas son expuestas en ámbitos domésticos y públicos, sin protección de un patriarca, hombre, esposo, padre, se encuentra destejida de la idea de familia nuclear tradicional, la falta de redes sociales es parte de esta abyección; se encuentran expugnables en la nación, sin tutela moral, imposibilitadas en la construcción de lazos sociales estables deseables en la heteronormatividad del Estado.

Según Lévi-Strauss, para que exista una estructura tradicional de parentesco es necesario que se hallen presentes los tres tipos de relaciones familiares dadas siempre en la sociedad humana, es decir, una relación de consanguinidad, una de alianza y una de filiación; dicho de otra manera, una relación de hermano a hermana, una relación de esposo a esposa, y una relación de progenitor a hijo (Lévi-Strauss,1968:45). Las mujeres de estas representaciones son presentadas como carenciadas, huérfanas, solas, sin la tutela masculina, haciendo reiterativa una conducta que carcome el cumplimiento del deber ser, del ideal regulatorio de la cultura de género, a partir del cual se constituyen las instituciones sociales.

La abyección racial enlaza circunstancias intrínsecamente ligadas a la subjetivación vistas en estas representaciones; se configura en las convergencias opresivas por motivo de la jerarquización y desigualdad emanadas del racismo, clasismo y sexismo. Lo que se puede considerar causa y origen de la opresión es la marca que el opresor impone sobre los sujetos oprimidos. Esta es una marca, como un signo que se inscribe en el cuerpo de quien es acreedor a la opresión, esta marca no preexiste a la opresión (Wittig, 2010:34) y prueba de ello es que nociones como raza, sexo y género son entendidas como un dato inmediato, estableciendo así, dichos lugares de subordinación para las mujeres abyectas que se conforman a partir de características corporales.

No es la ausencia de limpieza o de salud lo que las vuelve abyectas, no es un estado transitorio, es su condición de existencia la que perturba el ideal normativo del género, la raza y la clase, en el sistema social. Para Stuart Hall, la raza es un significante, funciona como un lenguaje, los significantes se refieren a los sistemas y conceptos de la clasificación de una cultura, a sus prácticas de producción y de sentido. Estos aspectos ganan sentido no por causa de lo que contienen en sus esencias, sino a causa de las relaciones cambiantes de diferencia, que establecen con otros conceptos e ideas en un campo de significación (Hall, 2015:9).

La idea de raza es constitutiva de la subjetividad porque, al igual que el género, son productivas de las/los sujetos. La abyección racial en el cine está expuesta sincrética y simultáneamente como aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. Lo amorfo, lo ambiguo, lo mixto, la abyección es inmoral, nebulosa, inasible, turbia y en tanto, deleznable, desestimada, prescindible, eliminable (Kristeva, 2004:11), la abyección sitúa una condición transgresora, excluyente y opresiva en el orden patriarcal.

La abyección racial contempla las desventajas constitutivas del género, racialización y clase que conforman las condiciones de vida precaria. El género y la raza se constituyen en

un binomio intersectado por la condición clase, de acuerdo al lugar ocupado en la escala de distribución de la vulnerabilidad (Butler, 2006:14). Esta vulnerabilidad expresa y naturaliza formas diferenciadas de violencia entre sujetos perteneciente a las poblaciones que se encuentran en esta condición desfavorable y de incertidumbre para la vida. Esta incertidumbre y exposición a diversas formas de las violencias que ponen en peligro la vida, abarcan la totalidad de la existencia, los cuerpos, los modos de subjetivación. Esta precariedad es coercitiva, amenaza y constriñe; significa vivir con lo imprevisible, con la contingencia y la incertidumbre (Lorey, 2016:17).

María Candelaria (MC) en el minuto 01:16:19 toca la puerta y pregunta –“quiero ver al señor que pinta”, ante su intempestiva situación de precariedad, pobreza, orfandad y encarcelamiento de su compañero Lorenzo Rafael, se ve orillada a aceptar un trabajo de modelo, situación que la pondrá al borde de la muerte. Acude con el pintor, posa, pero él, a través de las otras modelos, intenta disuadirla para completar un desnudo, esto la pone en una situación vulnerable y huye

Su cuerpo debe ser expuesto en razón del arte, en un contexto en las que ciertas características de las indígenas son valoradas y deseables (como en las bellas artes) y que encajan en los cánones del nacionalismo, la racialidad y el género. Sin embargo, vemos otros aspecto de la condición racializada para otro tipo de mujeres indígenas representadas en el filme que son ridiculizadas, burdas y grotescas.

Esta sexualización y exotización de las indígenas pasa por el aspecto y la belleza, María Candelaria es “una india” blanqueada, y en tanto bella, lo cual paradójicamente se presenta como una condición que le genera problemas en la mayoría de sus relaciones sociales, como mujer indígena la coquetería está vedada y lo erótico tiene en común, una condición de tensión más que de juego, de oferta escamoteada, de tentación a lo prohibido,

de estímulo a la imaginación, a lo posible, ambas prácticas utilizan un enorme repertorio codificado de signos y sintagmas que tanto emisor como receptor conocen.



María Candelaria (Emilio Fernández, 1943) “Flores de Xochimilco señor” 26:55



Como afirmó Beauvoir (2021) con respecto de la mujer como el segundo sexo e Irigaray (1998) refiriéndose a la diferencia genérica, las mujeres somos el sexo que no es en completud, por eso lo masculino les ofrece un nombre para poder tomar un lugar viable socialmente. Esto vinculado al surgimiento de la cuestión racial, quien no es el/la sujeto blanco de la racialidad está en falta, en incompletud. La operación ideológica supone la generación de la pureza/impureza racial. El implicado entramado que regula y controla el deber ser del género y la racialidad producen la indianidad/negritud/abyección, y naturaliza la diferencia racial, implican una economía significante que, al mismo tiempo, produce el objeto que niega.

María Candelaria (MC) es repudiada por la comunidad, pero abrazada por el sacerdote católico como guía espiritual; Rosaura (RE) es rechazada por la comunidad científica médica

dada su condición de mujer enferma condenada a muerte; Merceditas (RE) es borrada de Río Escondido por su condición de mujer sin poder, ni reconocimiento y por ser amante del cacique; Mercedes (SM) no posee redes sociales y las condiciones de la urbanización y capitalismo la precariza; Angustias (NA) es repudiada por las mujeres jóvenes de su comunidad que la tildan de anómala, anormal y masculina.

Todas ellas están bajo la operación de abyectar y la condición de ser abyecta. Abjectar consiste en expulsar, separar, hecho fundamental para conservar a la sociedad y al sujeto por igual, es el lugar donde se construye la subjetividad. Ser abyecta es ser repulsiva, despreciable, eliminable, ser sólo sujeto lo suficientemente como para sentir esta subjetividad en peligro y por lo tanto corrosivo del sujeto y su sociedad. Mediante la operación de la abyección, lo humano solamente acontece por fuera del límite que marca la superficie de la piel, su presencia irremediable en nuestro cuerpo (Ciénega, 2014).

*

El cuerpo abyecto racializado: la india, la negra y las mestizas

La india³⁵ es nombrada y representada recurrentemente en el cine de la Época de Oro bajo un único estereotipo, se consideró marginal o minoritaria a toda aquella población sujeto, ligada a la cultura de los pueblos originarios, esta depreciación se definió desde el discurso hegemónico del nacionalismo que, a ultranza, negó toda posibilidad de existencia cultural en términos diferentes a los establecidos por el Estado-nación (Muñiz, 2013:87). En la película *María Candelaria* (Fernández, 1943) encuentro un primer punto de partida para la discusión

³⁵ En el proceso de racialización en México se ha expresado una variabilidad entre la condición mestiza que ha cambiado de acuerdo al periodo histórico y la población categorizada como india. Es decir, las identidades étnicas y de las relaciones interétnicas debe llevarnos a ser reflexionas respecto a esas continuidades y cambios (Navarrete, 2004: 34).

y análisis de las representaciones de las mujeres en el marco del nacionalismo. Esta mujer joven indígena es nativa de Xochimilco, se muestra como representación auténtica e icónica de la mexicanidad y la belleza, pero también parte de una minoría y es presentada como un caso excepcional de la raíz de la mexicanidad.

Xochimilco escenifica a los poblados considerados en ese momento, como puntos apartados del desarrollo modernizador urbano de la Ciudad de México, en donde reside población heredera de tradiciones prehispánicas como el cultivo y habitación de las chinampas³⁶. María Candelaria vive sola en un jacal de varas que supone correspondería con una arquitectura tradicional y sin valor económico, sólo ambiental, para la escenografía del espacio. El jacal es la casa por antonomasia, el espacio de la india se dispone en una chinampa cerca del espacio destinado al cultivo de flores, vive aislada del resto de la comunidad, ella es horticultora y campesina.

El aislamiento y la soledad presentan su condición de adversidad y discriminación por “gente de su raza” y población mestiza, ella es una mujer bella pero abyecta. El espacio que habita, aunque majestuoso, es marginal no sólo por la ubicación geográfica de su vivienda, sino además por qué es repudiada por la comunidad indígena dada su línea de parentesco en la cual se ubica el mal. El mal desde esta perspectiva moral impide la posibilidad de desarrollarse económica y autónomamente al interior de la comunidad.

El origen parental de María Candelaria se considera una afrenta a la moral a una de las unidades básicas de la nación, la cultura tradicional-patriarcal espera que las mujeres

³⁶ La chinampa es un método de construcción ancestral que genera terreno artificial para el cultivo y la vivienda, se asienta sobre el lago a través de largas estacas de un árbol endémico de la región de Xochimilco, se rellena con capas de tierra, piedra y madera.

muestran mayor aceptación a, y compromiso con, el sistema de valores de los varones (hooks *et al.* 2004: 36).

María Candelaria está constituida desventajosamente por esta cultura patriarcal, no pertenecer a ninguna familia, su madre era una prostituta, no tiene marido, ni respaldo de alguna red afectiva lo cual la coloca en un lugar de inviabilidad para la vida, ya que “las ansiedades circulan alrededor de qué es lo que uno tiene en la sangre y en el cuerpo y de dónde viene racialmente” (Wade, 2008: 111), “cómo se manifiestan en la apariencia, las herencias que pasan por las vías genealógicas y a través de las relaciones sexuales de la ancestría” (Wade, 2008: 121).

Es decir, María Candelaria es una india repudiada por otras personas habitantes de la misma comunidad bajo esa lógica y moral tradicional de no contar con “pureza consanguínea ni moral”, aquí podemos observar la interseccionalidad de su circunstancia, además de su etnicidad o condición cultural, es huérfana, es pobre y está marcada por el estigma social de la madre-prostituta.

La acusación de traidora de los valores morales y sexuales que imperan en la representación de dicha comunidad rural, indígena y católica, tiene claros matices de cómo se da la regulación, vigilancia o castigo a las transgresiones de los roles de género. La madre de María Candelaria traicionó su identidad al supuestamente traicionar y optar por el blanqueamiento de su estirpe y al creerse más que los demás; era una traición sexual de la práctica endogámica con la que se retrata a la comunidad indígena descrita como renuente a cualquier tipo de cambio favorable en relación a la civilidad y modernización imperante al periodo. “La familia y realidad del mestizaje, además de la imagen de la nación y nacionalismo, se fundamenta primordialmente en la forma de generar parentalidad, los lazos

de parentesco que vinculaba a la descendencia con sus madres y sus padres“ (Wade, 2008: 121-122) son los cuerpos del linaje viable o inviable para el proyecto estatal.

Se sugiere la migración más allá de Xochimilco, Santa Anita, la Viga, lugares que en ese entonces colindaban comercialmente con la Ciudad de México, pero María Candelaria arraigada y leal a su tierra, a sus flores y a su chinampa, emprende la resistencia de su territorio, aunque esto conlleve un desenlace fatídico.

La representación de esta mujer bella y abyecta es descrita por el hombre-pintor-autor, sujeto de enunciación como:

“una india de pura raza mexicana, como usted puede ver, esta indígena tenía la belleza de las antiguas princesas que vinieron a sojuzgar los conquistadores. Era hija de una mujer de la calle, a los que asesinaron los de su raza, su vida estuvo siempre ensombrecida por esta culpa de la madre, como por una maldición, su pueblo la tuvo siempre aislada, como a un animal dañero. Hay en esta historia, algo tan terrible y tierno a la vez, que aún no he podido borrarla de mi pensamiento y pesa en mi después de tanto tiempo. Vivía aquí cerca, en Xochimilco, en una chinampa rodeada de flores”³⁷.

María Candelaria es la “india de pura raza mexicana “que surge de una narración a través de una pintura (otra representación). Es la representación de la representación, hay un doble juego narrativo y significativo, expuesta como un ser mitológico, ideal, modelo de la belleza que es la primera característica resaltada de su aspecto, María Candelaria es el icono de la belleza, de la feminidad, de la naturaleza. Es la mujer-naturaleza dominada, ultrajada, su historia es la historia de su cuerpo, pero de un cuerpo del cual ella no es dueña porque sólo existe como objeto para otros, o en función de otros, y en torno al cual se centra una vida que es la historia de una expropiación y de un cuerpo históricamente determinado (Basaglia,

³⁷ Escena del pintor “una india de pura raza” minuto 19-8:33, película *María Candelaria*, Emilio Fernández 1943.

1983: 35). Una voz autorizada le asigna el valor y la disposición social que debe asumir en la comunidad, otro decide siempre sobre su destino, en un primer momento es el pintor el agente de enunciación como descubridor de su belleza, y también testigo de su destino fatídico.

La sexualización de las mujeres indígenas pasa por la cosificación, las mujeres de cierta condición racial, de cierta edad y clase deben estar disponibles sexualmente según la percepción sexista-patriarcal-clasista y racista de ciertas sociedades. Don Damián encarna a los antiguos rancheros-hacendados quienes podían ejercer el arcaico derecho de pernada. Nos recuerdan el lugar histórico de las mujeres indígenas subyugadas en la narrativa colonial, violadas sexualmente, accesibles para los hombres o castigadas y repudiadas ante la resistencia. Aquí está expuesta parte de la narrativa mítica heterosexual violenta fundacional de la nación, el hombre poderoso es dueño de todas las indias, pero hay una en particular que le causa conflicto con un hombre indígena empobrecido al cual desprecia y discrimina.

El exterior de la población, el afuera mestizo se muestra como el lugar del desarrollo, ofrece una vía de acceso a recursos económicos, pero también es la ventana al portal del mal, de los pecados, la moral disoluta y la sexualidad sin control, lo cual produce reiterativamente discriminación, violencia, acoso y desprecio. Ella eventualmente recibe violencia simbólica, económica, psicológica y sexual, llegando a un punto álgido de la abyección; la enfermedad y la muerte, el drama fatídico e insoslayable destino presentado a través de la muerte como purificación de los pecados de la madre y la redención de ella.

María Candelaria es parte del *continuum* del sujeto nacional identificado como “el indio muerto”, es el elemento mitológico de orgullo nacional y ensalzamiento del pasado glorioso, se habla de María Candelaria como de alguien que ya está eternizada en la pintura

como modelo de la mujer mexicana nativa de la comunidad indígena de Xochimilco, que, para esos años, estaba todavía en un contexto rural.

La representación reduce la sensualidad a la sexualidad, condición que ha sido históricamente impuesta tanto a la mujer como al hombre. Pero el espacio vital que él como sujeto activo dispone le permite expresarse y usar su cuerpo más allá de la sexualidad, al contrario de lo que sucede con las mujeres, idealizadas como incorpóreas y consideradas cuerpo-para-otros, imposibilitadas para la expresión corporal pues ésta se interpretaría como mensaje sexual (Basaglia, 1983: 36).

Aunque María Candelaria lleva una vida intachable, todo lo que ella haga será repudiado porque es el lugar que se la ha designado en el orden social y ella no hace nada al respecto, aceptar el maltrato y la violencia que la llevará hasta la muerte, no hay espacio para una estrategia de mestizaje vital, sólo en la estética de su aspecto corporal.

María Candelaria es representada por una actriz blanca, de características estéticas y fenotípicas consideradas en la época como bellas y sofisticadas. Sus dotes corporales y actorales son puestas al servicio del nacionalismo mexicano para interpretar el sacrificio y abnegación en la que viven históricamente las mujeres indígenas marginadas en sus comunidades.



María Candelaria, 1943.

En el blanqueamiento e interpretación de “la india buena” pero infravalorada socialmente. Su representación en la injusticia e incivilidad imperante de los “pueblos indios”

de México; en un estado considerado de barbarie que justifica la violencia a la que están sometidos los sujetos que salen fuera de la norma arcaica establecida en la comunidad.

Hay una disposición atemporal en las representaciones sobre las corporalidades consideradas de la indianidad, por un lado, hay una impostura (cercana al *blackface*) donde personas interpretan a estos personajes, en los cuales ya hay una acción de blanqueamiento, pero además hay una reiteración de la racialización a través de la indumentaria, la corporalidad, la fonética del castellano y diversas situaciones de apariencia y actitud.

La racialización opera dentro de la lógica del racismo, favoreciendo con concepciones y valoraciones a ciertas corporalidades, aspectos y comportamientos que privilegian a lo blanco sobre otras consideradas menos deseables, reitero que no es sólo el color de piel lo que define esta condición de racialización y blanqueamiento, sino otras constitutivas como ya he mencionado. Lo que constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, la materialidad deberá re concebirse como el efecto más productivo del poder; el género, la clase, la raza determinan su condición de indianidad, una construcción cultural que se impone sobre la superficie de la materia, entendida como “el cuerpo” (Butler, 2002:18).

Para el caso de María Candelaria es provista de la “auténtica belleza mexicana”, su condición hace alusión al “discurso fundacional de la nación y su población mestiza bajo la fórmula de españoles conquistadores-mujeres disponibles sexualmente, aquí encontramos un *continuum* narrativo del mestizaje cumplió varias funciones, por ejemplo como señala Natividad Gutiérrez, inspiró símbolos nacionalistas modernos, además de proporcionar atributos culturales afines a la consolidación de la autenticidad del nacionalismo mexicano” (Gutiérrez, 2012: 43). Ella es la representación de la belleza de acuerdo al mito de la pureza romántica precolombina, la belleza, aunque positiva para quien la enmarca, en el filme se

presenta como parte de la condición que promueve una diferenciación social negativa para María Candelaria.

En María Candelaria se define claramente la condición de clase y racialización indígena, esta definición se hace a partir de develar su deuda e incapacidad de solvencia económica ante la compra de ciertos bienes que no puede producir dentro de su economía campesina. Los productos de consumo también nos hablan de su condición de clase, es así como se hace la racialización, la clase y el género, por una serie de condicionamientos corporales y de consumo, que pasan a través del reconocimiento que hacen los otros de la representación misma, la mujer es india, pobre por que ese es lugar que tiene asignado socialmente, pero además lo encarna, lo vive, lo performa.

La comunidad indígena es nombrada como “la indiada”, se representó como una población burda, ignorante, incapaz de cuidar de su propia salud, con el cuerpo incivilizado al que hay que moldear, disciplinar a través del saber médico y la autoridad política que está representada en el personaje de don Damián, hay un desprecio y una burla por esta característica de la población. Se expresa una idealización racista y racializadora de la subjetividad de lo considerado como propio de lo indio, no solamente en la portavoz del saber, sino también en la folclorización de su indumentaria y su subjetividad anacrónica y antagonista al desarrollo modernizador de la nación que se representa a través de la campaña de salubridad llevada a cabo por el personal especializado del saber médico.

La inscripción indeleble de la raza en la piel es un significante, algo se ha instalado en el yo corporal por la mirada del hombre blanco, algo más amenazador, más destructivo que una astilla en la piel: debajo del esquema corporal se encuentra un esquema histórico-racial (Fanon, 2011). La indumentaria es una uniformidad de blusas bordadas con flores y faldas, no hay especificidad ni cuidado en los detalles específicos de los textiles, dada su

condición cultural, nunca cambia, persiste en el tiempo y es parte sustancial de su condición cultural o étnica y racial, en ese sentido su condición no participa en cuanto a la moda moderna y urbana de los tiempos contemporáneos.

Las mujeres que no comparten esta condición de ser indígenas pobres son presentadas con vestimentas sofisticadas o correspondientes a la moda urbana-citadina clase media contemporánea al periodo. La población de las mujeres indígenas es caracterizada con falda largas también conocida como enaguas, dos trenzas y blusas bordadas, calzan huaraches o van descalzas, además de que la fonética en el habla del castellano reproduce un cliché lingüístico que racializa y homogeneiza a todas las representaciones de personas de pueblos indios o indígenas según sea el caso.

Las mitologías nacionalistas oficiales en México entretejieron con exaltación el pasado indígena, unido al presente, y suministraron un carácter único a la narrativa oficial del Estado mexicano (Gutiérrez, 2012: 47). Un proceso selectivo de la utilización y (re)combinación de mitologías era indispensable para facilitar e inspirar la integración nacionalista de una sociedad étnicamente dividida (*Ibíd.*).

La centralidad del cuerpo se refleja específicamente en espacios sociales como los medios de comunicación, el mundo del espectáculo, el ocio, el deporte y el cine, protagonistas absolutos de nuestra sociedad de consumo; aunque los cuerpos mediáticos y publicitarios no acostumbran ser los de la vida cotidiana, sino que aparecen vestidos de determinados elementos, como la juventud, la belleza, la clase, la racialización, la sexualización, la higienización, la salubridad, la seducción, entre otros (Le Breton, 1990:136).

El cuerpo representado en el cine y la imagen están ligados en muchas ocasiones a la sexualidad, normativizan un determinado tipo de deseo (heterosexual) y presentan una

definición de los papeles sexuales y sociales femeninos y masculinos que asocian la pasividad a las mujeres y la actividad a los hombres. Pero esto no es siempre así ni se proyecta de la misma manera. La sexualización no implica siempre un papel pasivo sexual o social por parte de las mujeres. El cuerpo mediático y publicitario es también vehículo de símbolos y valores, como la libertad, la solidaridad, el poder; de emociones, como la ternura, la amistad, el miedo, el sufrimiento, el placer; y esto debe ser también reconocido (Esteban, 2004: 77).

Roland Barthes (1978) en su obra sobre los usos de la moda, concibe los discursos sociales a través del entendimiento de los códigos implícitos en el uso de la indumentaria en tanto su aspecto comunicativo a través del lenguaje en el vestido, los códigos de su uso y la ideología expuesta. En las representaciones de las mujeres en el cine podemos ver la racialización a través del vestido de acuerdo a las concepciones de clase, etnia y género.

A través de la representación blanqueada de una mujer indígena, mestiza o negra, se nos transmite un mensaje polivalente, por un lado, está presente la imposibilidad de ver a sujeto concreto de dicha condición, una mujer india/indígena/negra, se nos blanquea la representación a través de una operación colonial y racial que impone un modelo estético y de belleza dominante en el imaginario, a pesar de que comunica y recrea una condición desfavorable para la vida como es la abyección racial, en los términos que hemos expuesto arriba.

Hay una homogeneización que genera arquetipos y estereotipos sobre determinados grupos poblacionales, vemos también como se representan Mercedes (*Salón México*, 1948) –con su vestido de nylon para uso cotidiano en el salón de baile, medias como expresión del desplazamiento hacia la urbanidad y las trenzas como un marcador de origen de clase–, Rosaura y Merceditas (*Río Escondido*, 1948) –quienes también llevan trenzas y rebozo como

marcadores corporales de su origen popular o indígena, pero su vestimenta y zapatos denota un proceso de aculturación hacia el ideal mestizo en la contemporaneidad de la época.

Angustias (*La negra Angustias*, 1950) con un maquillaje que oscurecía su piel para parecer una mujer afrodescendiente, retrata a una mujer de un periodo previo de la Época de Oro del cine, es una mujer revolucionaria, quien transitó de las enaguas y blusa con los hombros descubiertos como signo de su vulnerabilidad propia de su feminidad, hacia el uso de camisas, pantalones y botas como tránsito de movilidad social y poder que le significó también otro lugar en los roles de género para habitar un mundo mayoritariamente masculino en los círculos de poder como se retrató generalmente el ambiente revolucionario.

Estas mujeres si bien no representan la monstruosidad, ni los roles tradicionales de las mujeres en dicho periodo, e incluso subvierten o se transgreden la heteronorma al no estar en matrimonio, la maternidad directa y la sexualidad, las actrices sí cumplieron con los ideales corporales hegemónicos correspondientes a sectores culturales y étnicos concretos de la población, y que, por tanto, no influyen de igual manera en todos los colectivos sociales (Esteban, 2004: 77). En ese periodo existió un impedimento de auto representarse³⁸, hubo pues un anulamiento o borramiento de la posibilidad de ver a mujeres concretas en dichas condiciones de vida, como indígenas, mestizas o negras.

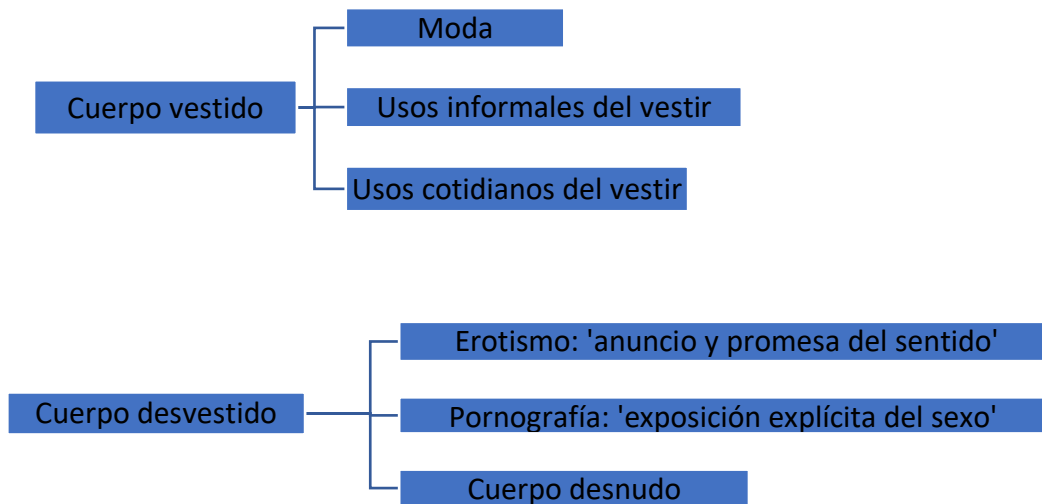
El cuerpo y el aspecto externo son la primera forma de estar, existir y presentarnos en el mundo y tienen un papel totalmente relevante en la interacción social, estamos condicionadas a evaluaciones grupales y sociales específicas respecto a nuestra apariencia. La conformación de la subjetividad (imagen y cuerpo) es un medio para acceder al ámbito público, al medio laboral, y un pasaporte para la movilidad social (Esteban, 2004: 124). El

³⁸ A reserva de los documentales o filmes subsidiados por el Instituto Nacional Indigenista, hay poca información sobre mujeres de comunidades afrodescendientes o indígenas que hayan participado en películas de la industria.

cuerpo es emisor y receptor, contenido y referente, medio y mensaje, signo y código, significante y significado, canal y mensaje, es escenario de múltiples modalidades significativas y comunicativas (Finol, 2015: 144).

En esta compleja problemática relacional, cuerpo □ espacio □ cuerpo, es posible ver, entre otras, dos divisiones importantes que será necesario tener en cuenta en los estudios de la corposfera:

- Proxémica: sujeto □ sujeto □ cultura □ sujeto
- Semiótica del espacio: sujeto □ espacio □ cultura (Finol, 2015: 145)



(Finol, 2015: 145)

El atavió y adornamiento corporal, producción de la belleza nos obliga a interrogar la significación y sentido del vestido y la moda tiene que ver con procesos semióticos, con los patrones culturales y sociales que son el resguardo físico, por ejemplo, los usos, despliegues, cubrimientos, descubrimientos que la moda, como paradigma del buen vestir, impone en las sociedades industrializadas, pero también los usos y prácticas que tienen que ver con la vestimenta en relaciones informales y cotidianas (Finol, 2015: 146).

Si bien a veces tendemos a analizar la paradigmática y sintagmática vestimentaria en relación con estructuras culturales y sociales dadas en un momento y en espacios históricos concretos, es importante no olvidar que en su origen y constitución tales organizaciones están inseparablemente vinculadas al cuerpo que los utiliza: es a partir de él de donde surgen todas las significaciones que la vestimenta actualiza, es allí donde se originan los procesos, de las significaciones del vestir (Finol, 2015: 146-147).

El cuerpo es el límite de lo propio y ajeno, desde donde la identidad inicia, una construcción histórica y sociocultural, cuya apariencia, actuación y movimiento expresan su adscripción socioeconómica, cultural y racial, su lugar en la sociedad. La constatación de que los elementos fisonómicos son los que constatan el despojo de la otredad, de ese sujeto otro de la nación. El cuerpo pensado a través del término de *hexis corporal*, introducido por Bourdieu, comprende gestos, posturas, imagen físico-social, todo lo cual resulta de la inscripción de los modelos culturales en el cuerpo (Castellanos, 2012 : 109-110).

El color de la piel no es sólo y siempre una categoría cognitiva para proceder a la diferenciación de la abyección racial. En la modernidad de Occidente, el color de la piel, es uno de los rasgos más indicativos de la identidad, valoración que no se encuentra en otras culturas, la blanquitud, negritud, indianidad y mestizaje son contextuales y tienen un significado social jerarquizado con raíces históricas y constituye una experiencia contradictoria para el individuo y la colectividad.

El estereotipo físico de indígena puede ser también el de un cuerpo "poco saludable", una metáfora de cuerpo enfermo. Esta es, posiblemente, una percepción enraizada en las mentalidades de Occidente; recuérdese que los cuerpos enfermos y contaminados proliferan en la historia del racismo en sus formas más violentas y suelen ser percibidos, por su relativa

proximidad, como una amenaza que debe ser eliminada, (Castellanos, 2012:110) como en la representación de Rosaura (RE) ella es su cuerpo enfermo.

El reconocimiento del significado del color en los procesos de diferenciación del otro es fundamental por constituir un signo de distinción y jerarquización de los grupos que interactúan en estos lugares ; la relación con el otro está acotada por las diferencias corporales y rasgos físicos, particularmente por el color de la piel que está significado por relaciones de dominación histórica colonial (Castellanos, 2012:111).

La producción del racismo se da a través de la racialización corpórea. Es ésta una categoría histórica que aparece desde la Colonia produciendo jerarquías con base en la pureza racial-moral y ha permanecido en el imaginario social, puede estar asociada a la creencia o idea de "mejorar la raza" basada en la superioridad/inferioridad de ciertos pueblos e ideales sociales de belleza.

El racismo³⁹ tiene una profunda relación con el aspecto de la persona y la forma en que esta es evaluada, es un trato desigual a partir de una jerarquización fenotípica, estética y de aspecto, que impide el ejercicio de derechos y libertades fundamentales en distintas esferas de la vida. En los filmes podemos encontrar de manera explícita o entrelíneas, la normalización, tolerancia o cierta resignación a este sistema de dominación colonial que produce la racialización y el género, con base en los aspectos y comportamientos corporales.

³⁹La Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial, aprobada hace aproximadamente 50 años por la Asamblea de la Organización de Naciones Unidas, condena el colonialismo y todas las prácticas de segregación y discriminación que le son inherentes, así como las doctrinas de la superioridad e inferioridad racial. La discriminación racial "denotará toda distinción, exclusión, restricción o preferencia basada en motivos de raza, color, linaje u origen nacional o étnico que tenga por objeto o por resultado anular o menoscabar el reconocimiento, goce o ejercicio, en condiciones de igualdad, de los derechos humanos y libertades fundamentales en las esferas política, económica, social, cultural o en cualquier otra esfera de la vida pública" (Convención Internacional sobre la Eliminación de Todas Formas de Discriminación Racial (1965), Asamblea General de la Organización de Naciones Unidas, parte I, artículo 1, epígrafe 1). (Castellanos, 2012: 115)

*

“Yo tengo mucha necesidad de ese dinero”: precariedad, racismo y pobreza

La percepción del color de piel se presenta como una característica que puede describir la condición de una persona. Las lógicas racistas son los discursos, pues con base en la percepción de rasgos corporales (cabellos, piel, ojos, fisonomía de manos y rostro, dentadura, estatura, complejión) distinguen, clasifican, discriminan y marginan en razón del cumplimiento del ideal normativo de la racialidad.

El blanqueamiento se propone alcanzar el ideal normativo de la racialización a través de la intervención corporal que corrija, perfeccione o mejore los aspectos aspectuales corporales y de comportamiento vistos a través de la apariencia física e idealmente con un color de piel más claro aunque no se limita exclusivamente a este elemento ya que podemos encontrar personas negras, mestizas o indígenas blanqueadas como en el caso de María Candelaria (*María Candelaria*, 1943), Mercedes (*Salón México*, 1948) y Angustias (*La negra Angustias*, 1950).

Todas las personas pasamos por un proceso de producción subjetiva del género, asimismo, todas somos racializadas, aun las que ocupan un lugar privilegiado en la escala racial, así como también hay sujetos del privilegio en el género y en la clase. Angela Davis (2005) explica en su obra *Mujeres, raza y clase* que, aunque las mujeres pertenezcamos al mismo género, nuestra condición de precariedad o acceso a derechos está condicionada por el lugar ocupado en la escala de clase y racial.

María Candelaria (MC-1943) es maltratada por otras personas que comparten su condición de indianidad, esa agresión deviene de un prejuicio y un estigma social en el que se le considera como impura, su interacción social podría contaminar la pureza moral de toda la comunidad, sin embargo, esos tratos parecen contradecir el anhelo social de una

distinguida moral. La sociedad indígena es presentada como contenedora de las peores características sociales: llena de prejuicios, supersticiones, cólera, ejercicio de violencia, aunque compartan la misma condición étnica-racial, nadie vive tan precarizada como María Candelaria.

Las causas de la pobreza se inscriben en los campos de lo económico y de la educación, por cierto, una creencia dominante en el discurso social que implícitamente establece una relación causal entre pobreza y culturas étnicas; por otro lado, la postura indianista-indigenista toma distancia con la fijación implícita de las jerarquías entre culturas y civilizaciones que han perdurado en el tiempo y la idea de culturas atrasadas que determinan marginalidad y exclusión. La pobreza de los indígenas en las ciudades en las que prevalece un modelo híbrido obedece a causas múltiples: las climáticas, estructurales, políticas, culturales y educativas, así como a la discriminación, la explotación y la falta de coyunturas positivas para la vida.

La no integración social y económica de la condición “india-negra” las ubica afuera del desarrollo, expresa la continuidad de la raíz decimonónica, periodo en que se va gestando el discurso integracionista. El lugar de las personas en condición de abyección racial en la ciudad está en el margen. En este proceso de identificaciones, el modelo occidentalista niega su inserción en la vida económica; la visión de que no contribuyen al desarrollo de la ciudad y/o que su trabajo no es valioso por ser parte de la clase del campesinado infravalorado en el camino a la industrialización-modernidad-capitalista, articula un discurso excluyente que percibe a la representación de la mujer en la abyección racial al margen del sistema social y desde una postura extrema en la que se les percibe como una lacra, una carga para la sociedad.

El concepto de la igualdad en su connotación "universalista"⁴⁰, se basa en la pertenencia a la especie humana (todos somos seres humanos) y, en su vertiente religiosa, la apelación a una supuesta "hermandad-paternidad", "todos somos hijos de Dios" como se ve en María Candelaria. Se afirma que la igualdad es un derecho, pero de inmediato se acota la naturaleza de las diferencias con los otros.

Mercedes (*Salón México*, 1948) representa el proceso de que siempre haya exclusiones constitutivas en la abyección y proletarización, performa un tipo de mujer de clase baja a clase media, viviendo al límite del peligro y la violencia que la exponen como cuerpo que no importa. Hacia el minuto 05:00 de la trama, Mercedes y Paco resultan ganadores del concurso de Danzón (baile considerado como de sectores populares, de fuerte carga erótica), el hombre encargado de otorgar el premio que es un trofeo y dinero, se dirige a Paco, ignora a Mercedes a pesar de ser parte de la dupla –Mercedes se vio forzada a concursar por su carencia de dinero.

Paco la utiliza para sus propios fines, ella le suplica, le dice en tres ocasiones que ella tiene mucha necesidad de ese dinero, en sus rostros, actitud corporal, voz y gesto podemos ver la angustia y necesidad, sin embargo, es sojuzgada. Paco la rechaza, la ignora y niega la

⁴⁰ Desde el tiempo en que "por ley todos somos iguales" han transcurrido casi dos siglos y el liberalismo sigue siendo un pensamiento vigente en el imaginario social. El liberalismo ha tenido un papel fundacional en el proceso de normalizar y naturalizar la dinámica racial y las exclusiones raciales, legitimar ideológica y racionalmente. En el proceso de formación de la nación mexicana, está el principio de la igualdad del pensamiento ilustrado, de la modernidad y del liberalismo decimonónico, fundante de las naciones latinoamericanas, el significado de la igualdad estructura la concepción de estos supuestos valores universales. Este dogma entraña connotaciones que articulan un nosotros y una concepción de integración y convivencia en la nación mexicana. Las argumentaciones sobre la idea de que todas las personas somos iguales descubren la complejidad de su significado, las formas discursivas que en nombre de la igualdad de todos ocultan y revelan el racismo y la tolerancia y el poder de las palabras (Castellanos, 2012: 120). Esta afirmación que "somos iguales" puede hacerse desde el punto de vista estrictamente formal y legal, en el sentido jurídico; es una constatación inequívoca, que puede reconocer la desigualdad jurídica de género, se arguye que los derechos son naturales, que todos somos iguales por "derecho intrínseco" (inherente y natural). En otro sentido, el argumento del principio de la igualdad es de fondo identitario y de parentesco, apelará a símbolos que son compartidos: un territorio, una cultura y una identidad nacional, un hermanamiento al reconocer un origen indígena común (Castellanos, 2012: 120-121).

proporción del premio que idealmente le correspondería, ella entra a la habitación del hotel en dónde él contrató a una prostituta con quien celebra y pasa la noche, a hurtadillas sustrae el dinero, deja el trofeo.

La estructura racial-clase-género precariza a los sujetos liminales, a la luz de este tiempo nadie pensaría que lo que estamos viendo en dicho film es la trayectoria del feminicidio, clasismo y racismo, ya que el racismo, misoginia y clasismo del contexto social más amplio que lo reproduce, borra los vínculos con su proceso histórico de formación en la abyección racial. La lógica racista-clasista-sexista distribuye la intensidad del racismo para convertirlo algo admisible, cotidiano hasta que hasta se normaliza, la condición de violencia y discriminación en la que habita Mercedes.

Rosaura (RE) expone un tipo de abyección en términos del ideal de cuerpo sano, que se cruza con la abyección racial de otros sujetos sin nombre, sin identidad que viven al margen del estado, de las leyes y de la modernidad.

Hacia el minuto 15:50 se le ve en la estación de tren abordando un ferrocarril hacia Chihuahua, lugar ubicado en el norte del país, escenario de batallas revolucionarias, significa el norte indómito, la tierra de nadie, allí habitan esas mujeres, racializadas, desnutridas, habitantes del agreste desierto, si bien Rosaura encarna al Estado en su misión educativa alfabetizadora, lo hace desde un lugar precario, subordinado, feminizado y oprimido bajo el asedio del cacique, es una mujer pobre y mestiza, su único capital humano es la misión educativa que le confirió el presidente y sus valores morales, no hay que perder de vista que su comportamiento hacia las otras mujeres siempre será desde un lugar de sacrificio, condescendencia, entrega, no hay transgresión, pero sí marginalidad.

La racialización es parte del proceso de conformación social y subjetiva del cuerpo y la experiencia que, a través del blanqueamiento produce el borramiento de las especificidades

locales y, aglutina características que se condensan en las representaciones de fórmulas estereotipadas, blanqueadas y folcloristas de las mujeres. Los parámetros visuales y estéticos que configuran las representaciones de las mujeres, reiteraran normas del sistema racial-clasista y heteronormativo a través de imágenes, iconografías, manuales y otras pedagogías que produjeron materialidad en el cuerpo de la población mexicana.

Angustias (NA) transita de la pobreza al ejercicio del liderazgo, caudillismo y poderío a través de una situación de subversión en los roles de género tradicionales. Su caso es interesante por que hacia el minuto 29:10, al huir del intento de violación y asesinato de su agresor, el Huitlacoche la encuentra vagando por las praderas y la entrega a una mujer adulta para que la ocupe en alguna labor de mujeres, pero su indumentaria roída, su aspecto maltrecho y su aspecto racial le juegan en contra, la mujer adulta pregunta –¿ónde la jayaron– para inmediatamente maldecirla con la frase –malaya sea tu estampa–, echándole una mirada de pies a cabeza que denota desprecio y asco.

La lógica racista imperante en el periodo normaliza dicha situación, el racismo, el sexismo y el clasismo no se nombran tal cual, pero entrelíneas se ponen en evidencia explícitamente. Las valoraciones sobre la indumentaria, la lengua, la etnicidad, el lugar ocupado en la jerarquía racial, la movilidad social y económica, dan cuenta de la civilidad-moderna-blanqueada, que quedó registrada en estas películas y representaciones. La feminidad, la apariencia, los rasgos físicos y las apreciaciones sobre el color de la piel, son elementos que se alimentan entre sí al interior de la racialización que configura históricamente al blanqueamiento, el mestizaje y la mexicanidad (Moreno, 2012: 87).

Eventualmente la negra Angustias ocupa un rol importante al mando de un ejército Zapatista, los hombres no cuestionan su autoridad y toda la tropa sigue sus instrucciones, ella encuentra allí el lugar simbólico del padre el cual ocupa como su heredera, y ese es el merito

que la dignifica, sin embargo la experiencia del racismo es constantemente socavada por la falta de reconocimiento de los procesos de racialización que todos los individuos experimentan, incluyendo (y especialmente para este caso) los sujetos que han sido incorporados por el proyecto nacional como en este caso la india como representación prístina y auténtica de la mexicanidad, la mestiza maestra portavoz del proyecto nacionalista, la caudilla revolucionaria, en donde vemos el ejercicio del poder a través de la descalificación explícita de quienes lo ejercen, si el grotesco político es la anulación del poseedor del poder por el ritual mismo que manifiesta ese poder (Foucault, 2002: 43).

Estas prácticas son de exclusión, de rechazo y marginación. En general se describen los efectos de poder que se ejercen sobre ellos como mecanismos e instrumentos de exclusión, descalificación, exilio, rechazo, privación, negación, desconocimiento; es decir, todo el bagaje de conceptos y mecanismos negativos de la exclusión. El modelo de exclusión ha estado históricamente activo (Foucault, 2002: 51) a través de la coyuntura de opresiones raciales, de género, edad, condición económica, entre otras y está presente en nuestra sociedad. La norma no se define en absoluto como una ley natural, sino por el papel de exigencia y coerción que es capaz de ejercer con respecto a los ámbitos en que se aplica. La norma es portadora de una pretensión de poder (Foucault, 2002: 57).

El sistema disciplina-normalización, es un poder productivo; la represión no figura más que en concepto de efecto lateral y secundario, con respecto a mecanismos que, por su parte, son centrales en relación con ese poder, mecanismos que fabrican, mecanismos que crean, mecanismos que producen (Foucault, 2002: 59). Con las disciplinas y la normalización, un tipo de poder que no está ligado al desconocimiento, sino que, al contrario, sólo puede funcionar gracias a la formación de un saber, del saber-poder (Foucault, 2002: 59). La sujeción (*assujettissement*) en la que se presentan las vidas de estas mujeres, es

precisamente que ellas no cumplen, se oponen, no pueden sujetarse a tales normas porque no fueron habilitadas socialmente.

Análisis de la participación de las mujeres en la producción fílmica

Personal técnico de las producciones fílmicas

Título	Dirección	Asistente de dirección	Guión	Producción	Fotografía	Música	Sonido	Escenografía	Vestuario	Maquillaje	Peinados	Edición
María Candelaria (1943)	Emilio <i>Indio</i> Fernández Romo (Coahuila 1904-1986 CDMX)	Jaime L. Contreras y Matilde Landeta	Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno	Agustín J. Fink	Gabriel Figueroa	Francisco Domínguez	Howard Randal, Jesús Gonzáles, Nancy Esperón, Manuel Esperón	Jorge Fernández	Armando Valdés Peza	Ana Guerrero	s/i	Gloria Schoemann
Río Escondido (1947)	Emilio <i>Indio</i> Fernández Romo (Coahuila 1904-1986 CDMX)	Carlos L. Cabello	Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno	Raúl de Anda	Gabriel Figueroa	Francisco Domínguez	B.J. Kroeger	Manuel Fontanals	Armando Valdés y B. Sánchez Tello	Armando Meyer	s/i	Gloria Schoemann
Salón México (1948)	Emilio <i>Indio</i> Fernández Romo (Coahuila 1904-1986 CDMX)	Felipe Palomino.	Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno	Salvador Elizondo Pani	Gabriel Figueroa	Antonio Díaz Conde	Rodolfo Solís y José de Pérez	Jesús Bracho	s/i	Ana Guerrero	María Salazar	Gloria Schoemann
La Negra Angustias (1950)	Matilde Soto Landeta (CDMX1910-1999 CDMX)	José López Portillo	Matilde Landeta y Francisco Rojas González	Eduardo Soto Landeta	Jack Draper	Gonzalo Curiel y Graciela Amador	Francisco Alcayde y Galindo Sampeiro	Luis Mora S.	s/i	Noemí Wallace	Ma. De Jesús Lepe	Gloria Schoemann

Tabla 1. Registro de la participación de mujeres y hombres en la producción de películas

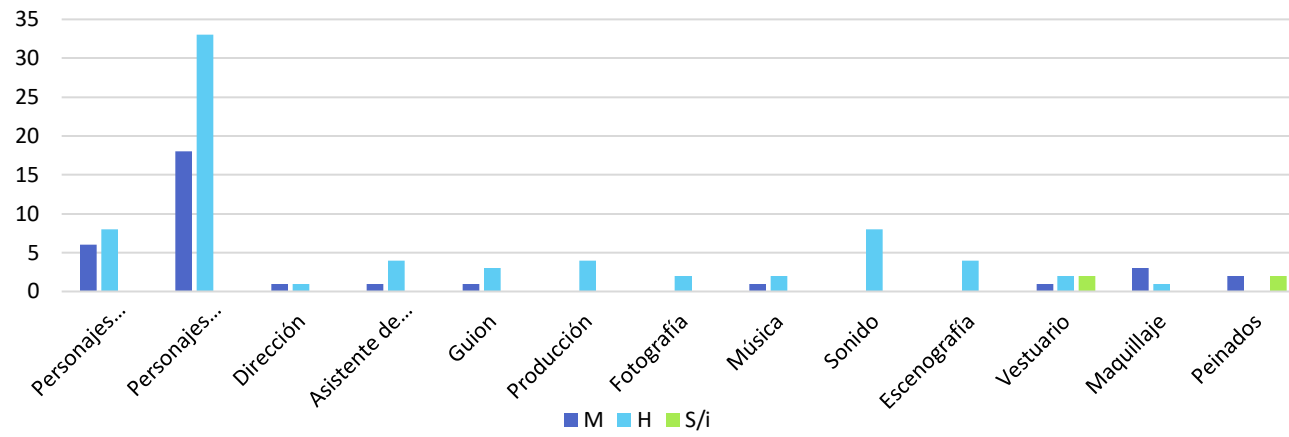
Título	Personajes principales		Personajes secundarios		Dirección		Asistente de dirección		Guión		Producción		Fotografía		Música		Sonido		Escenografía		Vestuario		Maquillaje		Peinados	
	M	H	M	H	M	H	M	H	M	H	M	H	M	H	M	H	M	H	M	H	M	H	M	H	M	H
María Candelaria (1943)	1	2	6	8	0	1	1	1	0	2	0	1	0	1	0	1	s/i**	3	0	1	0	1	1	0	s/i	s/i
Río Escondido (1947)	2	2	2	10	0	1*	0	1	0	2*	0	1	0	1*	0	1*	0	1	0	1	1	1	0	1	s/i	s/i
Salón México (1948)	2	2	5	6	0	1*	0	1	0	2*	0	1	0	1*	0	1*	0	2	0	1	s/i	s/i	1	0	1	0
La Negra Angustias (1950)	1	2	5	9	1	0	0	1	1	1	0	1	0	1	1	1	0	2	0	1	s/i	s/i	1	0	1	0
Total	6	8	18	33	1	1	1	4	1	3	0	4	0	2	1	2	0	8	0	4	1	2	3	1	2	0

Notas: * La persona referida es la misma que en las anteriores películas, razón por la cual no se contabiliza nuevamente.

** En este caso sólo se presentan los apellidos de las personas colaboradoras por lo que se asume que son hombres los tres participantes.

Fuente: Elaboración propia, a partir del análisis del equipo producción que colaboró en la realización de las películas de esta investigación.

Gráfica 1. Participación en la producción fílmica de mujeres y hombres



Gráfica 2. Participación general mujeres y hombres

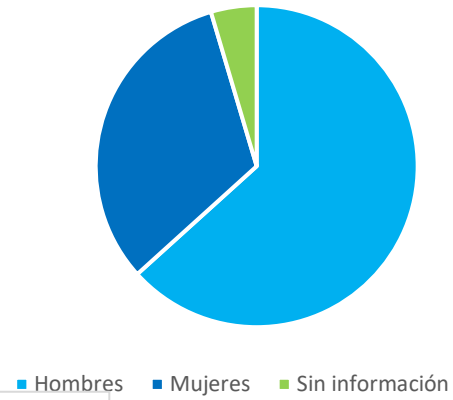
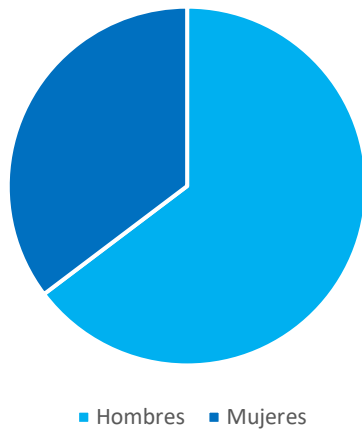
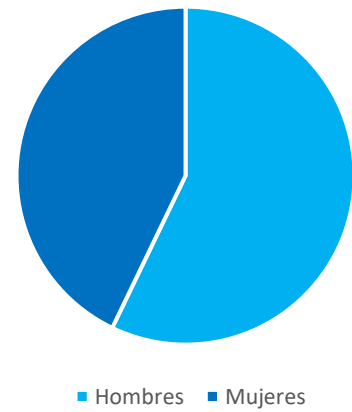


Gráfico 4. Participación de mujeres y hombres en personajes secundarios



Gráfica 3. Participación de mujeres y hombres en personajes principales



Capítulo II. “Todos los males nos vienen de las viejas”: abyección, (in) disciplinamiento a las márgenes del género

En este capítulo me propongo examinar cómo se exhibieron las prácticas corporales del blanqueamiento y cómo presentaron las pasiones, los espacios de trabajo y ocio, las representaciones fílmicas y sus escenarios como parte de las convenciones narrativas que ofrecen una “ilusión de mirar en un mundo privado de una época, el cine nos ofrece un archivo de imágenes que constituyeron la matriz de lo imaginario, del reconocimiento/desconocimiento e identificación, y por tanto de la primera articulación del yo, de las subjetividades de las mujeres” (Mulvey, 2007: 84), para poder conocer los dispositivos del poder, que producen la diferenciación social de la condición de abyección de las mujeres.

Las representaciones son resultado de prácticas discursivas, deduciendo por éstas el conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre ubicadas en un tiempo y en un lugar, que han definido las condiciones enunciativas para una época, área social, económica, geográfica o lingüística (Foucault, 1979). Teresa de Lauretis propone que el sistema de organización social sexo-género, es tanto una construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc.) y genera efecto en las personas (1989: 11), por ello las representaciones son importantes ya que generan consecuencias en las formas de vida y las corporalidades. Esta producción de significados tiene varios matices (de Lauretis, 1992: 52).

La representación de la mujer como imagen (espectáculo, objeto para ser contemplado, visión de belleza y la concurrente representación del cuerpo femenino como *locus* de la sexualidad, sede del placer visual o señuelo para la mirada), está tan expandida en nuestra cultura, antes y más allá de la institución del cine, que constituye necesariamente un punto de partida para cualquier

intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales y su presencia en todas las formas de la subjetividad. De Lauretis retoma lo propuesto por Barthes con respecto de que nuestras sociedades, son civilizaciones de la imagen donde el cine funciona como una máquina de creación de imágenes que, al producir imágenes, reproduce a la mujer como representación del género, por ello, en el contexto de la discusión de la significación icónica, la crítica feminista de la significación ha planteado muchas cuestiones que exigen atención crítica (de Lauretis, 1992: 64).

Los dispositivos que integran las prácticas discursivas y las no discursivas, aparecen precisamente ante la necesidad de incluir las relaciones de poder, entre las condiciones de posibilidad de la formación de los saberes (Muñiz, 2014: 23-24). Los dispositivos de la belleza y racialidad normalizan la desigualdad en la distribución del poder político y económico vinculados a la segregación y abyección racial en los límites del blanqueamiento, a través de la producción de ideales de feminidad, pero también modelos de lo indeseable, de lo abyecto.

En el cine estos modelos han tenido como vehículo el sistema de estrellas (Mulvey, 2007: 85) o divas que participaron en dichas representaciones de los modelos del ser mujer en México. Esta forma en la que se construyeron las representaciones de las mujeres ofreció un centro tanto del espacio y trama de la pantalla donde representan un complejo proceso de semejanza y diferencia (lo glamoroso, la diva personifica lo ordinario, lo marginal).

Lo femenino aparece como catacreción, es decir como algo que no se puede redondear ni significar unilateralmente ya que sus componentes presentan matices, hay una polivalencia de significados que podemos percibir en las cuatro representaciones de mujeres retomadas para esta investigación: la campesina xochimilca María Candelaria (MC-1943), la profesora rural Rosaura Salazar (RE-1949), la fichera urbana Mercedes Gómez (SM-1948) y la coronela Angustias Farrera (NA-1950). Son las protagonistas que alternan con personajes secundarios. En estas

representaciones encontramos valores relacionados con la feminidad hegemónica como la estética del aspecto, el comportamiento condicionado por su relación con los otros, pero también encontramos prácticas subversivas, desacatos a la moral, a la sexualidad, a la idea de familia tradicional, se presentan mujeres empobrecidas, en condiciones raciales menospreciadas por el ideal de la blanquitud que al mismo tiempo encarnan mujeres concretas que son parte de esos modelos.



“Todos los males nos vienen de las viejas” *María Candelaria*, 1943.

Mercedes y Rosaura si bien se apegan a estándares de la belleza ideal, su condición racializada está ubicada en ser mestizas pobres, proletarizadas y en el caso de la maestra rural, estar enferma. Todas estas circunstancias configuran la abyección racial que significa a lo femenino como una condición humana excluida y abyecta.

Para Irigaray, lo femenino que no puede decirse que sea algo, que no participa siquiera de la ontología, queda sometido, a la supresión, lo femenino se domestica volviéndose ininteligible dentro de un falocentrismo que le margina, las mujeres presentadas en los filmes no son autónomas, se desarrollan y sujetan al dios, al médico, al novio, al cacique, al sacerdote, a todos aquellos hombres portadores del poder falocéntrico.

Lo femenino bajo esas condiciones precarias queda rechazado, abyecto, lo que queda sobrevive como el espacio de inscripción de ese falocentrismo, la superficie especular que recibe las marcas de un acto significante masculino sólo para devolver un reflejo (falso) y garantizar la

autosuficiencia falocéntrica, sin hacer ninguna contribución por sí mismo. Estas representaciones no son sólo receptáculos de los discursos del director y directora, presentan lo excluido, realiza o produce un nuevo conjunto de exclusiones de todo lo que no puede representarse bajo el signo del ideal femenino, todo aquello de lo femenino que se resiste a las figuras tradicionales, las mujeres abyectas, innombrables, inasibles en la lógica blanqueante patriarcal (Butler, 2002: 72-77).

*

2.1 La otredad abyecta: segregación en los límites del blanqueamiento

La otredad es una condición de alteridad, de lo que no se es en la hegemonía colonial, heterosexual y capitalista, en muchas ocasiones es una construcción que surge en oposición al ideal normativo racial, de la femineidad y el blanqueamiento en México. Encontramos en nuestros cuatro filmes, diversos ejemplos de cómo estas representaciones de las mujeres son la otredad del sujeto ontológico de la nación, el hombre macho mexicano.

Las mujeres somos otredad con respecto de los hombres como sujetos del poder en la cultura patriarcal, el segundo sexo en palabras de Simone de Beauvoir (2012). El desafío en el análisis de estas representaciones es la disrepresentatividad (G. Pollock, 2007: 166) de la femineidad, es decir es una situación en la que el sujeto otro negado de la masculinidad aparece, pero no cumple el ideal: es decir lo que no es masculino, en este sentido las mujeres abyectas.

En el caso de las representaciones de las mujeres en el cine, la otredad abyecta es una condición en la que las mujeres vistas, son caracterizadas por presentarnos en la narrativa fílmica patrones, condiciones y situaciones expuestas como desfavorables para la vida, dicho proceso de otrificación nos muestra los valores morales, los ideales de la belleza y la racialidad deseables e indeseables a través de las expresiones y escenas en las que podemos observar a estas mujeres viviendo situaciones adversas como la segregación, la enfermedad, la discriminación, el racismo, la

humillación, el desprecio, diferencias desfavorables para la vida construidas a partir de una escala valorativa de la condición de género, edad, clase, étnica y racial.

Identificar momentos del proceso de blanqueamiento en las representaciones cinematográficas, permite la observación de prácticas y características de adquisición o segregación ante el paradigma modernizador, en el cual las representaciones son provistas de características corporales que las enajenan o admiten en la narrativa de la nación.

Las expresiones del blanqueamiento dentro del cine mexicano, estuvieron acompañadas de lógicas modernizadoras que encausaron clasificaciones, tipos ideales, estratificaciones, borramiento y valorizaciones sobre las representaciones, donde el proceso de flujo y tránsito entre la educación, refinamiento, sofisticación, entre otras cualidades, confirieron una carga valorativa sobre aquellas mujeres que pertenecían a uno u otro grupo.

El mestizaje trae la promesa del blanqueamiento, como vía para la adquisición de estatus en la proclama de una mejoría racial. Este blanqueamiento mestizo en México se constituye como una criba moderna para medir y excluir; definir y privilegiar; separar y distinguir a las personas (Echeverría, 2013:12) en una clasificación escalonada de todas las relaciones humanas, saberes y las dimensiones en sintonía con la modernidad.

En México, otra de las muestras fehacientes de este proceso de blanqueamiento, es el borramiento histórico de las mujeres de origen africano que han formado parte de la sociedad, olvidadas en general por la memoria social contemporánea, pero presentes en varios testimonios históricos escritos, pictóricos (Velázquez, 2006:29) y en las escasas representaciones del cine como es el caso de la Negra Angustias.

Se promueve la creencia de que la discriminación y la exclusión, son resultado de la racialización considerada como indeseable dentro del mosaico de la diversidad étnica y cultural, no es la misma situación de quienes en la pirámide de la racialización ocupan un lugar de privilegio,

que al igual que el género tiene diversos matices, esto ha eclipsado un aspecto central de la discriminación racial: la desigualdad y la opresión en la supuesta integración (Saldívar, 2012: 52).

El ideal de la nación moderna no excluye a los Estados de población no-blanca que, como México, requieren el blanqueamiento de sus miembros (Echeverría, 2007: 18) para alcanzar el ideal civilizatorio hegemónico capitalista occidental. En ese sentido en México y América Latina, las poblaciones indígenas, han sido discriminadas, racializadas y marginalizadas en el afán de implantar modelos de desarrollo capitalistas que promueven la segregación entre los diversos sectores de la población.

El proceso racializante establece patrones de conducta, normas sociales-clase, tipos ideales corpóreos, impone modalidades de la condición humana que son aceptables, privilegiadas o rechazadas, esto asociado a una blanquitud cultural e ideológica que constituye un *ethos* icónico de reificación de los privilegios y relieves (Muñiz, 2013: 93) de un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significados (identidad, valor, prestigio, estatus en la jerarquía social) a individuos alineados en diferente gradación en la sociedad estratificada a partir de la construcción de la nacional y lo racial.

La enajenación de la identidad desvía la atención y normaliza la tolerancia ante fenómenos como la racialización, el racismo, el sexismo, el machismo y la discriminación. Las representaciones de las mujeres en el cine en la Época de Oro fueron construidas a la luz del nacionalismo, no se genera una especificidad con respecto de su origen parental ni cultural, son las mujeres abyectas de la nación. En estas representaciones de la enajenación de la identidad, se pierde la capacidad de otras formas de representación y de horizontes de existencia, en la enajenación se borran especificidades que pudiesen ser imprescindibles para la autonomía, la autodeterminación y la dignificación de la condición humana.

No todas las corporalidades generizadas y racializadas se reconocen como ocupantes del espacio ideal del género y del privilegio del blanqueamiento, siempre y cuando no haya limitaciones corporales que impidan dicha generización-racialización blanqueante. Asimismo, no todas las corporalidades de las mujeres se ciñen al ideal de la feminidad como parte de las normas del género, debido a los cruces históricos específicos de trabajo, clase social, género, educación, cultura, etc.

En este sentido la conjunción de opresiones puede entenderse en relación con el privilegio, es decir, en relación con la idea de que sí es posible acceder a esta buena vida dentro del desarrollo el capitalismo y la modernidad que muchas veces en las películas analizadas se ubica en el centro de la nación, en los edificios históricos, en el patrimonio material y todo aquello que sea soporte de significantes de dicho horizonte.

El privilegio de clase, de género y racial homologa el imaginario de la condición corporal de los sujetos; sin embargo, no todas las personas tienen derecho o acceso al cumplimiento de esta, constituyéndose uno de los ejes de la condición de abyección racial para quienes quedan al margen del cumplimiento de dichas características. Desde la perspectiva de quienes son seres del privilegio, es más que un logro personal, es la ubicación social y de adopción e identificación de sus características, lo cual las lleva a normalizarlo, no tener que pensar en él.

El blanqueamiento se asocia a un sitio ocupado en la pirámide del privilegio. Las representaciones comunican las características somáticas, actitudinales y del habla. En un contexto en el que una normalización del espacio de privilegio racial está en operación, el cuerpo mestizo puede sentirse seguro de estar del lado del ideal normativo corpóreo. Así es como la eficacia de las prácticas racistas en México se basan en su capacidad de normalizar condiciones sociales específicas, así como formas de pensar y de actuar.

*

“Pero si es María Candelaria, la mera misma”: mecanismos de la abyección

En *María Candelaria* (MC-1943) encontramos reiteradas escenas en las que la población intimidada, persigue, rechaza y excluye a María Candelaria por su dudosa calidad moral, sexual y de clase. En una escena abrumadora y potente por la fuerza de acorralamiento, podemos observar cómo ella desafía el veto que tiene para transitar y habitar por la comunidad chinampera, estos mecanismos de vigilancia y castigo se proponen mantenerla siempre en su estado de marginación, imposibilidad para tener movilidad económica y social, lo cual lleva a la población a reiterar prácticas de violencia a través del desprecio, discriminación, humillación que van construyendo su condición como abyecta. “La tecnología de la cámara (como ilustra en particular el foco profundo) y los movimientos de la cámara (determinados por la acción del protagonista), combinados en una edición invisible (exigida por el realismo), tienden a borrar los límites del espacio de la pantalla” (Mulvey, 2007: 87) y nos embullen en la escena en la cual parece no haber otra opción, hay una provocación y quizá una invitación del director, para normalizar las condiciones adversas de la abyección.



“Pero si es María Candelaria, la mera misma” Minuto 12:25, *María Candelaria* , 1943

Emilio Fernández nos muestra como estos mecanismos de la abyección operan, a través de las representaciones de estas mujeres como pedagogías de la racialización, machismo y discriminación que permiten las permanencias en la cultura patriarcal. María Candelaria es sujeta a la agresión, la exclusión y violencia entre su comunidad, esta representación está en el orden

lingüístico misógino, en un proceso amplio y complejo de producción de la subjetividad precarizada, a través de esta abyección racial en muchas de sus manifestaciones en donde las imágenes de las mujeres están en la orfandad de género⁴¹, castradas para conferir orden y significado a su mundo. Esta idea de la mujer se erige como pieza clave del sistema: es su carencia la que hace del falo una presencia simbólica (Mulvey, 2007: 81).

La determinante mirada masculina proyecta su fantasía en la figura femenina, el placer de ver divide binariamente en activo/masculino y pasivo/femenino. En su papel exhibicionista tradicional, las representaciones de las mujeres son simultáneamente miradas y expuestas, con su apariencia codificada para un impacto fuertemente visual y erótico de modo que puede decirse que connota mirabilidad (Mulvey, 2007:86).

Consecutivamente el director Emilio Fernández nos muestra a una María Candelaria hermosa, objeto del deseo masculino, de la envidia de las mujeres, discriminada por ser india, por ser pobre, por ser mujer y por ser hija de una prostituta, exhibiendo constantemente su condición de mujer desmovilizada social, política y económicamente.



⁴¹ La orfandad de género o la orfandad genérica es una categoría que describe el impacto de ser mujer sin historia ligada al género, lo que produce un vacío en la subjetividad y es fuente de daños a la autoestima de las mujeres. Las secuelas de la misoginia y el machismo definen el estado de la autoestima de las mujeres. Todas las experiencias de reconocimiento positivo y aceptación y desde luego, la vida, con oportunidades de desarrollo y apoyo cotidianos e institucionales marcan de manera favorable la autoestima y signan la subjetividad de cada mujer precisamente en su autoestima (Lagarde, 2001: 182-184).

Al mismo tiempo la historia nos muestra a un pueblo alienado y reproductor de la misma violencia (simbólica y real) que le oprime, la representación anula su identidad específica, son simplemente la indiada homogeneizada que debe ser alienada por el Estado que les lleva el disciplinamiento civilizador, a través de las campañas de salud. El personaje de Lorenzo Rafael (pareja amorosa de María Candelaria) también vive a los márgenes como consecuencia de su relación con María Candelaria, en este film se ilustra consecutivamente la violencia específica por razón de género, clase y raza.

El pueblo se deja llevar por las pasiones del desprecio, es presentado como un conglomerado irracional que igual hostiga y acosa en las chinampas, como en las antorchas enardecidas para el linchamiento, otra vez es presentado con dejo de inferioridad, sumisión y obediencia, pero lo vejatorio es precisamente esta ausencia de voluntad, esta desenvoltura, esta facilidad con la que se le fija, se le aprisiona, se le retrae y se les enajena su humanidad (Fanon, 2011: 29) con uso burdo e irreal del uso de la lengua, en un castellano que queda como estereotipo racista, cuyo mensaje contiene un discurso intrínseco del anhelo de acogimiento de esa naciente nación que integra, estas representaciones son instrumentos culturales del discurso nacionalista sobre lo otro, que es también lo propio.

*

Las mujeres de la nación: la maestra mestiza, mujer de la patria

La mestiza se convirtió en la definición de la identidad nacional mexicana, que derivó en una doctrina racial y nacionalista elaborada por diversos intelectuales a finales del siglo XIX y principios del XX la cual posteriormente, se convirtió en la ideología oficial del Estado mexicano (Navarrete, 2004: 79).

El mestizaje racial y cultural explícito al principio del filme *Río Escondido*, está en correspondencia con lo que Gamio sostuvo en su propuesta con respecto de la educación indígena.

La escuela como institución educativa, alentó por medio de las misiones culturales, centros de incorporación indígena y la casa del estudiante indígena en la Ciudad de México para consolidación de la política educativa centralista. En la película *Río Escondido* (1948) se muestra a través de plano secuencia la grandeza de México como nación centralista a través de los monumentos más representativos que son sede de los poderes religiosos y cívicos, estos son la catedral de la ciudad de México y el Palacio de Gobierno, ambos recintos portentosos de los poderes que rigen lo sacro y lo profano de la nación consumada.

La mujer recorre y entra con la misión reproductora de la cultura que tiene asignada por género, la mujer es reproductora de la nación, no sólo a nivel de la gestación y la maternidad, sino también como conocedora y reproductora de los valores simbólicos nacionalistas que son necesarios para la recreación y fortalecimiento de los deberes cívicos que deben conocer "los buenos mexicanos" el cumplimiento de los preceptos morales y religiosos, así como los deberes patrióticos, pasan por la gestualidad, los modales y las actitudes, la civilidad no existe sin la virtud y los principios eternos de la sana moral (Muñiz, 2002: 102).

Estos propósitos educativos y moralizadores tenían como fin enseñar a los pueblos llamados indios, conocimientos básicos de higiene, geografía, historia e inclusive deportes; alfabetizarlos en la castellanización para la homogeneización lingüística, divulgación de los deberes cívicos como parte de la patria; instruirles en el manejo de equipos agroindustriales, y sólo en la casa del estudiante inculcarles principios de socialización y trabajo comunitario mediante la convivencia diaria en el internado ciudadano al cual se remitiría a los indios de "pura raza", nativos de diferentes lugares del país. Una vez que los indios dominaran el idioma y los conocimientos y costumbres de la civilización moderna, regresarían a sus lugares de origen como promotores del cambio y del progreso (Muñiz, 2002: 112).



“La historia de México a través de sus murales” Río Escondido, 1948.

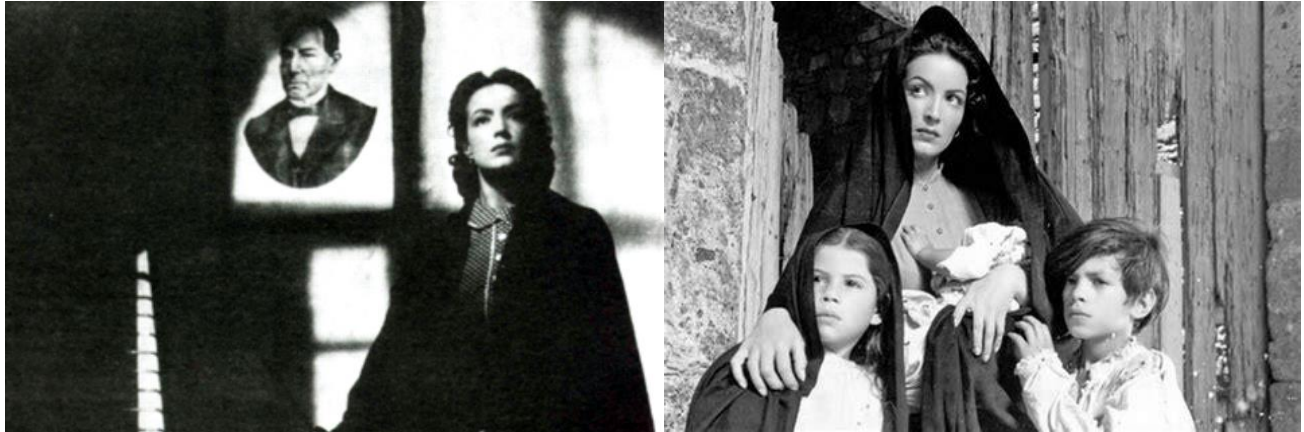
Rosaura Salazar es interpretada por la actriz María Félix, esta representación expone una caracterización de la feminidad hegemónica, es una maestra heroica, bella, pero enferma. En su conformación subjetiva,

convergen sincréticamente elementos indumentarios y prácticas corporales de la belleza atribuidas a la feminidad ideal mexicana mestiza: trenzas, falda y rebozo, afectos civiles como el amor por la patria, obediencia al presidente, entrega y abnegación, elementos que en su condición de maestra rural son puestos al servicio del Estado-nación.

La patria le habla a través de voces en *off* promoviendo la admiración de edificios, murales y sitios emblemáticos que abarcan el espíritu de México, es pues una apología nacionalista encarnada por una mujer que es mártir. En un nivel narrativo, por medio de Rosaura, se aprecia el intento del Estado por incorporar socialmente a las masas rurales analfabetas y debilitadas durante años por la pobreza al México moderno. Por medio de la maestra-madre-pedagoga, el gobierno ofrece mejorar la vida de ese pueblo olvidado durante siglos por la política educativa.

El mestizaje es un lugar de privilegio similar al de la blanquedad en México, este privilegio se caracteriza por ser limitado, contradictorio, condicional y contextual. La eficacia de estas prácticas es estructurante del racismo ya que se basan en su capacidad para normalizar ciertas condiciones sociales, así como formas de pensar y de actuar (Moreno, 2008: 144). La mestiza no es de color, como la negra, la nación se construye alrededor del problema indígena y de su

resolución en el mestizaje a través de su blanqueamiento (Cunin, 2014: 85). El indigenismo fue pensado como una alternativa a la inmigración en la dinámica de construcción de una sociedad mestiza. El mestizaje es una condición de pertenencia nacional, y la nacionalidad un marco de imposición del mestizaje (Cunin, 2014:85).



“La maestra”, *Río Escondido*, 1948.

La película inicia cuando Rosaura Salazar (*Río Escondido*, 1948) llega tarde a la cita con el presidente de la República, Miguel Alemán, en Palacio Nacional. Ella será designada maestra del pueblo de Río Escondido y emprende un viaje a dicho lugar. Ella se enfrenta al cacique, Regino Sandoval (Carlos López Moctezuma) y podemos observar que son paralelos hasta en sus nombres. Ella simboliza la civilización y la cultura frente a la barbarie que encarna, Regino. En este filme los roles aparecen invertidos: quizá por eso la cámara y la música utilizan recursos tan dramáticos y exagerados: la estructura del mundo se trastoca cuando es la mujer la que determina el orden debido, Rosaura no es una mujer: es la madre-patria encarnada (Tuñón, 2003: 105).

La maestra se sitúa en la sala, ve a personas de diferentes profesiones y clases sociales, salen mujeres del salón en primer plano, en segundo los hombres, las mujeres van vestidas con ropa clase media, mujeres profesionistas, pero trabajadoras, mestizas, encarnan la palabra de la nación, las expertas de la alfabetización, son nombradas como un “apostolado” de la patria.

Impoluta, Rosaura no ha despertado a la deshonra de la sexualidad, está, entonces, como dormida-enferma.

Rosaura como maestra-madre-mestiza⁴² de su alumnado, está muy cerca del pueblo, con su rebozo, sus trenzas y sus moños (mientras los doctores se visten urbanamente de saco y corbata) y asume, con los hijos del pueblo, en concreto con los de la mujer muerta de viruela, su instinto maternal. Durante este periodo nacionalista, la perfección corporal estaba relacionada fundamentalmente con dos necesidades urgentes vinculadas al proceso de reconstrucción: “la de una población sana y la de una sociedad civilizada a la altura de las más modernas del mundo”, ambas, con el afán de crear al nuevo mexicano, mejorar su tipo físico, así como enaltecer el espíritu de los hombres y las mujeres de la nueva época (Muñiz, 2002: 103), de allí que aunque su aspecto sea sano, su perfección está incompleta por una enfermedad invisible pero invalidante, el corazón.

Dadas las condiciones históricas, científicas, económicas y políticas, las percepciones del gobierno y sus políticas públicas estuvieron dirigidas a deliberar que todos los pueblos de indios debían seguir ese camino del blanqueamiento-ciudadanización, que estaba vinculado con el ascenso social en correlato con el cambio cultural e identitario, similar al que ellos habían seguido, que implicaba renunciar a su identidad comunitaria, a su forma de vida tradicional y a su cultura considerada atrasada, para adoptar la moderna identidad nacional, la civilidad positivista y la cultura progresista de occidente (Navarrete, 2004:84), ideología que iría permeando la producción cultural de representaciones sociales en México.

⁴² El interés de Manuel Gamio por el mestizaje estaba íntimamente ligado a su obsesión por la homogeneidad, pues para él, la mayoría de los pueblos latinoamericanos no eran propiamente naciones porque carecían de unidad étnica y de identidad cultural. México era a sus ojos un conjunto heterogéneo en los cuales los entonces llamados pueblos indios estaban marginados por la población blanca, por esa razón suponía que la fusión de “razas”, constituye la primera y más sólida base del nacionalismo, el cuerpo mestizo ocupó un lugar preeminente en el proyecto rector, las discusiones en torno a la definición del tipo de lo mexicano (Muñiz, 2002: 104). Esta ideología mestiza, se convirtió en la doctrina oficial del Partido de la Revolución Mexicana, forma parte del discurso sobre la realidad específica de México: el alma de la cultura mexicana es indígena, pero su cuerpo político es mestizo. Andrés Molina Enríquez propuso en su reflexión *Los grandes problemas de México* (1909), que el indio podría colarse tras la máscara mestiza al banquete de la modernidad, el del México urbano e industrial que la revolución adoptaría.

Como en muchas de las películas de Emilio Fernández, María Candelaria y Rosaura también significaban la espiritualidad, visual y moralmente rememoran los cultos marianos a la Virgen de Guadalupe y la Virgen María. Ambas, María y Rosaura, son veneradas por su bondad, pureza y sacrificio personal, y es su poder espiritual (más que su poder social) el que en última instancia define su identidad como mexicanas. Es dentro de este espacio de sacrificio moral en donde ellas como mujeres, como formadoras y responsables de la formación moral; es decir, funcionan en estas películas el retrato de la mujer como conciencia moral de México al tiempo que restauran el significado y el poder de la moral católica (Hershfield, 2001: 137).

La maestra madre va a cumplir la misión que el presidente –gran patriarca y divinidad– le ha encargado. Se encuentra en el pasillo a un antiguo profesor –padre– quien le recuerda las imposibilidades físicas que le impiden desde su perspectiva, ejercer cualquier oficio que ella se proponga, los hombres en esta escena –el patriarca-presidente, el padre-maestro y el futuro hombre– son agentes restrictivos del control sexual y económico de la mujer. Los cambios simbólicos y las transformaciones producidas en el sistema de representación de las mujeres están vinculados con realidades sociales concretas: la modernidad necesita de las mujeres. Son necesarias como reserva de fuerza laboral, como posibilidades en una cultura que las descalificó durante siglos, la modernización y la emancipación van de la mano (Braidotti, 2004: 20).

El presidente es el padre de la patria, generoso, noble, en favor del pueblo. La maestra es una de las madres del proyecto de nación, pero como madre debe tener los atributos de la eugenesia racial que se requiere para llevar a buen puerto las ideas de la nación. Es una mujer con trenzas, noble, en el espacio mítico, imagino, no se ve, pero su presencia es magnánima. El mestizaje a menudo se ha visto como una ideología oficial de homogeneización cultural y racial, ligado al blanqueamiento de la nación, los elementos de los discursos elitistas que se preocupaban por la

construcción de una nación más moderna y más blanca, o menos negra e indígena quedaron plasmados en el cine (Wade, 2008: 107).

En *Río Escondido* como en *Salón México*, hay dos escenas representativas del giro nacionalista entre las mujeres y la patria, estas escenas se enfocan en glorificar la monumentalidad de la catedral como recinto del espacio espiritual y de paz de la mujer. El culto a los ritos que conmemoran la independencia de México, la alusión al museo de Antropología, las esculturas prehispánicas como objetos de culto y memoria de un pasado glorioso según la narrativa mitológica de la nación confirmación del pacto social de la población y el gobierno posrevolucionario.

La maestra Rosaura, al salir del Palacio Nacional, empieza a padecer los desafíos y cuestionamientos masculinos sobre su quehacer: su condición de género, salud y belleza son características que pronto se verá, la pondrán en constante peligro. Al llegar a Río Escondido, se encuentra con un panorama deplorable, la Revolución Mexicana no ha pasado por este lugar dominado por el caciquismo violento de Regino, que pronto comienza el acecho sexual y laboral de Rosaura. La maestra rural se alía con el médico y el sacerdote, la triada moralizante, civilizatoria mestiza en el México rural, intentan subvertir el dominio de Regino dentro del cual se encuentra cautiva Merceditas, ex profesora y ahora depreciada amante del cacique.

La película sugiere que los indios pueden ser llevados hacia la conciencia política por el sacrificio de una mujer valiente. Al final de la historia, el pueblo Río Escondido no puede contar sino con muy pocas mejoras materiales (Hershfield, 2001:136) que se intercambian por el consuelo de haber tenido el cobijo de una madre simbólica, colectiva y redentora, a través de la mujer-maestra-madre transmisora de la modernidad, la moral y la justicia. El conjuntar la feminidad, naturaleza y espiritualidad con el pasado en *Río Escondido* y *María Candelaria* sitúa a la mujer como iniciadora de la reforma moral mestiza del cambio social y económico.

Mestizarse es adecuarse al estándar y seguir el rumbo de la nación compartiendo narrativas del progreso y la modernidad, aunque no se hable explícitamente de mejorar la raza. El mestizaje conduce a contradicciones particulares. En un sistema racial binario, cómo lo analiza Bhabha, se crean conceptos del yo y del Otro que se entrelazan para formar la otredad del Yo; se da la ambivalencia del odio y el amor. En el mestizaje, que es binario y no binario al mismo tiempo –o más bien ternario y no ternario– se crean conceptos del Yo y del Otro que están entrelazados de la misma manera, pero de una forma más abierta (Wade, 2008: 122-123).

El mestizaje reitera y recrea esta diferencia al mismo tiempo que la desautoriza, las diferencias de sexo y género que siempre son implícitas en el mestizaje salen a flote en esta visión, pues son imprescindibles para la reiteración de la diferencia jerárquica racial (Wade, 2008: 123-124).

*

“¿Qué coraje traes?”: La precariedad de las redes sociales y afectivas entre mujeres abyectas



La rivalidad entre mujeres: María Candelaria y la Lupe (MC, 1943), Mercedes y la cabaretera (SM-1949), las mujeres del pueblo y Angustias (NA-1950), Merceditas es expulsada de Río Escondido (RE-1948)â.

Un aspecto de la otredad y proceso de abyección de las mujeres es la incapacidad o imposibilidad de generar redes consistentes de relaciones sociales para mantener la vida. Esta expresión de la violencia genera discriminación y enajenación, parte de un aspecto de la cultura patriarcal visto en escena, forma parte del disciplinamiento colectivo que vigila y castiga a esas otras mujeres a través del no reconocimiento, de la negación de afectos entre congéneres y suscribe una precariedad

relacional en la que las mujeres son agentes del patriarcado, o las limita a relaciones de poder como en el caso de Angustias como Coronela o Rosaura como madre-maestra.

Se explora aquí una característica de la mujer no burguesa, clase media, blanca, alfabetizada, la abyección racial es constitutiva de las representaciones de las mujeres situadas en posición de subordinación política, género, racial y clase que desde luego no es universal ni inamovible, reitera su contextualidad y relacionalidad.

Cuando las mujeres habitan la condición de abyección, no poseen elementos de valor que puedan ofrecer en el intercambio social de dones. Están precarizadas en muchos sentidos: en aspectos económicos, políticos, de género y simbólicos, sólo pueden intercambiar su sujeción a un poder androcéntrico al cual deben obediencia y acatamiento de valores morales que le permitan conservar su existencia hasta que la hostilidad aumenta y las lleve al filo del margen vital.

Muchas de estas características de hostilidad y enemistad se observan en las representaciones a través del desencuentro por el amor de un hombre, el sujeto del amor. Podemos ver así a Lorenzo Rafael, Paco, Isauro o Manuel de la Reguera como los centros de los desencuentros que puedan tener estas mujeres, sumada a su situación vital de vulnerabilidad o precariedad.

En las cuatro películas las mujeres reciben reclamos de otras mujeres en la enemistad por los hombres, en MC-1943 y SM-1949 se disputa el amor de los hombres en cuestión objetos del amor y prestigio, hay una reproducción reiterada de esta narrativa en la que las mujeres no se muestran organizadas por un interés propio, siempre está en relación a la pareja, al padre, a la patria o algún mando. Es importante recalcar que esta información nos arroja concepciones sobre la autonomía individual y colectiva de las mujeres concretas de dicho periodo, en el cual en ámbitos rurales y urbanos las mujeres de clases medias y bajas siempre han trabajado.

La misma concepción de derechos humanos y derechos cívicos estaba en ciernes, no había acceso al voto para las mujeres y su ciudadanía apenas estaba enmarcada a través del reconocimiento en el matrimonio o en algunos espacios educativos. Podemos deducir que esta narrativa nacionalista colocó en las representaciones de las mujeres elementos de la cultura de género que tienen que ver con estas situaciones de hostilidad y precariedad que mostraron este tipo de condiciones de abyección y adversidad para la vida.

*

2.2 Prácticas corporales del blanqueamiento: belleza como dispositivo del poder para la diferenciación social.

La difusión mediática de los modelos de perfección corporales a través de las representaciones de las mujeres en el cine, ponen un circuito de producción espacio-cuerpo-imagen-capital a nivel global que funciona como una auténtica industria de producción corporal.

Estas representaciones de las mujeres en condiciones de vida abyecta, son a su vez, modelos de belleza y perfección corporal en el nacionalismo mexicano. La presencia de belleza en María Candelaria (MC), en Mercedes y la señorita Beatriz (SM), en Rosaura (RE) o ausencia de lo considerado como apreciable como con las representaciones de Lupe (MC), Angustias (NA-1950), Merceditas (RE), establecen las formas deseables o infravaloradas de las corporalidades de las mujeres, cuyas vidas se ven afectadas por esta condición que lejos de ser una ventaja, aparece como un motivo para el conflicto en determinados contextos.

*

La escuela nacionalista: institución del mestizaje como dispositivo del blanqueamiento

“Vengo a enseñarles lo poco que sé,
para que el día de mañana sean hombres y mujeres útiles
y puedan luchar por la regeneración de México”
Rosaura Salazar, *Río Escondido* (1948).

La Posrevolución, se enmarcó en la efervescencia del espíritu social renovador que encontró en el cine⁴³ un semillero para generar la etnogénesis de la identidad mexicana. El nacionalismo mexicano de dicho periodo generó entre 1920 y 1940, en combinación con ciertos intereses económicos tanto nacionales como extranjeros, una larga serie de estereotipos que pretendieron sintetizar y representar aquello que se identificaba como lo “típicamente mexicano” (Pérez Montfort 2007b:516).



Fotografía: Lázaro Cárdenas dando un discurso en el Primer Congreso Interamericano Indigenitas, fuente: internet.
 Cartel: Memoria 1941-1942 del Departamento de Asuntos Indígenas.

El nacionalismo se reflejó en la exaltación de los elementos culturales que se consideraron como las raíces de la mexicanidad⁴⁴, monumentos arqueológicos, tradiciones folclorizadas, arte visual y locuciones del náhuatl en alusión al imperio mexica que fue por antonomasia considerado el pueblo raíz de México. Las compañías cinematográficas se denominaron: *Aztlán* Films, *Popocatepetl* Films, *Quetzal* films, *Azteca* films (Pérez, 2003: 179), dichos nombres figuraron como forma de reivindicación del orgullo por ese pasado romantizado y glorioso.

⁴³ Publicaciones como la *Historia del cine mexicano* dirigida por José M. Sánchez García (2013) se encargaban de difundir las novedades en cuanto a la realización generada en el país, divulgaba sobre todo retratos y artículos enfocados en directores, actrices y actores en boga con la intención de promover un halo de vanguardia y modernidad alejado del tumultuoso periodo revolucionario con su bola indómita.

⁴⁴ Otra influencia para la estética nacionalista mexicana vista a través de representaciones de las mujeres, fue la generada por el cineasta Sergei Eisenstein, quien marcó un estilo fotográfico dentro del cine mexicano con su obra fílmica *¡Qué viva México!* (1932), el trabajo de este director fue planeado con base en la admiración del floreciente muralismo mexicano.



1) (Izquierda) Ilustración “La india bonita”. El 2 de agosto de 1921, el periódico el Universal, organizó 1921 el un concurso “La India Bonita”, Bibiana Uribe (consultado en 06.2020) priorizando una evaluación (Fototeca el Universal). 2) (Derecha) *Jueves de Excelsior* (25 de enero de 1944 Hemeroteca Nacional de México-UNAM).

La modernización del país se promovió como proceso civilizatorio dirigido a reforzar los ideales de los valores considerados revolucionarios⁴⁵, subyaciendo el cometido racializador, pedagógico y biopolítico que derivó en el blanqueamiento de la población a través del mestizaje como vía civilizatoria dirigida primordialmente a la población desfavorecida económicamente; clase, género y raza se interseccionan, en el impulso de diversas formas de control y disciplinamiento corporal, en ese sentido, el cine de la Época de Oro y sus películas tejen redes de símbolos que dan cuenta en forma contigua y contingente de estas políticas⁴⁶ culturales y corporales.

⁴⁵ En 1936, el entusiasmo por la educación socialista ha disminuido notablemente mientras prosigue la violencia derechista contra los maestros rurales. Entre los profesores de primaria se sigue hallando, entre confusiones dogmáticas y valentía radical, apoyo y lealtad al proyecto de masas del nacionalismo revolucionario (Monsiváis, 1984: 150).

⁴⁶ El historiador Enrique Florescano (2008) sostiene que en aquel periodo se infundió en la población agobiada, por la recién pasada turbulencia política de la década de 1910-1920, la idea de adscripción a una nación-comunidad de la unión de la fuerza del Estado y del nacionalismo que se propuso uniformar el imaginario, anhelos corpóreos, creencias colectivas, para generar en la población un sentimiento de parentesco que se manifestó entre otras cosas, en la concepción del Estado como padre y madre de la extensa familia nacional (Florescano, 2008: 441).

La escuela aparece representada como espacio del disciplinamiento y promotor del proyecto educativo de la nación a través del blanqueamiento del alumnado, inculcando valores morales y cívicos, que llevarán al embellecimiento y movilidad de sus vidas precarias. Rosaura y Merceditas (RE), representan dos tipos de dos maestras rurales, Merceditas es la maestra rural caída en desgracia, sin ejercer su oficio decidió o se vio obligada a someterse y cosificarse como amante ante el cacique de la población, su vida no vale, es sustituible, desechable y despreciable por haber traicionado el mandato de la nación, el de divulgar la educación en las clases necesitadas, allí encontramos la abyección de su condición de vida, su cuerpo no importa. Rosaura en cambio es la portavoz del proyecto civilizatorio, en su aspecto hay diversos elementos estéticos que identificamos como parte de ese ideal del mestizaje.

La señorita Beatriz (SM) denota dos de los principales sentidos de la noción de disciplina, esta consiste en la sujeción de la mujer a ciertas reglas de comportamiento propias de las mujeres burguesas o de clases medias, la instrucción moral y educativa de bachiller previo al casamiento con Roberto, el hijo de la directora del colegio, que la preparan para ser la futura mujer-madre-esposa y reproductora de los valores ideales, morales, raciales y de clase de la nueva nación, dentro de un régimen de subordinación legalmente constituido, el cual, en el caso particular de las mujeres, está respaldado por un aparato social y moral con capacidad de sanción civil, económica y simbólica.

Angustias (NA) en cambio representa a una mujer en tránsito en el proceso educativo no institucionalizado, acude a las prácticas de mentoría privada lo cual nos habla de un momento en el que no había un acceso pleno a la educación pública, la escena del cartel nos exhibe el analfabetismo de la bola revolucionaria, lo cual además legitima a la narrativa revolucionaria en sus políticas públicas educativas a través de jornadas y campañas de alfabetización y castellanización, se nos habla de una mujer en estado “incivilizado”, racializada como negra no

sólo por su color, sino por su triple condición de clase, género y raza, ser pobre, rural, mujer, considerada como negra, analfabeta, burda, su acciones expuestas nos muestran una idea de la realidad de las mujeres de clases populares y los efectos de esta precariedad, la abyección en vías de transformación.

Al ser producto de las sociedades, dichas prácticas reiteran también la creencia en los sistemas que los catalogan y encasillan, su participación en dichos sistemas clasificatorios y de valores, les son impuestos (Muñiz, 2014: 19). La reflexión sobre los sujetos y las formas de subjetivación a través de las representaciones conduce las disertaciones hacia la historia de las prácticas en las que el sujeto aparece no como una instancia de fundación o como una esencia, sino como producto de un proceso (Castro, 2004: 332).

El sujeto aparece como objeto de una determinada relación de conocimiento y de poder, las representaciones son materialidad que hace memoria de una forma hegemónica del género y la racialidad en determinado lugar y periodo histórico. Desde esta perspectiva, los modos de subjetivación son precisamente prácticas constitutivas del sujeto (Muñiz, 2014: 11).

*

“No se imagina cuál es mi verdadera vida”: prácticas corporales del blanqueamiento

Las prácticas corporales son un proceso performativo en el que se producen los sujetos en virtud de un conjunto de acciones repetidas, que estos ejecutan sobre sí mismos y sobre otros sujetos, la reiteración de estas prácticas adquiere una forma corporal y producen transformaciones en el cuerpo, es decir, constituyen la materialidad de los sujetos (Muñiz, 2014:10), según Butler, la materialidad es el poder productivo del poder (Butler, 2002:18). En este sentido, la dimensión corporal es entendida como entidad constituida desde varias aristas como el género, la edad, la clase, la raza, las cuales están permeando por una construcción simbólica que remite a señalar la influencia social, cultural, histórica, económica y política que incide en la subjetivación corporal.

La materialidad en la producción subjetiva y las prácticas corporales vistas en las representaciones de las mujeres en el cine, dan cuenta del control y disciplinamiento que tienen como fin ordenar, regular y controlar la existencia de los sujetos, al mismo tiempo que definen la anormalidad, lo abyecto y evidencian los procesos de exclusión/discriminación de las diferencias (Muñiz, 2014:32). Las representaciones de las mujeres, en su presunción de ser bellas y perfectas han logrado reificar cada vez más el cuerpo.

El cuerpo se convierte así en un tropo que hace viable la acción de los sujetos, por un lado, limitada en los procesos sociales y, por otro, ampliada en cuanto a las perspectivas de construirse de la manera en la que les gustaría ser. “La suposición de que se es dueño del propio cuerpo encuentra asiento en el excepcional desarrollo científico, asimismo, permite que la aspiración de obtener la belleza y alcanzar la perfección corporal se convierta en una posibilidad real y, a la vez, refuerza la concepción del cuerpo como una máquina que puede ser refaccionada, modificada y mejorada” (Muñiz, 2017: 31-32), en este sentido a belleza juega un papel estratégico en el sentido de reiterar la instrumentalidad del cuerpo.

María Candelaria tiene diversas declaraciones de ser portadora de una belleza extraordinaria, la cual lejos de usarla a su beneficio, la condiciona a vivir en situaciones de hostilidad, la belleza se nos presenta como virtud, pero en oposición a la felicidad. Son principalmente los personajes masculinos, los encargados de develar esta aprobación de la feminidad, en María Candelaria es Lorenzo Rafael, el pintor y el cacique Damián quienes, por motivos diferentes, desean tener la belleza de María Candelaria, no así con el personaje antagónico de Lupe, quien vive amedrentando y en disputa constante con respecto del desamor de Lorenzo Rafael a causa de la deslumbrante y avasalladora belleza de María Candelaria, la belleza resulta ser también un lugar de disputa de los otros.

Para hablar de las prácticas que se observan en las representaciones del cine como parte de su proceso de constitución y materialización, se constituyen de la misma manera que la vida social se organiza, reproduce y transforma. Las prácticas corporales, en tanto sistemas complejos y reiterados de discursos, representaciones y acciones que llevan a cabo los sujetos en su vínculo con otros agentes y con otros sistemas semejantes, nos permiten conocer las maneras en las que se constituyen los sujetos encarnados o corporeizados (Muñiz, 2014: 7-10).

Esta formación, orientación, circunscripción y significación del cuerpo sexuado, son un conjunto de acciones movilizadas por las normas e ideales sociales que produce efectos materiales, tanto la necesidad vívida de aquellos efectos como la oposición vívida a tal necesidad, en el marco de la teoría del acto de habla, se considera performativa a aquella práctica discursiva que realiza o produce lo que nombra (Butler, 2002: 33-34). Las prácticas corporales y la performatividad no son actos aislados o individuales, podemos rastrearlos e identificarlos en diversos ámbitos como en el cine, porque siempre es la reiteración de una norma o un conjunto de normas y, en la medida en que adquiere la condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición.

La identificación que pudieron producir estas representaciones por la semejanza con algunos de aspectos de la vida cotidiana de las mujeres inmersas en la cultura de género en México, permite percibir una proyección de una superficie en la representación que podríamos caracterizar como una morfología y morfotopía ficticia basada en la realidad. “Esta morfología imaginaria es una operación orquestada mediante esquemas reguladores que producen posibilidades inteligibles y morfológicas. Estos esquemas constituyen criterios históricamente revisables de inteligibilidad que producen cuerpos que importan y los que no importan, como el de las mujeres abyectas” (Butler, 2002: 36).

Las representaciones revisadas, recrean a mujeres que habitan con un pie en la tradición, con el origen de clase, y ese pasado, y con el otro pie en el porvenir, en la nueva constitución de la subjetividad⁴⁷, en el presente. Mercedes (SM), Rosaura (RE), Angustias (NA) son representaciones de mujeres sincréticas, elementos de la subjetividad que exponen, transitan entre mundos diversos que podemos observar por sus características físicas, su aspecto, su indumentaria, su forma de relacionarse con otras personas.

Las prácticas corporales, se ven realizadas por las mujeres en pantalla ejecutadas sobre sí mismas y sobre los otras, a través de las cuales se adquiere una forma corporal y se producen transformaciones, es decir, se constituye la materialidad de los sujetos (Muñiz, 2014: 10). Mercedes (SM), acompañante y bailadora de noche, simula ser una vendedora de alto rango los días que visita a su hermana en el centro educativo. Presenta el sincretismo a través de la producción y efectos que tiene el modelo de civilidad, blanqueamiento y feminidad en diversos sectores sociales, la clase media alta y las clases populares.

La significación que dan sus prendas de vestir, va desarrebozada como signo indumentario y corporal de la modernidad, vanguardia y repliegue de aquel aspecto de la feminidad vinculado a lo antiguo como el rebozo, como parte del blanqueamiento, ya que el rebozo es un elemento asociado a la condición de castidad, de indianidad y de las clases populares, sin embargo, conserva las trenzas como aspecto estético, de clase: el tratamiento del cabello es maleable y ayuda a transitar de un ámbito a otro.

En las noches, simbólicamente en el espacio de la transgresión, de lo oculto, se atavía de sus vestidos de *nylon*, camina y baila acorde a la demanda de sensualidad y feminidad requerida en esos espacios de ocio y divertimento, al alba, en el anuncio de la mañana, de la renovación de

⁴⁷ La subjetividad es la dimensión que abarca el inconsciente y la conciencia, las formas de comportamiento, las actitudes, las respuestas, las reacciones, y también las acciones; nuestro imaginario, nuestra fantasía, nuestros lenguajes, los lenguajes del cuerpo, los lenguajes verbales, los lenguajes estéticos (Lagarde, 2005b: 237-238).

la rutina, se asea, plancha su ropa, repasa sus prendas, repite el procedimiento previo a los domingos, días sacros, días de la purificación y el blanqueamiento en donde se enviste de la cultura de la clase media: viajes en avión, misas en catedral, trajes sastres, uso del lenguaje enmarcado en la corrección política, sin dejar huella de su doble condición.

Su aspecto y comportamiento son parte de las acciones performativas del revestimiento. El revestimiento son aquellas acciones enmarcadas en las prácticas corporales del blanqueamiento, que invisten con indumentaria, aspectos y modismos, aculturán, posibilitan y materializan la existencia del sujeto en términos viables al orden normativo operante, en este caso el de la racialización blanqueante mestiza, vemos cómo se genera el proceso de sedimentación o materialización de los ideales de la feminidad en tanto el personaje, asume y adquiere los valores de los mandatos del género hegemónica que nunca termina de cumplir a completud.

Rosaura (RE-1948), la maestra rural que conjunta en su aspecto corporal el sincretismo de elementos considerados tradicionales de la mexicanidad como lo son el peinado de trenzas y el rebozo, el blanqueamiento pasa por su belleza y los valores moralizadores que ostenta, la materialidad de las prácticas del blanqueamiento son las reiteradas escenas en la que la maestra divulga los valores de la educación nacionalista, de la rectitud moral, de la obediencia a las instituciones gubernamentales, de la certeza en la ciencia y la medicina, de la defensa de la sexualidad prístina como virtud de la feminidad, reiteradamente aparece hablando con su alumnado, instruyéndoles en la civilidad y ciudadanización del Estado posrevolucionario.

Estas prácticas del blanqueamiento designan cierto efecto del poder o son las operaciones del poder racializador y civilizatorio para lograr sus efectos formativos o constitutivos. En la medida en que el poder opere con éxito constituyendo el terreno de su objeto, un campo de inteligibilidad, como una ontología que se da por descontada, sus efectos materiales se consideran datos materiales o hechos primarios. Lograr abrir la escuela, dignificar su función, la asistencia

puntual de su alumnado, son pruebas fehacientes de que las prácticas corporales del blanqueamiento sobre esos otros sujetos; la infancia, el provenir mexicano, es garantizado. En la medida en que Foucault describe el proceso de materialización como una investidura del discurso y el poder, se concentra en la dimensión productiva y formativa del poder (Butler, 2002: 65).

Angustias (NA-1950) es presentada como una mujer en tránsito hacia el blanqueamiento, el blanqueamiento no es una aclaración de su piel, es una operación que actúa, supone, usurpa y supone una adopción performativa de una condición racializada diferente a la correspondiente, es expoliación, se enajena una condición particular de sujetos racializados con lo cual se borra, omite y blanquea su existencia y condición abyecta.

A esto lo he denominado revestimiento (transracial), como el flujo de transformación, una especie de travestismo y actuación de la racialidad en la que se usurpa o performa el lugar del otro, podría confundirse con el *blackface*, pero este no supone sólo un tipo de “color” de piel, sino además los aspectos de comportamiento y aspecto atribuidos en la escala racializante, puede ser un fenómeno vitos en os medios de comunicación masivo,, en este caso en el cine, también podría suponer una exotización de lo subalterno, una suplantación de la otredad a través de esta transracialidad que es parte del blanqueamiento.

Con la usurpación, revestimiento (transracial) y blanqueamiento, se nos exhiben en las representaciones, mujeres de un aspecto diferente, más suavizados, retocadas, blanqueadas, adaptadas al *status quo* del modelo civilizatorio hegemónico hetero-racial que promueve el Estado en su afán por asimilar, controlar y gobernar a su población a través de la sujeción de las mujeres en diversas instituciones como lo son la escuela, la milicia, y otros centros de disciplinamiento.

La Negra Angustias se opone al poder oficial, busca la justicia y sigue el ejemplo con mandato implícito del padre, en clave masculina, busca la revancha de los pobres, es una mujer sincrética, una representación en la que confluyen elementos y comportamientos considerados

como masculinos y femeninos, pero ella en su rebeldía y liderazgo, está sujeta a la única forma que existe de ejercer el poder, como hombre, pero suavizada y blanqueada por la prudencia que da la condición de ser mujer.

Irigaray opta por sostener que, en realidad, lo femenino es precisamente lo excluido de esa oposición binaria y mediante esa oposición misma, se representa a las mujeres, “se las sitúa precisamente en el sitio de su supresión considerando lo femenino como la condición indecible de figuración, como aquello que, en realidad, nunca puede ser representado en los términos de la filosofía propiamente dicha, pero cuya exclusión de ese terreno es su condición capacitadora” (Butler, 2002: 68- 69)

En el minuto 50:35 podemos observar esta condición compleja, una mujer suplicante apela la bondad de Angustias, llora por el encarcelamiento de su esposo, el ingeniero, a los cual Angustias responde “y qué me importa a mi su hombre”, la mirada de la mujer la recorre, apela a la sujeción afectiva del amor por los hombres, finalmente Angustias accede a la liberación de este hombre con empatía pero sin identificación de la experiencia, es una mujer que está más allá de las pasiones ordinarias, es una mujer con poder.

Esta sujeción o este *assujettissement*, no es sólo una subordinación, también es una afirmación y un mantenimiento, es un modo de colocar a un sujeto en un lugar, sujetarlo (Butler, 2002:63). Para Foucault, el poder opera en la constitución de la materialidad misma del sujeto, en el principio que simultáneamente forma y regula al "sujeto" de la sujeción, el cuerpo no es una materialidad independiente investida por las relaciones de poder exteriores a él, sino que es aquello para lo cual son coextendidas la materialización y la investidura (Butler, 2002:63-64).

*

El cuerpo del blanqueamiento: feminidad, belleza, indumentaria, deseo y poder

El oro vale donde quiera que esté,
aunque sea en la basura.
Lupe, *Salón México*, 1949

El blanqueamiento es una biopolítica asimilacionista en México, en donde la belleza y lo percibido como perfección están asociadas al logro del éxito, a la posibilidad de ascenso social, a la obtención de mejores condiciones de vida a la que aspiran las mujeres en condición abyecta dadas sus características corporales y contextuales.

El cuerpo en las representaciones de María Candelaria (MC-1943), Mercedes (SM-1949), Rosaura (RE-1948), Angustias (NA-1950) está en constante tensión con otros personajes, pero las historias están complementadas con las tensiones, conflictos y relaciones afectivas que mantienen con los hombres, en este contexto, una representación de las mujeres es inconcebible sin la de un hombre, se nos presenta normas sobre la sexualidad, la heterosexualidad, la racialidad, o clase y la manera en la que tales aspectos se cruzan para conformar las formas específicas de devaluación de los cuerpos.

El régimen de heterosexualidad y racialidad (o hetero-racial) opera con el objeto de circunscribir y contornear la materialidad del sexo, si la materialidad del cuerpo está demarcada por estos discursos, es importante reflexionar sobre qué modo y hasta qué punto se construyen los cuerpos para materializar la norma, alcanzan la categoría de cuerpos que importan y los que no.

Beatriz (SM) la hermana, la señorita, la estudiante, la nueva mujer de la nación, del blanqueamiento, de la norma, representa el desclasamiento a través de la movilidad social que se genera a través del disciplinamiento en la escuela, la edad, en el acatamiento a los valores patrios, pero, sobre todo, representa un camino óptimo del ideal de la feminidad, se convierte en un valor

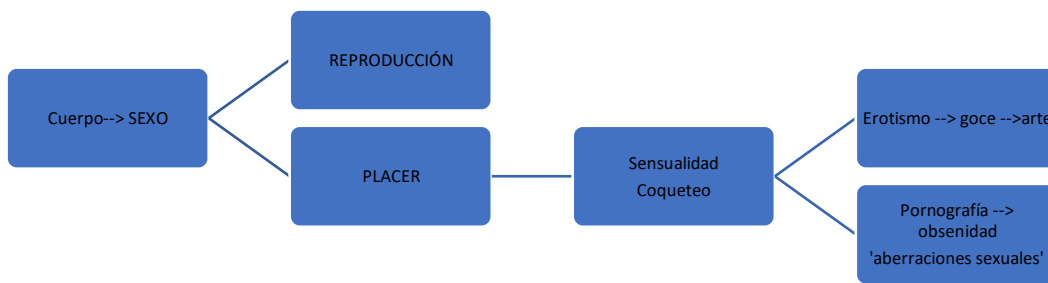
que la sociedad debe proteger la destructiva embestida de la civilización, en extinción (Friedman, 2009:190).

La feminidad señalará la construcción social y simbólica de la mujer, como una cualidad cuyos valores estimulan su actividad subjetiva para encarnar y experimentar su feminidad como un hecho consustancial a su existencia (Pedraza, 2015: 134). La mística de la feminidad afirma que el más alto valor y el único compromiso de las mujeres es la realización de su propia feminidad (Friedman, 2009: 81) y lo que implica esta moral, sexual, económica y políticamente.



María Candelaria (Emilio Fernández, 1943) “*María Candelaria mira para acá, Lupe no sé cómo decirle y me temo mucho que se niegue*” 1:24:10

La lógica de la mística de la feminidad redefine la mismísima naturaleza del malestar de la mujer, está el malestar que no tiene nombre, un vago e indefinido deseo de algo más. En la mística de la feminidad, la mujer no tiene otra vía para soñar con la creación o con el futuro, produce alienación en las mujeres, disminuye la autonomía, coarta la autodeterminación e identidad, incluso le incita a ello, las aliena a la normatividad de la cultura de género hegemónica, enajena otras posibilidades de existencia a ella y a las abyectas (Friedman, 2009: 99-109). La coquetería como parte de esta producción de feminidad es deseable pero castigada hasta cierto punto, funciona dentro del orden y moral hetero-racial, está normalizada en las representaciones de las mujeres como bellas y femeninas por antonomasia en los cuatro filmes, sin embargo, las mujeres que ejercen el erotismo por voluntad merecen el castigo físico y simbólico.



Diagrama, cuerpo, placer, coquetería (Finol, 2015: 152)

Cuando María Candelaria (*MC-1943*) decide posar y prestar su rostro para una pintura, su coquetería como condición normalizada de su feminidad indígena, transgrede el orden tradicional de la moral local, desata un conflicto que desemboca en la violencia es cuando se le solicita hacer un desnudo, otra mujer que en la narrativa señala -tener un cuerpo parecido al de María Candelaria- ocupa ese lugar, el de la desnudez no como arte, ni como erotismo, sino como una transgresión a la moral colectiva, por lo cual hay un factor de repetición del incumplimiento a la moral, se le juzga al igual que a la madre, y se le dispone a vivir el mismo destino. La abyección racial por ser india, mujer, pobre e infractora de las normas morales de la sexualidad la ponen en un lugar sin salida viable para la vida.

Mientras la coquetería se expresa a través de las virtudes consideradas como valores positivos de la feminidad como la bondad, la ingenuidad, la inocencia, la obediencia y abnegación hacia los mandatos religiosos y morales del amor romántico los cuales se aprecian a través del énfasis en signos que, en su mayoría, se centran en el rostro (pestañeos, tonos de voz, miradas, sonrisas, etc.), el erotismo visto en el personaje de Mercedes (*Salón México*, 1948) utilizará en su mayoría signos corporales centrados en zonas erógenas (contoneos, apertura de piernas en el baile, manos que acarician el propio cuerpo, trasero, etc.) (Finol, 2015: 150-151).

La coquetería no es necesariamente una promesa de goce carnal y es permitida en tanto no se transgrede el orden moral patriarcal y se mantenga la promesa de amor y romance (Finol, 2015: 151), en el cine mexicano de la Época de oro, muchas de las representaciones de las mujeres están

permeadas de esta característica adyacente a la feminidad imperante en dicho periodo. Aunque las mujeres representan condiciones hostiles y precarias para la vida, incluso si se encuentran racializadas, marginales, empobrecidas, las actrices quienes interpretan dichas representaciones, siempre serán bellas a excepción de contados casos. El cine nos muestra la hegemonía de la cultura del género con respecto a la feminidad, la industria de la belleza y la coquetería como un camino repasado para todas las mujeres que representan diversos papeles.

El erotismo es una práctica que se inclina más hacia el placer carnal, hacia el sexo no reproductivo, una invitación en la que la oferta es más hacia lo real que hacia lo imaginario (Finol, 2015: 151), para la Época de oro el erotismo es censurado, es castigado, es asociado a conductas lascivas, a transgresiones a la moral ideal de la feminidad. La madre de María Candelaria (MC) al ser considerada prostituta es asesinada y el estigma es heredado a su hija; Mercedes (SM) a pesar de sus sacrificios, es maltratada y abusada reiteradamente por un hombre que tiene el permiso social de vejlarla por dedicarse al oficio de acompañante en los salones de baile. Merceditas (RE) al ser la concubina del cacique local, pierde su valor como mujer y como ser humano. Angustias (NA) reniega de este aspecto que la debilita y vulneraria en su condición de mando.

Así, imaginarios sociales sobre el cuerpo, sus representaciones y valoraciones son inseparables de un estado histórico-social, pero también de una tradición que se expresa en los distintos escenarios donde el cuerpo se presenta y es presentado (Finol, 2015: 176). El cuerpo es fronterizo, se relaciona bidireccionalmente con el entorno sociocultural; lo constituye, pero a la vez es constituido por el cuerpo como instrumento de producción en las economías de trabajo (Torras, 2015: 20), la corporalidad en la abyección deslengua (Anzaldúa, 2012) perturba desestabiliza, subvierte un ideal y un orden establecido, es una forma de la subalternización, otrificación, una conjunción de opresiones para la inviabilidad de la vida.

*

2.3 Tiempo para la belleza: la asimilación como estrategia de la mujer abyecta

En las representaciones de las mujeres en el cine podemos identificar la continuidad un flujo constante en la constitución, producción o subversión de la feminidad que reproduce la cultura de género a través de la permanencia y cambios en el ideal normativo de la feminidad que presenta de manera jerárquica e idealizada la subordinación y el acatamiento del mandato de la belleza.

La belleza es un dispositivo para la diferenciación social (Muñiz, 2015b:13), constituye un carácter racializador basado en la exacerbación de uno, o varios atributos físicos, morales y civiles. Naomi Wolf (1992) señala que la belleza en occidente, está determinada por la política sexual, la belleza es un dispositivo eficaz para mantener incólume la dominación masculina.

La moda se convierte en un importante recurso de feminización aliado con el control de la figura (Pedraza, 2014: 103) y de los cuerpos. Para Barthes (1976) contemplar el estudio de la moda proporciona información sobre las construcciones sociales, convenciones y los tabús que operan y se proyectan a través de las vestimentas, ya que hay una relación entre la subjetividad y las condiciones de vida que pueden ser analizadas desde una semiología de la vida cotidiana.

Los cuerpos y caras consideradas atractivas son reflejo de los valores estéticos y morales imperantes en un periodo, están condicionadas a una época determinada que establece un prototipo de belleza, al cual hay que ajustarse o amoldarse dentro del anhelo ideal estético vigente. Las mujeres intentan adaptarse a ese patrón establecido porque necesitan ser y sentirse hermosas para empezar a figurar (Malaver, 2015: 144) en el escenario del reconocimiento y poder masculino, patriarcal y hetero-racial. La heterosexualidad es un régimen político que se basa en la sumisión y la apropiación de las mujeres (Wittig, 201: 15). Lo hetero-racial constituye la subjetividad y corporalidad en el orden patriarcal-heterosexual-colonial en una relación social específica con un lo predominante, lo deseable, el ser, es decir, lo abyecto en una relación de sujeción con lo hegemónico.

El hecho de asignar valor a las mujeres por su apego al canon de la belleza devela una posición opresiva impuesta por la cultura, es una expresión de las relaciones de poder, la belleza no es universal ni inmutable (Wolf, 1992: 16), aunque el horizonte de la modernidad blanqueante hetero-racial pretenda que, todos los ideales de belleza femenina parten de un único modelo de mujer ideal visto en las representaciones fílmicas.

La belleza, la apariencia, los rasgos físicos y las apreciaciones sobre el color de la piel, son elementos que se alimentan entre sí al interior de la racialización que configura históricamente al blanqueamiento, el mestizaje y la mexicanidad (Moreno, 2012: 87) y, a pesar de la condición adversa y precaria de estas mujeres, los rasgos considerados como bellos bajo la óptica de la estética occidental, están reiterados en las representaciones protagónicas de estos filmes.

En los albores de la configuración nacionalista, estas representaciones son símbolos del deber ser, se fortalecieron, generaron y legitimaron signos, imágenes y representaciones que proyectaron en el cine narrativas a manera de mitos (Erreguerena, 2007) que son funcionales para el nacionalismo y el sistema hetero-racial, patriarcal y neocolonial.



Revestimiento y usurpación *Salón México*, (1949), minuto 12:50

*

Márgenes de la feminidad: pasiones y trabajo en los contextos y condiciones de vida abyecta

En la Ciudad de México empezaron a proliferar los salones de baile como parte de la oferta recreativa de la urbe, el Salón México fue inaugurado el 20 de abril de 1920, cerca de San Juan de

Letrán. En la película *Salón México* (Emilio Fernández, 1949) se retoma como escenario este lugar de baile en el cual figura Mercedes Gómez interpretada por Marga López, quien encarna la belleza en los límites *underground* de la ciudad. Su situación de explotación laboral a través del fichaje y una vedada prostitución implícita a lo largo de la trama, la cual es innombrable porque la prostitución es un tabú que la sitúa en un estado de opresión y violencia como entornos adyacentes a su condición.

A veces, para dar complejidad a sus personajes y permitir a la trama ser narrada, Emilio Fernández utiliza el recurso tradicional de la disociación de roles, típica del cine institucional. Es el caso del personaje de Mercedes (Marga López-SM) en una mujer joven que trabaja como fichera en el salón que da nombre al filme, lleva una vida sórdida en que los robos son parte necesaria de sus actividades, para permitir a la hermana estudiar en un colegio caro y aspirar a otra vida. Mercedes se transfigura algunos fines de semana y su aspecto vulgar, vestido de trenzas y faldas brillantes da paso a la elegancia de una ejecutiva que visita y lleva a pasear a su hermanita: se presenta con sombrero y un elegante traje estilo sastre.



Salón México, (1949) Camino a la vecindad minuto 11:35

Emilio Fernández esgrime a sus personajes femeninos como pretexto para sus obsesiones. Así, ellas son adalides del nacionalismo, promotoras de la educación del pueblo, luchadoras contra el caciquismo, representantes de la dignidad indígena. Para él, el papel de "...una maestra, es maravilloso... una enfermera, es maravilloso, una prostituta: son personajes que atraen mucho", son personajes que tienen en común el que "siempre son nobles" (Tuñón, 2003: 124).

En la representación de Mercedes (SM) encontramos elementos del sincretismo y el blanqueamiento a través de las prácticas corporales de la belleza, los usos de la moda, la transfiguración y revestimiento de clase al fluctuar a través de la indumentaria y la encarnación de la feminidad, dos expresiones de la subjetividad de Mercedes, es presentada moralmente como una noble mujer, buena, abyecta por habitar en la marginalidad de los bajos fondos del arrabal.

Ella trabaja en el Salón México de lunes a sábado, lugar para bailar, divertirse, fumar, beber e ir (con los hombres) al hotel que se encuentra enfrente del establecimiento. Los domingos son días sacros, de descanso y de la familia. Mercedes se impone, usurpa a través del revestimiento, actúa y ocupa una identidad diferente de su feminidad habitual, se traviste y performa de vendedora ejecutiva clase media, para visitar en el internado a su hermana Beatriz, quien se forma como bachiller en un centro educativo de clase alta, que opera como colegio e internado para señoritas.

Mercedes usa dos tipos de indumentarias, las cuales son el vehículo de su usurpación, su revestimiento. La ropa de noche es considerada vulgar, corriente, barata e inmoral. La ropa de día es elegante, sofisticada, que da cuenta de su bienestar económico y rectitud moral, el día sacro se blanquea, se moraliza, se adscribe a la civilidad y modernidad, se redime y constriñe a las buenas maneras del ideal de la feminidad mexicana-patriarcal, funge como protectora y proveedora de su hermana-hija Beatriz Gómez. En este sentido la clase es mucho más que la definición de Marx sobre las relaciones respecto de los medios de producción. “La clase incluye comportamientos, presupuestos básicos acerca de la vida, la experiencia, el comportamiento, qué se espera de la persona y de los demás, la concepción del futuro, cómo se entienden y gestionan los problemas diarios, el sentir, el pensar y la existencia” (Rita Mae Brown en hooks, 2004: 36).

Mercedes es una mujer mestiza, no se sabe de su origen, su pasado es borrado, sin redes en la ciudad de México, podemos inferir la migración, el autoexilio o el destino de su vida por tener

la responsabilidad de la crianza de su hermana, ella materna a su hermana quien parece figurar más como su hija, la reproducción biológica y en consecuencia la maternidad genitora está simplemente eliminada del cuerpo sexuado para el placer ya que, el mensaje implícito tiene que ver con valores morales, sociales y eugenésicos respecto al deber ser y el colapso del ideal de la tradición familiar mexicana (Hershfield, 2001: 142).

Quizá el mensaje es el de una maternidad y bastardía vedada, de la “madre soltera”, o la “hija natural”, conceptos misóginos y patriarcales que aun siguen vigentes, sitúan a las mujeres en el lugar de la inmoralidad, transgresión sexual que, aunado a la falta de profesionalización y formación académica, no han tenido otro destino más que el del trabajo, labor siempre puesto en duda por el orden y vigilancia de la moral tradicional.

El público espectador se vuelve cómplice del secreto de Mercedes quien en un papel maternal hacía su hermana-hija celebra con melancolía el ascenso social y civilidad de su hermana a través de su escolarización, es un proceso porque como ella lo señala, era algo que había imaginado para Beatriz. Indica el mundo que ella habita, caracterizándose como miserable, sombrío y horroroso, las márgenes pauperizadas de la ciudad no son un lugar digno para una mujer de bien como lo será la hermana, se nos anuncia la antesala trágica de la película.

Tradicionalmente, la teoría marxista ha entendido que las clases se definen por la inserción de los *individuos* en la producción, circulación y distribución de mercancías, con base al criterio de la venta o compra de fuerza de trabajo y por la apropiación o no del trabajo excedente, si la hay (de Barbieri, 1984: 57).

En la revisión de la vida cotidiana a través del cine, es importante considerar las características del grupo doméstico al que pueden pertenecer o no las mujeres representadas y cómo formaron parte:

características principales de la infraestructura doméstica, comprendiendo: 1) La división del trabajo al interior de la unidad doméstica: quién hace y qué tipo de relación se genera entre el actor y la ama de casa o empleada doméstica. Esto implica conocer quiénes trabajan –fuera o dentro de la unidad doméstica aportando dinero; quiénes trabajan en el interior de la unidad doméstica en tareas de reposición, mantenimiento y reproducción de la fuerza de trabajo; quiénes estudian y/o trabajan y/o realizan trabajo doméstico–; 2) Presupuestos de tiempo de las amas de casa, tanto dentro como fuera de la unidad doméstica, en la recreación y el ocio; 3) Trama de relaciones sociales familiares y de amistad de las amas de casa; 4) Toma de decisiones en el interior de la unidad doméstica y en la administración de dinero; 5) Percepciones sociales acerca del papel de la mujer (de Barbieri, 1984:59-60).

Vemos como Rosaura (RE-1948) y Mercedes (SM-1949) están insertas en clase obrera, fundamental para el desarrollo industrial-modernidad-desarrollo, de lo que se infiere que es relevante conocer las formas que adoptó en la época el trabajo de las mujeres, las actividades que realizaron, su tipo de inserción familiar y sus formas de sobrevivencias (de Barbieri, 1984: 54).

En el *corpus* de películas elegidas para esta investigación, no encontramos de manera explícita a las fuerzas sociales que llevan a la prostitución, esta condición siempre se asume como destino “natural” de un tipo de mujeres “caídas en desgracia”. Es el papel económico de la mujer, ligada a una agresiva, visible y estéril sexualidad, lo que amenaza la posición de los hombres y la estabilidad de la familia en la sociedad mexicana posrevolucionaria.

Si la mujer y la posición de la mujer como subordinada a los hombres son definidas en parte por su capacidad de procreación, entonces la incapacidad para reproducirse significa (para el patriarcado) o que el sujeto no es una mujer o que ella está violando la ley patriarcal; según esta lógica, nunca puede presentarse una falla del poder productivo masculino, ya sea sexual o social (Hershfield, 2001: 143) y así se protege la honra masculina a través del destierro, exilio, difamación y consecuente abyección de aquellas mujeres que transgreden la moral establecida.

*

¿Quién tiene tiempo para la belleza? Recreación, coquetería y ocio en la abyección racial

La temporalidad social implica un conjunto de significados y sus relaciones; su análisis permite revelar aspectos de su complejidad que muestran no sólo diferencias, sino también desigualdades, exclusiones y resistencias. Esto implica detectar no sólo la asignación de significados del tiempo libre sino comprender los procesos de interpretación que se materializan en las prácticas, situaciones y funciones que se le atribuyen, a la luz de los efectos que produce en el terreno de la gratificación, la satisfacción, el disfrute y el placer.

El tiempo libre está inserto en la cotidiana en el terreno de la informalidad, la sociabilidad, la afectividad, las emociones, las sensaciones agradables y placenteras, como partes integrales del sentimiento. La temporalidad supone un orden y una organización lineal que no se da en la temporalidad doméstica, donde predomina el patrón cíclico o circular –repetición, simultaneidad, desestructuración, interrupción, desorganización y dispersión-, agudizado en el *habitus* de género de mujeres en distintas condiciones etaria, laborales y vitales (Mc. Phail, 2006: 9).

María Candelaria (*María Candelaria*, 1943) invierte su tiempo en la labranza de la chinampa, como una mujer campesina que siembra flores, hortalizas, crianza de animales, elaboración de comida en su jacal de varas, acude al establecimiento de comercio que hace alusión a la tienda de raya a pedir crédito para obtener productos que no puede elaborar por ella misma, manteca, cera, café. José Alfonso un empleado de Damián, el cacique del pueblo, hace una lista de enceres necesarios para una mujer de su condición, ella no tiene ni quince pesos para saldar su deuda, intenta movilizarse para obtener el recurso, no cuenta con ahorros, la comunidad la hostiliza y agrade, no puede salir a vender, sola, intenta ir al mercado de Xochimilco, en donde recibe una oferta para trabajar como modelo, la belleza aparece como un móvil de su mejoría económica, pero también será su desgracia, aquí, la belleza es un don “natural”, no hay tiempo para los arreglos y prácticas de embellecimiento, como mujer indígena, pobre y rural, su tiempo está dedicado al trabajo en el campo, en el hogar y en el cumplimiento de los rituales religiosos,



Las feminidades rurales y indígenas en el cine, entre lo ridículo y lo bello *María Candelaria*, 1943.

Lupe (MC), la enemiga de María Candelaria, es presentada también como una mujer indígena, campesina, pero con otro tipo de valores, tiene tiempo para hostilizar a María Candelaria para generar rumores, para ser hostil, representa los vicios y antivalores que son la perdición de un pueblo, también es presentada con ciertos signos que dan cuenta de valores morales considerados tradicionales de la época, como portavoz de los juicios morales de su pueblo, se presenta como una mujer envidiosa, fea, incluso ridícula pero legítima a través de una escena en la que porta un gallo, símbolo de lo masculino, es decir, del orden patriarcal, su personaje se presenta en relación a las agresiones que proporciona a María Candelaria.

Mercedes (SM-1949) en la ciudad, representa a las mujeres que generan estrategias para ocupar su tiempo entre el trabajo, la recreación y su vida afectiva y familiar. La noche es ocupada como espacio laboral, el día para llevar una vida recatada, sin embargo, esto no significa que tenga una vida resuelta, en la periferia de la ciudad, una escena oscura en la que llega a su cuarto de cartón. Una vivienda en la azotea del edificio, vemos en el fondo el humo de las fábricas de la ciudad, un cuadro que nos cuenta de la soledad y la abrumadora necesidad de dinero que le lleva a vivir en la ciudad, pese a todas las carencias, violencia y pobreza que deba pasar, por que hay un bien mayor, el dejar la pobreza, blanqueamiento y ascenso social de su hermana.

Las mujeres en las obras de Emilio Fernández son mujeres que trabajan arduamente en labores productivas y/o reproductivas, las más de las veces acompañando a sus hombres. Lo que las define como personajes es su relación amorosa, en la que realizan su papel fundamental: el de naturaleza que se subordina a la cultura. La mayor parte de sus personajes femeninos no tienen oficio reconocido, las distinguimos por su clase social o su racialización. Quizá los personajes femeninos más icónicos de su cine están en contexto rural. En las cintas se distinguen por preservar la tradición, la casa, el apego a la tierra. Aunque todas las mujeres tienen este papel, como vimos antes, en las indígenas la función y cohesión social es más evidente.

Este empobrecimiento que vemos en estas representaciones de las mujeres, nos muestra relaciones de desigualdad en correspondencia a los roles que inciden en el uso del tiempo que es percibido como de menor valor y calidad que el que transcurre en la esfera pública. Esto se enmarca en una axiología diferencial y asimétrica que asigna también jerarquías por género a la temporalidad social y subordina a ésta tiempos que las mujeres pueden elegir con relativa libertad para su esparcimiento, frente a las rutinas disciplinarias del trabajo doméstico y el cuidado familiar (Mc. Phail, 2006: 13).

La recreación es otro concepto básico para el estudio del tiempo libre, ya que pertenece al mismo campo nocional que el ocio y el tiempo libre; su origen es latino y significa crear de nuevo, renovar, reproducir, rehacer, instaurar, restablecer, confortar el espíritu, reanimar. Puede darse en contextos de diversión, alegría y deleite que se procura a los demás y también a sí mismo. Se define como actividad que hace descansar a aquellos que trabajan, proporcionándoles algo diferente en forma de distracción, juego o diversión y se rehace o recrea para el trabajo. La dimensión central en el ocio es recreativa, aunque tanto el trabajo como el recreo pueden resultar afectados por otras actividades; el ocio no, ya que está fuera de la vida cotidiana (Mc. Phail, 2006: 32).



Tiempo para la fiesta, “la bendición de los animales, *María Candelaria* (1943) minuto 43:00.

En una sociedad esencialmente agraria, el año laboral seguía un programa marcado por el pasar de los días y las estaciones, y el trabajo tenía un ritmo natural que se combinaba con el ocio, el tiempo de descanso, las actividades lúdicas, las celebraciones y la iglesia, el cual marcaba una serie de rituales, ceremonias

religiosas, celebraciones y días de guardar (Mc. Phail, 2006: 33).

En la concepción del tiempo occidental prevalece como referencia universal la idea lineal del tiempo, dimensión sucesiva de eventos cuya calidad sintética permite medirlo. El ciclo anual estaba marcado por el domingo y los días festivos, ambos vinculados con prácticas religiosas que marcaban hitos en la rutina diaria (Mc. Phail, 2006:30). Los días domingo, *Beatriz* (SM-1949) accede a un tipo de ocio que se genera postula abstención del trabajo y la dedicación plena a actividades libremente elegidas, como la guerra, la política, el deporte, la ciencia y la religión.



El ocio y el día domingo *Salón México*, 1949.

La industrialización modificó aún más las nociones de tiempo y trabajo, tanto para las clases en el poder como para los trabajadores en sociedades anteriormente regidas por ritmos y los ciclos de la agricultura; las fiestas religiosas se adaptaron al ritmo de las ciudades dedicadas al comercio, se operó el cambio de un sistema de trabajo al ritmo regular del trabajo fabril y se sometió a las personas proletarizadas a una forma de explotación que afectó severamente su calidad de vida al

modificarse las bases de su comunidad y su núcleo familiar (Mc. Phail, 2006: 37), lo cual sin duda precariza el tejido social, la viabilidad de la vida, la autonomía, la posibilidad de recreación como parte de la reparación del desgaste energético producido por los embates del trabajo y la violencia.

*

Salón México: la escena musical

Se puede plantear otra veta de análisis, el discurso racial en el ámbito musical referente a la mezcla de diferentes tradiciones, trayectorias musicales y de baile, sobre lo negro (y en menor grado lo indígena). Pero el espacio en que lo negro se evoca está lleno de ambivalencia, ambigüedad y ansiedades que tratan de la incertidumbre entre la inclusión y la exclusión. (Wade, 2008:112).

En la esfera pública se emulan formas de agresión y sexualidad durante el tiempo libre de los adultos por medio de competencias, fiestas, bailes, palenques, juegos de azar, y otras actividades. La corporalidad y la organización de las pasiones se domestican-blanquean- en las sociedades altamente reguladas a diferencia de las sociedades menos reguladas.

En las primeras, las restricciones sociales de freno, moderación y decoro son más severas, y el espectro de la liberación del tiempo libre puede ser comprendido en el contexto de un proceso civilizador de los afectos. El tiempo libre no es libre, espontáneo o auto determinado, sino que parte de un juego entre estructuras permisivas y restrictivas que componen una red en dicho proceso, como lo dictaba durante muchos años el *Manual de urbanidad y buenas maneras* (1932), de Carreño, en la sociedad mexicana (Mc. Phail, 2006: 171).



Gran concurso de danzón, *Salón México*, 1949.

El tiempo libre se ha definido también en terrenos de clandestinidad e ilegalidad, como el uso de drogas y el alcohol, las actividades sexuales ilícitas y las apuestas, entre otras (Maza y Stikes, 1961; Young, 1990; Kelly, 1987 en Mc. Phail, 2006). En ello hay juicios y valores tradicionales en tensión. El análisis de estos ámbitos puede ayudar a comprender el tiempo libre como práctica antisocial y/o clandestina, y cotejarla con aquellas llamadas normales, todas estas conformadoras del proceso civilizatorio.

Estas delimitaciones sobre las prácticas de tiempo libre oculto o inconcebible, “no saludable”, frente al tiempo libre abierto, sano o “normal”, llevan a conocer algunas zonas libremente elegidas pero contrarias a la norma, en vista de que no existe consenso sobre la normalidad del tiempo libre en las sociedades modernas, las cuales muestran paradojas en este territorio (Mc. Phail, 2006: 172).



Los peligros de la noche, *Salón México*, 1949.

Como podemos observar en *Salón México* (1949), el México de noche durante el alemanismo, fue particularmente fértil en sus opciones: “con una vida nocturna estimulante y libre que incluía teatros frívolos, salones de *dancing*, como se les conocía, y cerca de cuatro mil cabarets, formarían parte integral de la trama, una suerte de atmosférico y ruidoso personaje abstracto, testigo de toda clase de épicas cotidianas de barrio” (Juárez, 2011: 171), los cuales fueron escenarios de expresiones populares de las clases consideradas bajas en la ciudad de México.

Capítulo III. Abyección racial

En este capítulo planteo comprender la producción de la abyección racial a través del análisis de las violencias que enmarcan a las representaciones de las mujeres de la Época de Oro del cine mexicano, lo cual promueve eventualmente, un tipo de narrativa para la inviabilidad de la vida de un tipo de mujeres constituidas racial y genéricamente como inviables para el proyecto de Estadonación.

En los personajes de María Candelaria (MC), Mercedes (SM) Merceditas (RE), Rosaura (RE) y Angustias (NA) se representan algunos tópicos en común que circularon en el imaginario colectivo, circunstancias de vida en abyección racial, plasmando en algunas condiciones de la vulnerabilidad de las mujeres a través de la violencia de género, miedo e incertidumbre. Así establecieron ciertos tipos de violencia como justificaciones juicios morales sobre las representaciones que interactuaron entre la impureza, precariedad, racismo, discriminación, la indisciplina y el castigo al orden ideal de la feminidad, preponderando la valoración de las características físicas y fenotípicas de las mujeres en correspondencia con los modelos de feminidad, los tipos raciales ideales y hegemónicos de la belleza.

Esta relación desigual entre géneros que existe en el terreno de los afectos se encuentra en diferentes ámbitos de la vida social que está atravesada por las relaciones discriminatorias de dominio y prestigio diferencial que se materializan en diversas asimetrías, no sólo de género, sino de generación, edad, clase social, etnia, ciclo vital y que atribuyen a la mujer la parte más devaluada.

La subordinación femenina se manifiesta en distintas esferas sociales con diferentes intensidades y matices, aunque los aspectos para explicarla son complejos. Tal es el caso de la división sexual del trabajo en casa y fuera de ésta, el control de la sexualidad femenina, las

relaciones de autoridad y dominio en la familia, que se reflejan también en las formas específicas de definir y practicar el tiempo (Mc. Phail, 2006: 174-175), la valía del trabajo y en ese sentido el valor de la persona, está en relación con la posición en la escala del género, de la clase, de la clasificación racial asignada, esta intersección es la productora de quienes se apegan al ideal o a la abyección de acuerdo a los elementos que configuran su condición.

En esta misma perspectiva puede englobarse el sentido contemporáneo de la belleza del cuerpo de la mujer para el mejoramiento y transformación regida por un canon, la belleza de las mujeres es un dispositivo de la diferenciación social que produce la apariencia, valorización o desprecio de acuerdo a la intersección de opresiones encarnadas.

Las prácticas de embellecimiento han consistido en introducir, popularizar y normalizar pautas estéticas que de manera idealizada, regulan los principios del tamaño y la forma de la figura corporal, el aspecto de la piel -en especial la del rostro- las cejas, el vello, las pestañas, la forma de los ojos y su delineado, el maquillaje, el perfil del rostro mismo y de sus partes, la adaptación del vestuario a la industria de la moda y su concordancia con otros elementos del arreglo personal (peinado, adornos, cosmética, accesorios), los cuales, a su turno, se ajustan a representaciones de los sexos, las edades, la clase, el consumo y a la exposición del estilo personal y la pertenencia social (Pedraza, 2014: 82).

Beatriz (SM-1949), es el otro polo de la nueva mujer, con tiempo para el estudio, para la cultivación de ideas y disertaciones sobre valores morales y éticos en relación a la Patria, la adopción de nuevos hábitos, la adquisición y el uso de productos comerciales y la proliferación de una incrementada atención individual y social a la apariencia de las mujeres, que se cataloga como belleza, la biopolítica que genera la capitalización del aspecto que regula la producción del género, la racialidad y la clase.

El capital físico es una forma de acumulación de valor que es posible reconocer si se conviene que el cuerpo no es una entidad natural, universal y orgánicamente clausurada, sino que su materialidad es abierta, inacabada y se encuentra en constante cambio (Fausto-Sterling, 2000). Expuesto al influjo de procesos subjetivos, sociales y científicos, que están en permanente interacción con el medio, el cuerpo se comporta fluidamente y da lugar a una continua evolución de la persona, su identidad, su subjetividad y su interacción con el mundo. Por ser el portador visible y material del valor simbólico que se le reconoce socialmente a la persona, es también en el cuerpo donde el sentido del *habitus* cobra una importancia singular.

La disposición naturalizada que expone la belleza entendida como capital físico, sugiere el carácter cultivado del *habitus*, el carácter estructurante de la apariencia femenina y las reglas estructuradas que rigen su práctica (Bourdieu, 1972), es decir, la consecución misma de la apariencia femenina. A la vez, puesto que la belleza debe ser permanentemente actualizada, en cuanto recae sobre ella la amenaza del transcurrir de la vida misma y varían sus reglas a merced de la innovación, el esfuerzo y el mercado, la mujer debe actuar sobre ese cuerpo que encarna la belleza con una suerte de conciencia en la que se revelan a un mismo tiempo las disposiciones naturalizadas, la doxa estética y la intención de actualizar la belleza que es tal vez, el *habitus* mismo de la mujer femenina (Pedraza, 2014: 86).

El capital físico susceptible de agregarse mediante tareas de embellecimiento y feminización, puede convertirse en capital económico, cultural (Pedraza, 2014: 87) o de movilidad y ascenso social, es posible en la medida en que ocurre en obediencia a las reglas del mercado. La belleza comenzó a resultar de un trabajo de las mujeres sobre sí mismas y paulatinamente pasó a ser un signo, un síntoma de la materialización del cuerpo moderno (Pedraza, 2014: 93).

Productos, prácticas y servicios permitieron amasar el capital corporal de la feminidad. A la vez que fue posible acumular este capital, la belleza también pasó a ser rasgo propio, no de una

mujer insigne, sino de todas las mujeres. La moda y la abyección nos arrojan información sobre ese ámbito de la corpósfera que es moral, sexual, racialmente aceptable y lo que es deleznable, la indumentaria, aspecto y moda son claves para entender la abyección en las márgenes de la feminidad hegemónica.

La moda se convierte en un importante recurso de feminización aliado con el control de la figura, las vestimentas de María Candelaria, Rosaura Salazar, Mercedes Gómez y Angustias Farron nos cuentan sobre otra forma en la producción y uso textil. Podemos observar destello de la sofisticación y la moda dentro de la emergente industrialización urbana capitalista en México. La corpósfera y las convenciones en los modos de representación institucional, incluyen el análisis de los lenguajes corporales vistos en las representaciones de las mujeres, sus contextos y el conjunto de relaciones dinámicas que el cuerpo crea y representa en el mundo donde opera la semiotización (Finol, 2015: 41-42)

Los códigos morales han marcado que sólo en ciertos lugares y momentos se permite la desnudez y a través de la moda se han dictado preceptos de belleza que delimitan cuáles son los agradables y elogiados por la mirada social. La forma de vestir y posar forma parte de las identidades sociales (Fuentes, 2014: 126). Desnudez y vestimenta tienen estrecha relación con la vida social de las personas, no hay sujeto sin vestido, no hay sujeto sin materialización y la forma en que esta es expuesta en las representaciones, devela los estándares corporales de la época en concordancia con la moda, la estética de la feminidad-masculinidad, las formas de los ademanes, los modos en que se habita el espacio público y privado, la oscuridad de lo prohibido y la luminosidad de lo tolerado.

A partir del cuerpo podemos encontrar/construir la interpretación del mundo a través de una antro-po-semiótica del cuerpo, entendida como una interdisciplina sistemática, dentro de los

estudios de la significación a través de cuatro perspectivas mínimas que una semiótica del cuerpo debería desarrollar:

- ‘Cuerpo-lenguaje’: un sistema de signos.
- ‘Cuerpo-objeto’: los discursos sobre el cuerpo.
- ‘Cuerpo-espacio’: escenario de otros signos.
- ‘Cuerpo-referencia’: objetos modelados pro el cuerpo y cuya mera existencia lo ‘dicen’.

(Finol, 2015: 44)

El cuerpo y la representación de la abyección racial remite a la noción psicoanalítica de abyección y sus políticas de la marginalidad de Julia Kristeva (2004), esta referencia nos ayuda a comprender y saber cuáles fueron las formas y la estética expuestas en estas representaciones que nos remite a los procesos de racialización, racismo y blanqueamiento en un momento histórico del nacionalismo en México. Kristeva describe la expulsión de lo considerado abyecto como una condición necesaria para la formación del sujeto psíquica, sexual, racial y social de la identidad para entrar en el mundo de la modernidad.

*

3.1 Cuerpo, género, clase y raza: prácticas corporales de la abyección racial

La norma social que evalúa a un tipo de cuerpo, otorga un sitio a ocupar dentro de la esfera de inteligibilidad cultural, esta norma es la matriz excluyente mediante la cual se conforman simultáneamente los sujetos abyectos (Butler, 2002:19).

Otra intersección del desarrollo de la sujeción al orden heterosexual-género-racial, se observa en el blanqueamiento, que es una parte del proceso de subjetivación, cuya realización histórica está en sintonía con racismo identitario, promotor de la blanquitud civilizatoria (Echeverría, 2007:19), acorde a la modernidad, dicha blanquitud no se refiere a una blancura

epidérmica⁴⁸ ni exclusivamente a las formas fenotípicas, es el orden de valores, normas y disciplinamiento del horizonte civilizatorio capitalista.

La doble naturaleza de la sujeción parece conducir a un círculo vicioso: la potencia del sujeto parece ser efecto de su subordinación. Cualquier intento de oponerse a la subordinación forzosamente la presupone y la vuelve a invocar. En esta situación, la sujeción es al mismo tiempo subordinación y devenir del sujeto, entonces, en tanto que subordinación, el poder sería un conjunto de condiciones que precede al sujeto, ocasionándolo y subordinándolo desde fuera, sin embargo, el sometimiento es una subordinación que el sujeto se provoca a sí mismo (Butler, 2018:23-25) en este sentido el poder y la sujeción en el régimen patriarcal-heterosexual se ejercen multilateralmente.

El trabajo asalariado en la producción de mercancías materiales es un aspecto fundamental en el desarrollo del modo de producción capitalista. La clase obrera es la clase básica, fundamental para el desarrollo industrial, de lo que se infiere que es relevante conocer las formas que adopta el trabajo de las esposas de los obreros, las actividades que realizan, su tipo de inserción familiar, y sus formas de sobrevivencias (de Barbieri, 1984:54) y también por los manierismos⁴⁹.

Mercedes (Marga López, SM-1949) es una mujer que debe humillarse hasta los más bajos niveles para proveer a su familia. Ella lleva dos vidas diferentes: una en la noche, en el ambiente del cabaret, trabajando como objeto de los deseos y caprichos de los hombres; la otra vida gira en torno a ser una buena madre que trabaja seis días a la semana y sacrifica su propia vida por la de

⁴⁸ El racismo cromático se basa en la distinción de colores de piel y de rasgos físicos para construir toda una jerarquía de belleza y estatus social, para distinguirlo que es deseable de lo que no lo es, para marcar el camino que todos debemos seguir si queremos alcanzar el “target aspiracional” definido por nuestra sociedad (Navarrete, 2016: 69).

⁴⁹ Por ejemplo, el personaje de Paco (Rodolfo Acosta, SM-1949) encarna un tipo de macho, el pachuco, un tipo de la clase baja, sin educación atrapado en una especie de adolescencia perpetua, que, al carecer de poder social real, es reducido a recurrir a su virilidad sexual para reafirmar su posición en la sociedad. Emplea ropa asociada a la migración o influencia estadounidense al estilo pachuco, explota a las mujeres para vivir y emplea conductas violentas para obtener sus metas. Paco sirve como una representación del aspecto tradicional y negativo del patriarcado en el que la violencia y la fuerza eran regularmente ejercidas... el pachuco representa todo lo que está mal en México: el repudió del hombre clase baja y de las posibles raíces indígenas (Herschfield, 2001:144). en el habla y la acción

su hermana., ofreciendo así una excusa moral, más que socioeconómica para la existencia de ciertas condiciones de adversidad para las representaciones de las mujeres.

Al mismo tiempo Mercedes debe ser castigada por traspasar los límites de lo que es considerado como un aceptable comportamiento femenino, aunque su crimen es finalmente racionalizado como un sacrificio personal por el futuro de México y las familias mexicanas (Hershfield, 2001:142) reproduciendo así, el ser para los otros.

La racialización se constituye al mismo tiempo que el género. Para la construcción del género hay contenidos culturales y acciones sociales que ejercen un tipo de materialidad sobre esa naturaleza llamada cuerpo, de la cual se supone es una superficie pasiva (Butler, 2006:21). El proceso conformativo de la raza⁵⁰ es la racialización, la racialización es la constitución de la raza en el proceso de subjetivación, todas las personas estamos racializadas en tanto nuestros cuerpos, están constituidos a partir de acciones permanente y reiterativas (prácticas corporales de la racialización) que nos normalizan y hacen inteligibles en el orden socio-bio-cultural de la racialidad.

Sabemos de antemano que la raza ha sido un dispositivo inadmisibile, arbitrario e injusto para evaluar la calidad y condición humana de diversas poblaciones, por eso es importante problematizarlo como categoría de análisis, para poder desentrañar las prácticas del racismo que son parte de la acción de clasificación de sujetos a través de valoraciones positivas o negativas sobre el fenotipo, la piel, los rasgos faciales y tallas corporales, que se conjuntan con prácticas discursivas basadas en el reconocimiento, aprobación y/o discriminación producidas a través de

⁵⁰ La importancia que se le atribuía a la sangre, el cuerpo, la dieta y la naturaleza humana está clara, aun si todos estos elementos se entendían como procesos flexibles y mutables, y no como determinismos. Como siempre, el concepto raza involucra tanto naturaleza como cultura, aun si ambos procesos tienen acepciones distintas a las que son familiares hoy en día (Wade, 2014: 41).

prácticas y representaciones que sostienen la dominación, opresión y el ejercicio de violencias hacia ciertos sujetos, los sujetos de la abyección racializada.

En *Genealogía del racismo*⁵¹ (1992) Foucault desarrolla las formas que generan las condiciones que el racismo propició para la normalización del cuerpo y el exterminio de sujetos que no corresponden a la normatividad. Desde una apuesta que nombra como contra historia, recupera la genealogía inscrita en la tradición nietzscheana que busca conjuntar embates sobre la memoria y describe detalladamente los Estados modernos. Este texto narra a través una historia diferente al discurso universal y para esto acude al debate sobre la guerra, el poder, la violencia y la dominación, el aporte de este texto se vería reflejado posteriormente en su trabajo sobre *Biopolítica* (2007). Retomo de Foucault el alcance histórico que logra develar sobre la formación de las naciones y, como diversos pueblos son relegados a través del racismo justificado en diversas formas de exterminio.

Rita Segato en su obra *La crítica de la colonialidad* (2015), retoma y cita a Aníbal Quijano, para señalar que el que racismo no es xenofobia, no es etnicismo, sino algo de otro orden, ya que según ella la raza resulta de la biologización de la desigualdad en el ambiente de la colonialidad/modernidad; lleva más lejos la proposición de Quijano: entendemos que el género, como distribución de posiciones desiguales en el orden patriarcal también resulta de la biologización de la jerarquía. Lo anterior se hilvanan con lo propuesto por Wade, quien asevera la

⁵¹ Teillet Roldán (2000) logra tramar de manera más detallada sobre la primicia en la que afirma que el racismo es irracional y, en ese sentido su obra abona al debate desde un análisis de la historia de las ideas, explicando a través de un análisis epistemológico cómo el concepto de raza se sostuvo como una verdad, a través de la ciencia positivista cartesiana y, ese es el hito conductor de su crítica al cientifismo racista que permeó durante un largo periodo de la historia de la biología o de la filosofía, cuyos usos sostuvieron según este autor, ideologías y prácticas que propiciaron el racismo y exterminio de ciertas poblaciones. Desde mi perspectiva, el análisis histórico de Teillet queda sesgado pues sólo se concentra en el área de Europa occidental, dejando de lado otras experiencias en las cuales la xenofobia y el racismo generaron crímenes de lesa humanidad. Sin embargo, el gran aporte de Teillet es que, retomar el caso de la configuración de España tejiendo un debate sobre los visigodos, el islam, la expulsión de judíos y alemanes en el siglo XV, la esclavitud de la población de origen africano con la explotación de lo que él llama “el indio” y es en este punto donde se articula con el trabajo de Urías (2007) y el caso mexicano que interesa a esta investigación.

impronta del Estado en la regulación de la reproducción social del cuerpo nacional y por ende de los cuerpos de las ciudadanas y los ciudadanos (Wade, 2008:17).

El racismo funciona como una práctica que hace absolutamente visibles la riqueza, la desigualdad y la injusticia por que las inscribe en los cuerpos racializados de las mujeres clasificadas como indias, negras, blancas o mestizas. El racismo *es* una forma de dominación políticamente organizada basada en diferencias, reales o percibidas (físicas o culturales), que justifican la desigualdad social, cultural, política y económica, asegurando que el privilegio genere formas aventajadas en las relaciones interpersonales, viéndose reflejado en las percepciones personales (Saldívar, 2012:53) por lo cual, las categorías de etnia y etnicidad no son consonantes a esta investigación, ya que sólo reiteraron el discurso que justifica la desigualdad a razón de la diversidad cultural y no el problema de opresión y colonialidad implícitos en el proceso de racialización y racismo en México

De una manera general, el término raza, remite a una distinción biológica que puede tomar diferentes formas (referencia al color de la piel, la consanguineidad), pero también a lógicas sociales (el linaje, la familia, el pueblo) y culturales (lengua, costumbres). Si bien el término raza es muy utilizado y se apunta a ciertos grupos racializados, la raza remite aquí a un universo semántico mexicano y debe ser reubicada en su historia más que en el marco de acercamientos teóricos sobre las relaciones raciales y el racismo de inspiración estadounidense basado en una definición diferente de las categorías. Además, los textos combinan argumentos étnicos y raciales, nacionales, económicos, políticos y demográficos (Cunin, 2014:90).

La inscripción indeleble de la raza en la piel es un significante no metabolizable que hace reventar al cuerpo, sangrar, sentirse amputado, extirpado, tirado, torcido, re-pintado –así es como el texto de Fanon describe los efectos de la intromisión. Algo se ha instalado en el yo corporal por la mirada del hombre blanco, algo más amenazador, más destructivo que una astilla en la piel:

debajo del esquema corporal, yo había esbozado un esquema histórico-racial, escribe Fanon en *Piel negra máscaras blancas* (de Lauretis, 2014:77).

La idea de raza es a la vez causa y efecto, presupuesto y resultado, de la formación occidental moderna de la sexualidad, entonces la implantación de las perversiones debe llevar consigo el germen de esa idea; el racismo es, pues directamente implantado en el cuerpo social, por así decirlo, con la leche materna, es decir sin ser interiorizado en la conciencia (*consciousness*) de las personas –o la conciencia (*conscience*), según sea el caso (De Lauretis, 2014: 77).

Los discursos son conjuntos de enunciados que provienen de un mismo sistema de formación (discurso clínico, discurso económico, discurso científico), su función es formar la subjetividad, el discurso objetiva al sujeto. Los discursos raciales reproducen diversas manifestaciones del racismo, una de estas la encontramos en la abyección racial. Discursos y prácticas constituyen las tecnologías que son consideradas como metodología para el análisis del poder, en este caso, del poder que se ejerce sobre los sujetos al disciplinar los cuerpos al mismo tiempo que los constituye. Los términos técnica y tecnología⁵² refieren a la regularidad que organiza un modo de hacer u obrar orientándose a un fin y su importancia estriba en su capacidad productiva (Muñiz, 2014: 25).

Una primera tipología de las prácticas corporales en los siguientes términos: a) las prácticas corporales de la naturalización/normalización (gimnasia, medicina, educación); b) las de los patrones estéticos (raza, prácticas de belleza, moda); c) las de la sexualidad (identidades sexuales,

⁵² Foucault reconoce los siguientes tipos de tecnologías: 1) tecnologías de producción: permiten producir, transformar, manipular cosas; 2) tecnologías de sistemas de signos: permiten utilizar signos, sentidos, símbolos o significaciones; 3) tecnologías de poder: determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación y consisten en una objetivación del sujeto; 4) tecnologías del yo: que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conductas, o cualquier forma de ser, que permiten obtener una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad (Muñiz, 2014: 25).

pornografía, prostitución); d) las de la violencia, la mortificación, la tortura y la guerra; e) las de la subversión, la disidencia y la protesta; f) las de la exclusión/ segregación (Muñiz, 2014: 32).

La perspectiva de las prácticas corporales de la naturalización/normalización del cuerpo, aborda la manera en la que discursos tales como la medicina, la religión, los medios masivos de comunicación, la educación, controlan y disciplinan los cuerpos con la finalidad de normalizar y naturalizar la existencia de los sujetos, al mismo tiempo que definen la anormalidad y documentan los procesos de exclusión/discriminación para los diferentes.

Esta dimensión permitirá observar la manera en la que la modernidad se ha impuesto a los sujetos a través de la concepción dominante del cuerpo emanada del pensamiento cartesiano, que lo asume como una máquina, como un instrumento de la razón, susceptible de ser reparado y refaccionado, lo cual nos lleva a reflexionar acerca de prácticas corporales (Muñiz, 2014: 32).

*

Los insumos del cuerpo abyecto: prácticas corporales de la abyección racial

Las representaciones de las mujeres que cumplen el ideal normativo de la feminidad, la racialidad y la clase, están relacionadas con la producción de otras mujeres como sujetos subalternizadas dentro del género hegemónico, es decir, esas otras mujeres fuera del ideal de la feminidad, que representan la condición de abyección racial: la indígena de las márgenes rechazada, la mestiza pobre y enferma, proletarizada, la negra masculinizada; la feminidad es presentada como un elemento de urbanidad, de delicadeza, de sofisticación, el estado de Angustias como negra, como pobre, como campesina, sin sujeción en completud a la feminidad hegemónica, se representa sucia, sin recato, sin modales, en su vida diaria anda sin preocupación por higienizarse, ni blanquearse, ni escolarizarse, vivir en el campo se vuelve un homólogo de la revisita a la idea de “la buena salvaje”.

Las prácticas corporales se conforman en dos dimensiones, una disciplinaria que actúa sobre sujetos (cuerpos) individuales y otra reguladora que se ejerce sobre la sociedad (cuerpo colectivo) operando de manera articulada. El estudio de las representaciones corporales, a la manera de la historia cultural (Chartier, 1992) y las prácticas corporales a partir de los usos intencionales, individuales y colectivos del cuerpo (escisiones, incapacidades, modificaciones, transformaciones, maltrato, embellecimiento, adornamiento, admiración, sanación, ritualización, intervenciones, tortura, violencia y muerte); prácticas y disciplinas corporales que se superponen a sus imágenes, aquéllas que ofrecen variaciones físicas de lo humano (peso, color de piel, edad, color y forma de cabello y de ojos).

*

“¡Ya le dije que yo soy huesera!”: modernidad y anhelo civilizatorio en la abyección racial



1)“Quinina”, *María Candelaria* (1943), minuto 1:02:05.
2)“El matasanos doctor científico y la osteóloga” *María Candelaria* (1943), minuto 1:05:00

Concerniente a las prácticas corporales que producen la condición de la abyección racial, están presentes en la exposiciones de la enfermedad, contaminación y tabú expuestos en el cine. Los márgenes, sean del cuerpo o de lo social, se presentan como parte de las características que ocasionan el rechazo y promueven la vulnerabilidad y precariedad en la vida de las mujeres, son ámbitos peligrosos y misteriosos.

Ciertos elementos sociales como la sanidad en relación a la enfermedad, son separados por líneas de un sistema clasificatorio determinados o la normalidad en relación a la abyección, las mujeres pierden su lugar al transgredir tales límites; se convierten en impuras y en un peligro para el funcionamiento del sistema (Douglas, 1991), lo que puede suscitar emociones como repugnancia puede ser capaz de contagiar e instala la distinción pureza/impureza, lo cual provoca expresiones sociales de depuración, restitución del orden, rechazo, violencia y castigo.



- 1)“Maestra enferma” *Río Escondido* (1948), minuto, 19:00
- 2)“Mujer enferma por peste” *Río Escondido* (1948), minuto, 32:40
- 3)“Toque de campana” *Río Escondido* (1948), minuto, 43:10

viable
ciadas
uesera

quien se arriesga a ser vista por la comunidad al acudir en auxilio de María Candelaria, la huesera podría contagiarse “del mal” del que es portadora María Candelaria, así como todas las personas que se relacionen con ella, por que las prácticas corporales deshonorosas para la comunidad, se vuelven una parte inalienable a la existencia de María Candelaria.



- 1)“Campana de vacunación” *Río Escondido* (1948), minuto, 49:00
- 2)“Petición de agua” *Río Escondido* (1948), minuto, 01:22:05
- 3)“Dios nunca muere” *Río Escondido* (1948), minuto, 01: 27:00

Rosaura (*Río Escondido*, 1948) en el minuto 20:00 la mujer maestra joven mestiza arremete

contra el médico ante el impedimento de su trayectoria hacia Río Escondido y exclama -¿y quién

es usted para impedirme que vaya a Río Escondido?, en otro momento en el minuto 42:00 se nos muestra la estética de su cuerpo como atributo del ser mestiza en un pueblo abandonado por la mano del Estado, de la modernidad, del proyecto de nación.

La escuela recinto consagrado por excelencia dentro de la retórica nacionalista está convertida en caballeriza, en términos simbólicos y económicos, la vida así como el cuidado de la cuadrilla de caballos es prioritaria ante el derecho de niñas y niños de acceder a la educación, son personas consideradas sin valor, dejando en evidencia la violencia ejercida por el cacique y además a la luz de este tiempo, sería la negación al derecho a la educación, el cual está considerado dentro del artículo 3 de la constitución de 1917, asimismo en otros documentos y convenios internacionales.

Mestiza es una categoría racial que surge como un componente clave del mito ideológico de la formación de la nación mexicana, del mestizaje, ser mexicana es equivalente a ser mestiza, está más cercana al modelo del sujeto ideal de la nación mexicana mestiza, estimulando una retórica implícita de inclusión, mientras que simultáneamente esconde procesos de exclusión y racismo basados en la idea de la inferioridad de los negros y las indígenas.

Adoptar la identidad mestiza⁵³ es polivalente, que emerge de las fronteras del simbólico Nepantla (Anzaldúa, 2012) entre grupos precarizados y los blancos privilegiados. Ser mestiza puede ser una condición de la abyección racial si se instala en la proletarización y precariedad porque, por un lado, como una identidad similar a la blanquedad, la cual conlleva a la promesa de privilegio, el lugar de la identidad mestiza se convierte en el paradigma privilegiado nacional que no se nombra y no se ve. El mestizaje desorienta cualquier posibilidad de coherencia entre un

⁵³ Actualmente el reivindicar una identidad mestiza, indígena, española o afromexicana no nos llevaría necesariamente, como consecuencia directa, al reconocimiento del racismo como si fuera éste un simple proceso lineal: 1) reconocer la identidad, 2) visibilizar el racismo como actos discriminatorios contra esa identidad, 3) denunciar prácticas discriminatorias, 4) demandar derechos y 5) defender la identidad. Al contrario, es el reconocimiento del racismo, su visibilidad, lo que podría provocar los debates y la formulación de soluciones posibles (Moreno, 2012: 19).

discurso racial y una práctica discriminatoria (Moreno, 2012:18), así lo vemos con las representaciones de María Candelaria, Mercedes, Merceditas, Rosaura o la negra Angustias, no hay una comunidad, ni red social que las respalde, que las nombre o reconozca, se les ha sustraído un parte de su identidad.

La maestra enferma es otra muestra de esta condición reiterativa de vulnerabilidad, humillación y violencia. Rosaura camina hacia Río Escondido, pero el calor y las condiciones arduas del camino la hacen desfallecer, al decaer el pasante de medicina la desapueba, nos recuerda que debe volver a ocupar su lugar como enferma.

Posteriormente encuentra a una mujer, madre de tres infantes tendida por la epidemia que está azotando a la comunidad, esta escena muestra las condiciones precarias para la vida, la vivienda derruida, la mujer sin atención médica muere y es trasladada en una rienda a través del polvoso camino hacia el cementerio; (anteriormente arrastrar un cuerpo por el pueblo significaba humillación, desvalorización y castigo), es enterrada por el médico y la maestra sin mayor ritual, por que la vida de esta mujer era miserable y devaluada.

En otro momento el cacique enferma, para atenderse acude al médico quien acuerda con él, entre hombres saber científico y poder político saber-poder, que se vayan por vacunas y se apliquen a toda la población, el cacique hace reunir a toda la “indiada”, a través de persecuciones, balazos y asesinatos se reúne al pueblo en la explanada principal, cuando algunas mujeres quieren huir, el retoque de campanas tiene un efecto sensorial y de obediencia y acatamiento ante el llamado sacro. El saber médico permea y controla por ese breve espacio a los poderes políticos y religiosos, el saber institucional representante del Estado.

Es necesario llamar la atención en el entramado que constituyen las prácticas corporales, vemos que todas ellas son complejas y polisémicas. Con el análisis de estas formas en las que se expresan las prácticas corporales, me interesa recuperar una visión de largo plazo destacando la

dimensión histórica del contexto en el que se llevan a cabo las diferentes prácticas corporales y su desenvolvimiento en diversos momentos de la modernidad. Es importante también profundizar en la concepción o concepciones del cuerpo que subyacen al ejercicio de las prácticas corporales analizadas y que tienen como un objetivo primordial la normalización de los sujetos por su carácter eminentemente regulador (Muñiz, 2014: 29).

Sin embargo, el pueblo homologado por la pobreza y la abyección racial, se representa como alienado a sus supersticiones, ignorancia y falta de criterio para sublevarse y emanciparse. Son reiterativas las escenas de linchamientos y en el caso de las prácticas corporales de la abyección, están los rituales mágicos religiosos a los cuales recurren las personas consideradas como marginales. En el minuto 01:22:00 la escena del ritual de petición de agua ante la sequía, la procesión es tomada como un acto de fanatismo y superstición ante la evidente causa de falta de agua⁵⁴.

La población de Río Escondido se reúne para sacar una imagen religiosa en una procesión en la cual en un acción reiterativa, exponen a la imagen ante los cielos, ante las deidad para que se apiade de sus cuerpos decaídos, enfermos y desnutridos por la sequía que azota la región, la lógica racista nos permite comprender que esta situación de abyección racial es propia en su situación social.



La petición de lluvia, la religiosidad popular-supersticiosas, la educación y ciencia como saberes para la modernidad de México. *Río Escondido* (1948).

⁵⁴ Actualmente la monopolización y privatización del pozo que proveería a la población de dicho liquido representaría varias violaciones al derecho al territorio, a la libre expresión de la cultura y el acceso al agua contenidos en el acuerdo 169 de la OTI.

La construcción es un proceso temporal que opera a través de la reiteración de las normas; en el curso de esta repetición, el cuerpo sexuado se produce y a la vez se desestabiliza, es decir, como efecto de esta práctica ritual o reiterativa, el cuerpo sexuado adquiere su efecto naturalizado, es así como el poder visto a través del drama va construyendo al sujeto de la historia, es así como las prácticas corporales producen a los sujetos de género a la vez que materializan/ objetivar los efectos del poder (Muñiz, 2014: 30).

La subalternidad no es un mero estado de cosas y posiciones de sujetos, sino que, y básicamente, suscita emociones relacionadas a las valoraciones que dependen de los particulares contextos de producción de sentidos del antagonismo, el tipo y la densidad de las emociones implicadas en la relación subalterna, determinan si tal relación de subalternidad supone la generación de un sujeto que denominamos abyecto (Figari, 2009:132).

Lo abyecto implica el surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, (Kristeva, 2004: 8). La abyección como una relación eminentemente emotiva, en el campo estético, entre la belleza y la fealdad en el terreno de las emociones, lo abyecto básicamente discurre entre la repugnancia y la indignación.

El rechazo, el racismo, la discriminación pueden identificarse como formas primordiales de la abyección racial que producen mujeres inviables para la vida en el estado mexicano, ya que este es impune, tolera la violencia, la promueve en sus instituciones, la impunidad permea la mayoría de los filmes seleccionados para esta investigación.

En el minuto 11:33 hay una toma en la que vemos a Mercedes (SM-1949) frente las escaleras de la vecindad, se puede apreciar el diseño arquitectónico de la vecindad, el largo de las escaleras, toda la imagen nos muestra la inmensidad del peso que carga Mercedes, es una imagen apabullante, la pesadumbre de la pobreza, las condiciones de vivienda de las clases trabajadoras, en una habitación de azote, entre láminas, talas y cartones, un foco alumbra su afán en el que repasa su ajuar, plancha su único traje, se higieniza, se produce en su tránsito de clase como mujer clase media, no traspasa la clase, sólo aparenta serlo. Las emociones que suscitan las abyectas son efecto discursivo de las particulares formaciones ideológicas que sustentan las diversas regulaciones culturales y sociales. Las formas proyectivas de la repugnancia colocan a los cuerpos abyectos siempre al filo del peligro contaminante, la impureza, etc.

Lo abyecto se construye en un juego polisémico en el que de la repugnancia se pasa fácilmente a la indignación y por ende a la penalización. La abyecta racial es precisamente la otredad, que se configura como un universal, un significante vacío por contraste, siempre ficcionalmente representado desde el universal hegemónico que fija el sentido dominante. Beatriz (SM) es el otro lado de la abyección racial, ella vive dignamente, tiene acceso a la educación, habita un lugar de bienestar, calidez, urbanidad, cercanía afectiva, que si bien no es una ficción respecto de la realidad brutal a la que se enfrenta su madre-hermana Mercedes en los bajos fondos de la ciudad de México.

Las prácticas corporales de la abyección racial son una serie de acciones que materializan o encarnan a los sujetos que habitan las condiciones adversas e inviables para la vida a consecuencia de la conjunción de opresiones que les marginan, discriminan y repudian por razón de la raza, clase y género.

El dispositivo corporal tiene una función estratégica en el disciplinamiento de los cuerpos tanto de manera individual (biopoder⁵⁵) como colectiva (biopolítica⁵⁶) que responde a necesidades regulatorias de la sociedad. El dispositivo corporal de la abyección racial es la red de relaciones que se establecen entre los discursos, instituciones, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, lo dicho y lo no dicho sobre el cuerpo racializado y por ende de la naturaleza del nexo entre estos elementos heterogéneos (Muñiz, 2014: 27).

Las prácticas corporales que se refieren a los patrones estéticos transitan de la superficialidad de la moda y lo que ella implica, hacia las prácticas de belleza y las transformaciones corporales que buscan alcanzar un ideal de belleza impuesto. En la imposición de los modelos de belleza se advierte una de las mayores expresiones de la violencia (simbólica y real) así como una de las más importantes paradojas de las sociedades contemporáneas donde la tendencia es a homogeneizar a los sujetos y donde la distancia entre la normalidad y la anormalidad es abismal (Muñiz, 2014: 33).

Las representaciones de mujeres constituyen como una suerte de metáforas de la sociedad a la que pertenecen, a través de modelos de representación institucional que facilitan el reconocimiento en la audiencia de los elementos ligados a una modelación y disciplinamiento sobre los cuerpos y sus actuaciones sociales, que los esculpe y los jerarquiza en función de un cuerpo ideal para cada identidad establecida. La subalternización supone relaciones en posición de

⁵⁵ El poder que actúa sobre el cuerpo de los individuos a través de disciplinas, discursos y prácticas concretas, es el llamado biopoder, ése cuyos efectos se han destinado a la producción de cuerpos dóciles que encarnan una microfísica del detalle (Muñiz, 2014: 26).

⁵⁶ El poder que se ejerce sobre el colectivo se nombra como la biopolítica, que a través de la práctica gubernamental ha intentado racionalizar aquellos fenómenos planteados por un conjunto de problemas relativos a la constitución de la población como puede ser la racialidad, la sexualidad, la salubridad, la educación, en otros (Muñiz, 2014: 26).

alteridad en las que la otra siempre es construida por ese discurso de la normalización y la otrificación a través de la racialización, el género y la clase, en cuyo mirar el sujeto se identifica.

*

De la alimentación



- 1) Paseo por Catedral con algodón de azúcar. *Salón México* (1948) minuto 19:38
- 2) “una dos equis...hijo, por poco te sacan el ojo”. *Salón México* (1948) minuto 32:20
- 3) “Ya vieron a la directora, siempre tan estirada, pero claro ahora sólo le falta que brinque, pues claro es que espera a su hijo” *Salón México*, (1948) minuto 32:20



- 1) “Metate” *María Candelaria* (1943) minuto 18:55
- 2) “Jarro de agua” *María Candelaria* (1943) minuto 48:35
- 3) “Flauta y taco” *María Candelaria* (1943) minuto 33:32



- 1) Ex veterano de guerra en desayuno de bienvenida en el Colegio de señorita, *Salón México* (1949)
- 2 y 3) Mercedes a punto de ser descubierta en su doble vida, *Salón México* (1949)

En la elaboración e ingesta de alimentos⁵⁷ podemos observar otro indicador de la condición de la abyección racial por qué se relaciona con el valor, la presentación y asociación de ingesta con respecto de la clase, la racialización y el género. Por ejemplo, el metate, el procesamiento de la masa de maíz y elaboración de tortilla está vinculado a mujeres campesinas, pobres, indígenas.



1)“Ya guardé los animales, metate y comal” *La Negra Angustias*(1950) minuto 02:18

2)“Angustias en el metate “esta revolución va a ser peor que un incendio” *La Negra Angustias*(1950) minuto 02:18

3)“Yo no me doy baño agua de rosas... yo traía una tapatía, hembra cabal no agraviado a la presente” *La Negra Angustias*(1950) minuto 57:00.

*

3.2 Miedo, incertidumbre, violencia y precariedad en la abyección

Las mujeres y la cárcel: impureza, desobediencia y castigo de la mujer abyecta

Las prácticas corporales de la violencia, la tortura y el desprecio por el cuerpo y por la vida producen miedo, incertidumbre y abyección en la constitución de los sujetos en las sociedades contemporáneas, por lo que su análisis permite conocer la manera en la que se concibe el cuerpo y su control (Muñiz, 2014:34).

⁵⁷ En la tesis titulada *Cocinas, despensas y dinero* (2019) presentada para la obtención de grado de maestría en Antropología por Alejandra B. Santoyo Palacios, hay un apartado dedicado al Recuento histórico: políticas y programas alimentarios en México (1940-2018) así como de las políticas alimentarias y programas del periodo posrevolucionario (1940-1982). En dicho trabajo se detalla el sesgo centralista en la elaboración de dichas políticas que ignoraron la especificidad cultural de cada región, asimismo reiteraron el discurso racista y clasista que valoró ciertos alimentos como nutrimentales para el desarrollo del ideal del cuerpo mexicano.

El no-ser no debe entenderse solamente como muerte física sino como la no existencia, como la aniquilación del yo, el miedo a la disgregación se conecta también con la agresión y la violencia como en el caso de María Candelaria (MC-1943), Mercedes (*Salón México*, 1948), Rosaura (*Río Escondido*, 1948), Merceditas (*Río Escondido*, 1948) y la Angustias (NA, 1950), quienes viven violencias y discriminación sistémica relacionada con su condición de precariedad a las márgenes del modelo de modernidad y civilidad.

El racismo y el sexismo nunca se expresan unidimensionalmente en muchas ocasiones, están articulados a través de prácticas de la violencia justificadas por la normalización de la abyección racial, el género, la misoginia, las distinciones de clase social y el estatus económico y los estereotipos. Se ha impuesto una teoría tripartita compuesta por un elemento cognitivo (el estereotipo), uno afectivo (el prejuicio) y otro comportamental (la actitud o discriminación) (Soler, 2012:130).

Uno de los instrumentos más eficaces para la transmisión de estereotipos es la lengua, los estereotipos, caracterizados por ser esquemas compartidos por los miembros de una sociedad, son pre construidos, ya que el individuo los recibe a través de la lengua y el ámbito sociocultural en el que se desenvuelve, y contribuyen a crear y organizar las representaciones sociales (ideologías, creencia, valores, juicios, actitudes, etc.) (Soler, 2012: 130).

La cárcel y encarcelamiento aparece como dispositivo del control y castigo en condiciones deplorables, a manera de calabozos; algunas mujeres son aprehendidas por estar incriminadas en delitos que no cometieron (Mercedes-SM) o visitan a los hombres a quienes prodigan sus afectos y lealtades (MC, SM, NA). La cárcel es un dispositivo de la abyección racial porque además de que físicamente representa el escarmiento, a este espacio van a caer personas que no cuentan con las posibilidades de acceso a la justicia, el castigo y la cárcel es para los pobres.

*

El miedo como dispositivo de inmovilidad social: espacios de la abyección racial

Rosaura (RE) toma la propuesta del cacique de acuerdo con el tono exacerbado de toda la película, como una gran afrenta. Rosaura es invitada por Regino a vivir en una casa cómoda, parece que él ha entendido las bondades de la educación. Le muestra los muebles, la cama con colchón, la regadera con agua. Ella observa la cuna para la bebé que ha adoptado. Sobre la mesa de noche hay una fotografía de Regino y una carta para ella: la lee y sale furiosa rumbo a la escuela. El hombre la alcanza en el salón de clases y ella informa a los niños: "este señor sólo se ocupa en satisfacer sus instintos ¡Pretende llevarme a vivir con él!". Julia Tuñón propone que la maestra es un símbolo patrio, lo cual, acosarla se convierte en una verdadera afrenta la proposición, y se encarga de hacérselo saber la música altisonante y la exageración de los gestos (Tuñón, 2003: 105).

Como venganza, Regino trama una violación tumultuaria de la mujer, indica a sus secuaces: "ya verán cómo luego viene de rodillas a pedirme que la tome de querida". Él no imagina que ella escondía un revólver y lo mata de tres sonoros balazos. Merceditas sólo puede utilizar la pistola para suicidarse: ella es sólo una mujer, no es la patria encarnada, pero es claro que la mirada del director siente hacia ese personaje una profunda simpatía. Rosaura entra en agonía después de haber sufrido el percance y grita enardecida que tiene que salvar a un niño, porque "¡Ese niño es México!". El miedo a la muerte, a la violación, a la orfandad, son sentimientos latentes que aparecen como indicadores de situaciones al límite.

Rosaura teme que su protector personal, el presidente Miguel Alemán, se de cuenta de su enfermedad: "es la oportunidad que yo soñaba, tengo algo muy grande que hacer": es algo más grande, en su calidad de Patria, que el amor sencillito que le insinuaba el doctor Felipe (Fernando Fernández) o la dependencia amorosa que podía padecer Merceditas (Columba Domínguez) la ex maestra convertida en amante de Regino, el terror encarnado en cacique. Regino manda matar a

Merceditas para poder acceder a un encuentro afectivo o sexual con Rosaura, Merceditas es desolada por el amor, se suicida.

Los espacios de la violencia y el miedo son lúgubres, oscuros, nocturnos, testigos indolentes de la incertidumbre que pone en vilo la vida, estos también están racializados y generalizados. Los espacios de la nación y la modernidad son públicos, diurnos, luminosos, grandilocuentes, abrazan en su encanto la grandeza de México.

La ciudad de México junto con su región es el escenario en donde se construye al otro, que es diverso y heterogéneo social, étnica, racial y lingüísticamente, dentro y fuera de estos universos de relaciones sociales y multiculturales. En las mentalidades de las elites y clases dominantes, la ciudad siempre fue el espacio exclusivo de su existencia, el lugar privilegiado del progreso, mientras el mundo rural pertenecía a los indígenas atrasados, incivilizados, colocados históricamente en las márgenes de la sociedad.

La nación vuelve a conformar parte del escenario, a través de la monumentalidad de edificios, esculturas y piezas prehispánicas que enarbolan el pasado indígena glorioso, el cual hay que preservar en la memoria, el museo es receptáculo y depositario de esta esencia e identidad homogénea de la mexicanidad.

Esta es una concepción del espacio segregado formada desde tiempos coloniales: la población colonizadora española habitó la ciudad de México y los pueblos indígenas en el campo, su presencia en las ciudades estará acotada a determinadas actividades, lugares y tiempos, incluso su tránsito por las calles de la ciudad.

Aunque la irrupción de los indígenas en las ciudades es recurrente en la historia, hoy su llegada incontenible y demografía creciente, sus formas de inserción socioeconómica con predominio en el sector informal de la economía, sus diversas tradiciones culturales y lingüísticas,

así como su participación política ponen fin a la otrora exclusividad, blanquitud, estética occidental y supuesta prosperidad de la ciudad (Castellanos, 2012: 101-102).

El traslado de la fuerza de trabajo como una mercancía en el periodo de industrialización conllevó relaciones y prácticas sociales, tanto en la comunidad de origen como en el lugar de llegada. Si bien los nuevos espacios dan acceso al trabajo o a la educación, también implican dificultades para acceder a los servicios de salud o de vivienda; además, generan una situación de vulnerabilidad frente a la delincuencia, el engaño y la discriminación (Landázuri, 2012: 77) que pueden verse diferenciadamente en el cine.

Mucha de la migración⁵⁸ indígena y mestiza en la ciudad de México llegó en situación de abyección racial a la ciudad de México, encontró condiciones de vida muy precarias, poco acceso a los derechos sociales básicos y a un trabajo bien remunerado (Landázuri, 2012: 81). El trasfondo de las especificidades y convergencias en los procesos de identificación y de relaciones interétnicas se encuentra enraizado en las formaciones urbanas y regionales capitalistas y en los modos de legitimar el poder de las elites frente al centro y los pueblos indígenas (Castellanos, 2012: 102).

A quienes migran se les estigmatiza y abyecta por sus costumbres, por su lengua o por su vestido. Se les trata como extraños, como enemigos, como aquellos que amenazan el territorio y frente a los cuales hay que defenderse. Ante estas actitudes, los migrantes indígenas tienen que

⁵⁸ Poco se considera la migración interna en términos de las transformaciones sociales y culturales que la acompañan. En este sentido, las diferencias entre las comunidades de origen y los centros urbanos son abismales en cuanto a las prácticas cotidianas, las relaciones sociales, los conocimientos y las creencias. La migración es una experiencia subjetiva de desarraigo que va transformando la forma de ver la realidad, tanto de aquellos que se trasladan como de los que acogen, produciendo nuevas dinámicas culturales y políticas y configurando una composición social distinta. La crisis económica, las políticas de empleo excluyentes, la migración económica y política y el turismo, los conflictos políticos regionales y, desde luego, los cambios sociodemográficos del conjunto de la población, modifican étnica y culturalmente la composición de la población en las ciudades estudiadas, abren espacio para el racismo y otras formas de intolerancia y exigen una definición de políticas públicas de reconocimiento de derechos colectivos y ciudadanos (Castellanos, 2012:103). En el modelo indianista, la cultura indígena es valorada desde una actitud etnocentrista y "afirmativa" y, al mismo tiempo, universalista; encuentra las culturas indígenas y no indígenas "tienen costumbres similares", lo que refiere a un indianismo inclusivo, no esencialista y excluyente. También, los grupos sociales suelen percibirse semejantes frente a otros y homogeneizar; las oposiciones para establecer la diferencia no son totalizadoras y definitivas, su uso en el análisis puede ser una simplificación, una reducción de la compleja dinámica del proceso de identificar al Otro. (Castellanos, 2012:105).

disimular o negar su condición étnica para evitar ese rechazo. Los migrantes indígenas que llegan a la ciudad de México sólo tienen acceso a los empleos peor pagados. Se convierten en fuentes adicionales de ganancia para el capital (Landázuri, 2012: 81). En la primera mitad del siglo XX imperó un discurso asimilacionista o integracionista, bajo la premisa de conformar una nación homogénea⁵⁹ (Landázuri, 2012: 83).

*

Vida abyecta: trayectoria de la abyecta en la incertidumbre y la violencia

La responsabilidad colectiva, no solo como nación sino como parte de una comunidad internacional basada en el compromiso con la igualdad y con la cooperación no violenta, exige que nos preguntemos cómo llegaron a darse estas condiciones y que nos esforcemos por recrear condiciones sociales y políticas sobre bases más firmes. Esto significa, en parte, escuchar más allá de lo que podemos escuchar, significa también estar abiertos a narraciones que descentren nuestra supremacía. (Butler, 2006: 42). Surge así una forma narrativa para compensar la enorme herida narcisista abierta por la exposición pública de nuestra vulnerabilidad física (Butler, 2006: 31).

⁵⁹ Esa confrontación fue propiciada también por la educación formal, pues trajo como consecuencia una descalificación de la cultura tradicional, se valoró el trabajo intelectual y urbano mientras se devaluó el trabajo agrícola, se insistió en lo necesario que era adoptar la cultura dominante para poder ser "gente". Les decían: "no hablen como indios, hablen como gente". Aquellos maestros portaban la idea de "acabar rápidamente con el pasado indígena, al que veían como un impedimento del progreso". La visión del indio, de lo indígena, parecía y se tomaba como sinónimo de subordinación, de atraso. Esa matriz cultural ideológica racista, además de sus raíces coloniales, secundaba el discurso de la modernización y del progreso. Durante ese periodo, y haciendo eco del discurso desarrollista que proponía transformar las sociedades "tradicionales" en "modernas", descartando que proponía cualquier consideración cultural, las políticas indigenistas apuntaron a "sacar del letargo" a quienes podían representar obstáculos a el progreso. La vía de su integración a la nación, buscando cierta homogeneidad étnica, económica, social y no política era congruente con ese proyecto de desarrollo. Los procesos de aculturación se originaron también en el contacto con el exterior, vía los mercados de trabajo y de productos. Los programas institucionales y los nuevos aprendizajes de quienes trabajaban en la ciudad de México introdujeron en las actividades agrícolas otros modos de cultivo tales como el uso de fertilizantes, lo cual también ocasionó modificaciones en el aspecto físico de la población: el vestido –primero en los hombres que en las mujeres-, los materiales de construcción, los muebles y los utensilios domésticos. (Landázuri, 2012: 85-86). Alicia Castellanos explica cómo opera la internalización de los prejuicios hegemónicos hacia los indígenas a partir de "un sistema de prejuicios y prácticas discriminatorias con raíces históricas e ideológicas que tienen indudablemente un sustrato común". Ese sustrato tiene un remoto origen colonial y uno más reciente en las políticas asimilacionista y de aculturación del siglo pasado. Tales prácticas contribuyeron a construir una visión estigmatizada del indio como ser inferior, atrasado y subordinado. Se apostó a una homogeneización cultural fundada en los nuevos valores de la modernización y el progreso. (Landázuri, 2012: 97)

Las mujeres y las minorías, incluidas las minorías sexuales están, como comunidad, sujetas a la violencia, expuestas a su posibilidad o a su realización. Esto significa que en parte cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos como lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar público de afirmación y de exposición. La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición (Butler, 2006: 46).

La Ciudad de México se presenta como escenario primordial de los filmes, se ve la ruralidad, la civilidad y la periferia dónde interactúan los sujetos de la marginalidad y abyección, cuya existencia desviada los obliga a mantenerse afuera y entrar a otros lugares, contra espacios heterotópicos, como se verá en la trayectoria del padecer del sujeto de este estudio. La heterotopía de la desviación, según Foucault (2010), reemplaza a las heterotopías de las crisis, y aunque haya vestigios de dichas heterotopías, actualmente se reemplazan por heterotopías de desviación, aquellas en las cuales se instala a los individuos cuyo comportamiento es marginal respecto de la media o de la norma exigida (Foucault, 2010:73); aquellos a los que Goffman (1995) llamaría sujetos estigmatizados (Barragán, 2017: 87).

El drama social (Turner, 2002) se complejiza con la noción de heterotopía de la desviación, de Foucault (2010), y el concepto de estigma propuesto por Goffman (1995), definido como un atributo profundamente desacreditador. Un estigma, es una clase especial de relación entre atributo y estereotipo, pero cuando la realidad del individuo es conocida se encuentra en una situación de desacreditado; sin embargo, si ésta no es conocida por quienes lo rodean, el sujeto es desacreditable (Goffman, 1995: 14 en Barragán, 2017: 89) y por lo tanto es otro elemento constitutivo de la abyección racial.

Un estigma es una diferencia indeseable, lo que coloca al sujeto, siguiendo la propuesta foucaultiana, en una heterotopía de desviación (Barragán, 2017: 87-88) que, para este caso, es un lugar insalvable para la vida.

El dolor es una sensación generada y de percepción que tiene un componente fisiológico periférico y un componente central de dimensiones psicológicas que integran la experiencia (determinada por el sistema cultural del grupo social de pertenencia cuya memoria de conocimientos permiten articular el sentido). En los filmes citados, las representaciones de las mujeres muestran experiencias dolorosas emanadas a partir de duelos, pérdidas, injusticias, muchas de estas emanadas y congregadas en la entramada red de la violencia económica, psicológica, sexual, económica o laboral.

Para Le Breton (1999), la relación con el dolor depende del significado que cada persona le imprima según el momento en que se vea afectada por este; el dolor no es una sensación sino una percepción que obliga a un significado y un sentido. En el caso del dolor crónico, éste sitúa al individuo fuera del mundo, lo separa de todas sus actividades, podríamos decir, siguiendo a Foucault (2010), que el dolor crónico convierte al sujeto en un ser heterotópico, (Barragán, 2017: 89).el dolor de una vida pesadumbrosa, de unas condiciones paupérrimas, de segregación, del aislamiento, de la marginalidad.

La trayectoria de vida mostrada a través de las representaciones de las mujeres, nos sugiere un camino hacia la desdicha, el drama está basado en la penuria afectiva y carencia de capital social, en la pérdida reiterativa de seres amados. Al perder algo, nos enfrentamos a lo enigmático: algo se oculta en la pérdida, algo se pierde en lo más recóndito de la pérdida. Si el duelo supone saber que algo se perdió (y en cierta manera, la melancolía significa originalmente no saberlo), entonces el duelo continuaría a causa de su dimensión enigmática, a causa de la experiencia de no saber incitada por una pérdida que no terminamos de comprender (Butler, 2006: 48)

Duelos como el de la madre de María Candelaria, la familia de Mercedes, animales preciados, lugares habitados, o cuando hemos sido despojados de un lugar o de una comunidad como sucede con Angustias, podemos imaginar la desolación en las vidas abyectas de estas puestas en escena. Elaborar el duelo y transformar el dolor en un recurso político no significa resignarse a la inacción; más bien debe entenderse como un lento proceso a lo largo del cual desarrollamos una identificación con el sufrimiento mismo (Butler, 2006: 57) pero esto no se presenta como una posibilidad exitosa en las vidas abyectas, el duelo es permanente, la pérdida es constitutiva de la herida y marginalidad subjetiva.

En el caso de la representación de la abyección racial es un callejón sin salida, un destino fatídico intrínseco en la constitución del sujeto, no hay red que sostenga, acompañe o recomponga la situación, no hay manera de remontar de la crisis, la constante experiencia de la pérdida, el duelo, la violencia, el racismo derivado de esta abyección, nos proponen una condición existencial a través de un abanico de violencias que tienen sus efectos en el cuerpo.

El cuerpo supone mortalidad, vulnerabilidad, praxis: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros, pero también al contacto y a la violencia, son cuerpos los que nos ponen en peligro de convertirnos en agentes e instrumentos de todo esto. La violencia es una muestra del peor orden posible, un modo terrorífico de exponer el carácter originalmente vulnerable de lo humano con respecto a otros seres humanos, un modo por el cual, se entregan sin control a la voluntad de otro, un modo por el que la vida misma puede ser eliminada por la acción deliberada de otro. Aunque luchemos por los derechos sobre nuestros propios cuerpos, los cuerpos por los que luchamos nunca son lo suficientemente nuestros. El cuerpo tiene una dimensión invariablemente pública. Constituido en la esfera pública como un fenómeno social. Entregado desde el comienzo al mundo de los otros, el cuerpo lleva sus huellas, está formado en el crisol de la vida social (Butler, 2006:52-53).

Esta violencia colonial, hetero-racial podría vincularse con la idea de ser para los otros propuesta por Franca Basaglia, la opresión existe, es real, no proviene del sujeto de la abyección racial, es más bien el entrelazamiento de privilegios, ventajas, roles, compensaciones, estereotipos, frustraciones, recatos los que hace indescifrable y confuso el entendimiento de las relaciones humanas vulnerables ante la violencia (Basaglia, 1983:33). La vulnerabilidad ante el otro que es parte de la vida corporal, esta vulnerabilidad se exagera bajo ciertas condiciones sociales y políticas, especialmente cuando la violencia es una forma de vida y los medios de autodefensa son limitados (Butler, 2006: 55).

Esta condición de vulnerabilidad original, de depender del contacto del otro, incluso si no hay allí ningún otro ni ningún sustento para nuestras vidas, significa un desamparo y necesidad original por el que la sociedad debe responder. La vida se cuida y se mantiene diferencialmente, y existen formas radicalmente diferentes de distribución de la vulnerabilidad física no sólo de seres humanos no considerados humanos, hay una concepción restrictiva de lo humano sobre la que se basa la exclusión de vidas abyectas (Butler, 2006:58-59).

La violencia que se ejerce contra sujetos abyectos se produce en vidas ya negadas. Pero dichas vidas tienen una extraña forma de mantenerse animadas, por lo que deben ser negadas una y otra vez. Son vidas para las que no cabe ningún duelo porque ya estaban perdidas o porque nunca fueron apreciadas o proyectadas dentro del orden de lo viable. La violencia se renueva frente al carácter aparentemente inagotable de su objeto. La desrealización del otro quiere decir que no está ni vivo ni muerto, sino en una interminable condición de espectro (Butler, 2006: 60). No es una cuestión simple, porque si el fin de una vida no produce dolor no se trata de una vida, no califica como vida y no tiene ningún valor, así, pasamos frente a la pantalla, observando el dolor de las protagonistas de historia valientes pero fatídicas, siendo testigas de cómo los otros tienen imposibilidad de dolerse, de solidarizarse, de valorar la vida de las abyectas.

El problema no se reduce a la existencia de un discurso deshumanizador que produce estos efectos, sino más bien a la existencia de límites para el discurso que establecen las fronteras de la inteligibilidad humana (Butler, 2006: 61). La deshumanización de la abyección racial surge en el límite de la vida discursiva límites establecidos por medio de prohibiciones y represiones, un discurso deshumanizante basado en el rechazo, deshumanización y exclusión en la herida colonial. Las prácticas corporales de la abyección son vehículos de la violencia sobre aquellos sujetos cuyas vidas no importan en suficiencia.

*

Conclusiones: algunas consideraciones

Arqueología y genealogía de la abyección racial

Los aportes de esta investigación se enfocaron en generar un análisis interseccional en la conjunción de opresiones raciales, genéricas y de clase que precarizaron o imposibilitaron la vida de las mujeres representadas en los filmes *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943): MC-1943. 2. *Río Escondido* (E. Fernández, 1948): RE-1948, 3. *Salón México* (E. Fernández, 1949), SM-1949 4. *La negra Angustias* (Matilde Landeta, 1950): NA-1950.

La categoría de la abyección racial de las mujeres, nombra aquellas condiciones que constituyen la subjetividad con base en apreciaciones corpóreas, de aspecto, de comportamiento, de educación, género, genealógicas y de clase que sitúan a/la sujeto en una condición marginal, periférica, subalterna y de la cual es imposible salir ya que hay una serie de condicionamientos sociales, raciales, de clase, afectivos, emocionales y de género que reprimen y disuaden la movilidad social.

En la producción de abyección racial está implícito el escarmiento social e individual en el cual, el sujeto abyecto, no puede ni tiene un horizonte que le permite existir en otros modos positivos para la reproducción de la vida. Esta condición se presenta como algo inamovible ya que esta segregación, marginalidad se da por sentada, está normalizada a partir de una serie de discursos, valores, y redes sociales que promueven dicha inmovilidad o la restringen de acuerdo a la escala ocupada en la pirámide de la racialidad de la cultural patriarcal, androcéntrica, heterosexual y blanqueante en México.

Es una arqueología de cómo se ha construido el orden racial en México, porque a través de un corte como el de una capa estratigráfica, podemos detenernos a ver, un momento histórico que quedó resguardado a través del cine como materialidad de la memoria.

Normatividades, modelos de belleza, del género y raciales quedaron plasmados con los discursos, cargas afectivas, comportamientos y apreciaciones morales del periodo a partir de valoraciones hetero-raciales, de la discriminación, racismo, de la misoginia y las violencias implícitas y toleradas como génesis de una idea de nación y en tanto de una sociedad.

Hacer la genealogía de la abyección racial ha sido adentrarme a las neblinas del tabú, lo innombrable, de lo borrado históricamente oficial, legal y normal. Vista con el ejercicio de extrañamiento, esta tolerancia social, expuesta en los filmes, sobre diversas formas de maltrato, discriminación, violencia o desprecio, muestran marcadores, registros y memorias sobre cómo se ha construido la cultura de género, la escala racial, el orden heterosexual y los efectos de la colonialidad-patriarcal-capitalista en la producción de subjetividades, corporalidades, temporalidades, apreciaciones estéticas y del mundo de los afectos en México.

Genealogía porque podemos encontrar en nuestro tiempos, un tipo de producción de representaciones que sigue reiterando los valores misóginos, racistas y clasistas. Con cierto blanqueamiento, sofisticación, matices y adaptaciones particulares, vemos expresiones populares de la racialidad y el género en medios masivos de comunicación, donde nos muestran comedias, dramas o parodias sobre la india o la indígena, la negra o la afro, o la mujer pobre de barrio que suscita diversión, lástima o desprecio.

En el cine, en los medios digitales o en la prensa, discursos y representaciones de nosotras las mujeres racializadas, siguen reproduciendo en diferente escala, construcciones sobre la abyección racial que suscitan normalización, repetición y renovación de las pautas que permiten este desprecio sobre la vida y los cuerpos. Pero también encontramos denuncias, subversión o rechazo sobre estas formas de violencia que poco a poco, van siendo desarraigadas de nuestro orden social, descolonizando nuestros imaginarios y afectos, deconstruyendo nuestro deseos y anhelos corpóreos y de vida.

Me propuse en principio, sentar las bases contextuales para comprender desde dónde y cómo se dio esta producción narrativa en cierto sector de la industrial cultural de cine en México, no se trata de un enjuiciamiento a la luz de nuestros tiempos, si no de un ejercicio crítico que propone traicionar al patriarca, el mandato, extrañarse del padre-director que como portavoz del orden hetero-racial, dejo cuenta de los filmes que circularon en nuestras salas, de discursos que regulan nuestros imaginarios sobre lo deseable en términos del género y la racialidad.

Sobre la década de 1940-1950 han corrido ríos de tinta, de igual forma se han abordado discusiones sobre la feminidad tradicional, el contexto histórico-económico y social de la industria del cine, así como los valores, símbolos, discursos e imágenes recurrentes que sumaron a la conformación de una identidad de dicha producción fílmica, asimismo la idea de la mexicanidad y la forma tradicional de la mujer mexicana en ese periodo del nacionalismo en México.

La Época de Oro del cine mexicano está por lo menos a medio siglo de distancia en la medición del tiempo, sin embargo, su divulgación y vigencia está presente en el imaginario colectivo mexicano de la clase media urbana. Es una especie de soporte de mitología nacionalistas a la que se acude para encontrar símbolos, modelos y narrativas que nos den referencias sobre nuestra condición identitaria nacional.

El nacionalismo no se desmanteló ni desapareció, se transformó conformé llegaron nuevos tiempos que asolaron la industria cinematográfica mexicana, sin embargo, los estereotipos y modelos de la feminidad encuentran referente en las representaciones encarnadas en actrices que quedaron como alegorías máximas de la belleza.

Poder observar con extrañamiento estas formas de vida abyecta expuestas en la pantalla, nos permite destejernos de la violencia que ahora nombramos como feminicida. Desde una mirada interseccional observe cómo la cultura de género tiene diversos receptáculos donde resguarda sus valores, regula sus mandatos y recrea sus ideales normativos.

Realizar una arqueología de las prácticas corporales y la constitución subjetiva en ámbitos de incertidumbre, violencia y precariedad nos permiten observar y entender a manera de mapa y estratigrafía, los diversos momentos históricos por lo que ha pasado el fenómeno del racismo y las violencias entre ellas, la violencia feminicida.

En las representaciones de las mujeres en el cine, encontré huellas que han conformado la cultura del género en México, lo que Ochy Curiel llama *La Nación Heterosexual* (2013), ya que desde su génesis guarda políticas de dominación de la sexualidad, del género y la racialidad que permiten que el desarrollo de sujetos óptimos, adecuados al proyecto del Estado. Esta investigación ha intentado explorar algunos tópicos de las mujeres como sujetos abyectos, inadaptadas, inadmisibles e indeseables dentro de la lógica de organización racial, de género y clase.

Esta genealogía de la abyección racial posibilita comprender de una manera compleja, una condición de vida, la fenomenología de la precariedad, para captar una fotografía de las formas de normalización de la violencia que atraviesan, dañan y eliminan la vida de las mujeres, a la luz del cine, a los ojos de la audiencia, se nos presentan historias y representaciones de momentos de deshumanización, de inhabilitación y racismo que se asumen el fundamento que hace posible la viabilidad de unos sujetos sobre la de otros.

Lo abominable se hace parte de la costumbre, la costumbre está en la raíz de la mexicanidad, la estética de la abyección la adopta, la romantiza, y recrea la hostilidad de los sistemas jerárquicos de dominación social a partir de múltiples representaciones de tal suerte que terminamos atestiguando en estos documentos audiovisuales, la apología de la violencia.

Sentir-pensarnos a la luz del tiempo sobre estos archivos cinematográficos, invita a colectivizar los deseos de mundos diferentes, habilitar la diversidad y la disidencia, ser prófugas, en la medida de lo posible, de los regímenes que coartan nuestro derecho a la libertad y a la vida libre de violencia.

Continuum de la abyección racial en las representaciones de las mujeres

El entrecruzamiento de elementos históricos, científicos, educativos, sociales y culturales configuran partes del género y racialidad implantándose, reproduciéndose y reinventándose tanto en el cuerpo social como en los cuerpos individuales por medio de una multiplicidad de discursos, conocimientos, representaciones y prácticas; han desarrollado efectivamente tecnologías del sexo (Foucault, 1984), tecnologías del género (de Lauretis, 1989) y tecnologías de la racialidad.

Estas tecnologías de la racialidad, se conciben como tecnologías sociales, es decir, configuran un sistema de técnicas aplicadas que tienen efectos sociales directos (Muñiz, 2014: 66) en la producción de subjetividad, que simultáneamente al género, producen corporalidades, aspectos y lugares precarios para habitar el mundo.

El extrañamiento comienza con el *ubis* propio, ¿Quién soy? ¿por qué soy esta? ¿quiero seguir siendo en estas formas, normas y deseos? La continuidad y reinención de la dominación no se da sin agencia, pasa por la propia incorporación de estos valores que reproducimos al infinito, a veces sin filtro, con negación y autoengaño, con matices edulcorantes que disfrazan el sabor del veneno que tomamos como remedio.

Adaptamos inconsciente y conscientemente, modelos y anhelos de vida que nos prometen un futuro mejor, heteronormado y blanqueado. Esta valoración adjetiviza los anhelos y deseos en los cuales, la amplia red del orden capitalista-hetero-racial nos atrapa o nos expulsa, nos convence, nos doblega o repele a partir de la ubicación asignada y performada que es contextual, estratégica o impuesta. Puede ser como mujer, indígena, sin pedigrí intelectual, ni económico, ni poder simbólico, nos revestimos, nos refinamos, nos blanqueamos para sobrevivir, olvidamos nuestras lenguas, nos afanamos por ganar un lugar que nos devuelva un poco de dignidad, usurpamos los

lugares inhabilitados para las de nuestra clase, intentamos ser útiles a la sociedad, a la nación, vamos a terapia para poder desenmarañar los nudos gordianos que nos tejen.

La transgresión, el revestimiento, la desobediencia y la usurpación en la abyección racial no ha dejado un fantasma que nos acompaña cotidianamente. Al caer la tarde, nos cobija la zozobra, la duda que como un gusano carcome desde adentro las entrañas, imposibilita el autorreconocimiento y autoafirmación. En la azotea del miedo, intentamos acomodar las capas, ropas e insumos que nos envisten y ayudan a existir.

Afortunadamente ahora, gracias a los movimientos organizado de mujeres y causas sociales, contamos con los derechos humanos y otras normatividades que alientan el respeto a la vida y libertades de las mujeres y otras poblaciones subalternizadas. A diferencia de las historias trágicas, solitarias y desoladas que nos contaron, podemos tener la posibilidad de asociarnos con otras que, como nosotras, son prófugas y disidentes del orden tradicional establecido.

La continuidad de la abyección racial en las representaciones de las mujeres no se crea ni se destruye, sólo se transforma. Hace falta mirar con extrañamiento reinención cotidiana del amor romántico, de la heterosexualidad obligatoria, la normalización del racismo, misoginia, clasismo, etarismo, capacitismo e incluso el propio antropocentrismo y otras modalidades de exclusión, maltrato y anulación de formas de habitar el mundo que están depositadas y expuestas en los discursos, políticas públicas, pedagogías, expresiones artísticas, en personajes y contenidos de los medios masivos de comunicación.

La enajenación del producto de nuestro trabajo, de nuestros afectos y deseos, suprime nuestra propia voz. Instala en nuestra subjetividad, un horizonte civilizatorio de la modernidad, a la cual quizá no podremos acceder en completud según los parámetros de lo que es considerado como éxito. En estas cuatro películas y sus protagonistas, las que muestran “excepcionalmente” un caso de degradación de la vida de las mujeres, son representaciones con narrativas que condensan

de los discursos hegemónicos que circularon en la época y cuyos valores siguen vigentes en ciertos contextos.

Hemos salido del pueblo que no ha posibilitado el desarrollo deseado, hemos vivido en el cuarto de vecindad de una ciudad con luces y sombras, muchas veces, a pesar de nuestra salud nos comprometemos con las causas políticas que son nuestra razón de existencia, por qué para las mujeres como nosotras, el trabajo es lo que nos ha dignificado y vindicado. En estas representaciones encontramos como resumen, la historia cotidiana de las mujeres concretas, no de manera literal ni a modo biográfico o documental, sin embargo, la ficción del drama no le resta materialidad a lo hechos que ocurrieron y siguen aconteciendo en las vidas de las mujeres.

Las cuatro personajes vistas son mujeres trabajadoras. A diferencia de las mujeres burguesas o de las descritas como amas de casa en la mística de la feminidad que señaló Friedman (2009), el trabajo propio puede no ser una opción si no un destino por nuestra condición racial como expuso Angela Davis (2005). Al no ser dueñas de los medios de producción, el trabajo es una forma de existir y hacer trayectoria que posibilita un tipo de reconocimiento que probablemente, de valía a nuestro ser y energía que no ha encontrado sitio en otros lugares, relaciones o personas.

Sobre los discursos vistos en las representaciones cinematográficas, encontramos inteligibilidad porque nos recordamos en algún punto de la exclusión, resonamos en la búsqueda de aceptación, nos vemos anhelando que llegue el tiempo del reconocimiento, de nuestro sujeto del deseo y amor por que en el amor (romántico), encontraremos la redención, la felicidad, la completud de nuestros afectos carenciados e incompletud como humanas.

Aunque no son representaciones tradicionales de la feminidad, son reiteraciones con matices diferentes de la cultura de género pues, aunque estos personajes no son madres, ni esposas, ni saludables o moralmente viables, subsisten esos roles tradicionales del género, pero también hay

guiños al desacato, desobediencia, nada es totalmente blanco o negro, fuera de esa lógica binaria, podemos complejizar la condición de vida de las mujeres expuesta en el cine.

La compulsión por ser vistas bajo la lógica patriarcal es el desafío a subvertir. Ya no por la madre o el padre simbólicos y concretos, desplazamos ese anhelo del reconocimiento y amor a otros sujetos o causas, la entrega absoluta, la incondicionalidad que puede llevar hasta la muerte, el darse ilimitadamente produce una forma de la feminidad, racialidad y el género que es adversa al cuidado propio y colectivo, a la autonomía, a lo comunitario. La afirmación propia (vernos y representarnos a nosotras) tendría que construir otras lógicas que no pasen por la carencia, desmontar el colonialismo interno, desenraizar la precariedad afectiva que genera la necesidad o ansiedad de ser para los/las/les otros.

Como una trampa, el sistema educativo, el imaginario social y el mandato hetero- racial, nos hacen creer que queremos ser de tales formas, producimos aspectualmente de acuerdo a tal modelo corporal, aún en la disidencia y márgenes, seguimos reproduciendo el anhelo corpóreo, racial, del género, de la clase y los afectos bajo el régimen patriarcal, capitalista y colonial.

Algunas posibles rutas para continuar la discusión apuntalan hacia la extensión del hilo conductor sobre como en la producción de subjetividad, elementos de la moda, la indumentaria, la fisonomía, la belleza, el aspecto, el capital social y simbólico son sustanciales, para comprender como ha ido mutando el fenómeno de la abyección racial. Reconocer las continuidades e identificar sus transformaciones, nos ayudarían a comprender los desafíos y devenires de las manifestaciones de violencia, que lastiman el incipiente tejido social, de quienes se han o nos hemos desarrollado en algún aspecto de la precariedad dentro del modelo de la modernidad capitalista blanqueante.

Para hacer un estudio contemporáneo sobre la abyección racial en la intersección del género-raza-clase, sería importante seguir hilvanando en clave feminista sobre aquellos elementos que son los depositarios de la abyección racial. Quizá podríamos encontrarlos en el uso contextual

de los textiles tradicionales y la apropiación cultural como renovadas formas de idealización, racialización y romanización que adule al pasado indígena y colonial de la nación.

Otros campos de estudios al respecto podrían situarse en espacios, relaciones, el capital político que representan los institutos dedicados a la atención de las poblaciones subalternizadas entre otras tipos de relaciones y sitios que en el proceso colonial de racialización estuvieron disminuidas, por ejemplo, los pueblos originarios y afrodescendientes.

Estas continuidades y permanencias de la racialización pueden identificarse a través de la revisión de las políticas sociales, lingüísticas, asistencialistas, las campañas de salubridad, los tipos de consumos de bienes y servicios, de marcas de la industria de la moda, de alimentos, de viajes, de la modificación corporal a través de la cirugía cosmética, el blanqueamiento de la dermis y el cabello a través de tratamientos estéticos, el cuidado del aspecto y el arreglo, la forma de habitar la ciudad, la geografía de la urbe y su gentrificación, la modalidad de nuestra movilidad, el acceso a la educación, de los círculos intelectuales, académicos, laborales y culturales, los lugares en los que circulamos con cierto capital social, simbólico y genealógico.

Asimismo, las permanencias de la marginalidad, la precariedad en las ciudades perdidas, el dominio del cacicazgo en los pueblos intocados por la promesa de la Revolución institucional, los juvenicidios, los feminicidios y las desapariciones forzadas son expresiones de la necropolítica, que es selectiva y en la cual podemos encontrar la vigencia y operatividad de la abyección racial como parte de la biopolítica racial y androcéntrica que tolera el exterminio de mujeres de ciertos grupos sociales.

Erradicar la violencia exige una mirada que complejice los fenómenos que normalizan formas deleznable de la dignidad humana. De acuerdo cómo somos leídas, reconocidas o excluidas, el prestigio o reconocimiento que buscamos bajo lógicas neocoloniales y blanqueantes puede estar renovándose infinitamente. Reconfigurarnos, representarnos y existir bajo otras lógicas

pareciera una tarea titánica, sin embargo, con un paso a la vez, podemos ir construyendo el camino hacia otras formas de ser mujer.

El motivo principal de mi investigación es sumarse a la descolonización de la mirada, discursos, representaciones que aún tienen efectos en la producción subjetiva de los cuerpos, deseos y afectos. Decía Eduardo Galeano que la utopía nos sirve para caminar, una investigación es sólo un grano de arena en el mar de los saberes que buscan resistir, proponer, cuidar y construir epistemologías propias, empáticas, comunitarias y éticas en la libertad.

Mi deseo es que el trabajo de esta investigación, suscite la reflexión, provoque o sume a la disidencia de lo visual, a la apropiación de la producción de otros discursos, representaciones y narrativas visuales y artísticas, o por lo menos invite a la reflexión sobre las representaciones y discursos de otros tiempos que quizá, todavía resuenan en nuestras concepciones del mundo, del deber ser, de la cultura del género y que aprisionan, coartan o dificultan nuestro ejercicio a la libertad y dignidad de la condición humana.

Pese a la pesadumbre de los hechos de lesa humanidad que acontecen diariamente, Antonio Gramsci no invitaría a sobrellevar el pesimismo de la razón con el optimismo de la voluntad. Sigamos encontrando sintonías, apropiándonos y habitando espacios negados, habilitando existencias y libertades, construyendo creativamente rutas que nos muestren los caminos de la dignidad en la diversidad de condiciones humanas.

*

Anexos

a. Primera etapa de investigación

Registro, sistematización y análisis fílmico de las representaciones de las mujeres: Tabla de planeación temática de la investigación

Pregunta central	Preguntas secundarias	Ejes de análisis	Temas	Métodos y técnicas	Categorías para el análisis empírico
Pregunta central: ¿Cómo se produce la abyección racializada en las representaciones de las mujeres de las películas de la Época de Oro del cine mexicano?	a) ¿Qué elementos de la clase, género y raza se condensan en las representaciones de las mujeres abyectas de las películas del cine Época de Oro en México?	1) Cuerpo y subjetividad a través de la interseccionalidad (clase, género, raza y precariedad)	Construcción de la subjetividad abyecta de las mujeres	1) Guía de observación interseccional para la identificación de los elementos constitutivos de la subjetividad abyecta racializada reproducidos en las representaciones de las mujeres.	Cuerpo /representación / subjetividad Precariedad / abyección Raza, género, edad, clase
Hipótesis: La abyección racializada es un proceso amplio y complejo en el cual se materializa la dominación de algunas mujeres a través de un imbricada convergencia de opresiones en cuatro claves: género, raza, abyección y clase.	b) ¿Qué aspectos del blanqueamiento son expuestos en la narrativa cinematográfica a través de las relaciones, acciones y prácticas corporales que efectúan las mujeres en las películas de la Época de Oro en México?	2) Las prácticas corporales de la racialización y el blanqueamiento	Normalización de las abyección a través de la racialización y el blanqueamiento	2) Guía para la identificación y registro de prácticas corporales del blanqueamiento y la belleza de la representaciones de las mujeres en las películas de la época d Oro	Corporeidad /Prácticas corporales del blanqueamiento Belleza/ racialización Desclasamiento / transracialidad
	c) ¿Cómo se expresa la abyección racializada de las mujeres en los espacios, contextos y condiciones de vida representados en las películas de la Época de Oro en México?	3) Espacios de la abyección; marginación, pobreza y violencia.	La violencia de género como una expresión de la abyección.	3) Guía de observación y análisis de espacios físicos y simbólicos y propiciadores de la abyección racializada .	Abyección / marginación /Pobreza Violencia de género y precariedad Exclusión, discriminación, violencia

b) Construcción del corpus fílmico

1. (2018-2019), concentración de temas y películas

Los cuerpos racializados en las representaciones de las mujeres en el cine mexicano										
Bloques temáticos	Ejes de investigación	Categorías para el análisis	Periodización de la producción cinematográfica en México							
			Industrialización y Época de oro			Crisis, desmantelamiento y apertura al nuevo cine mexicano			Resurgimiento y retorno a los orígenes	
			1930	1940	1950	1960	1970	1980 ⁶⁰	1990	2000
I. La modernidad en las representaciones de las mujeres en el cine	a) Quienes son las rancheras, indias y pueblerinas b) Representaciones de las mujeres en el trabajo, educación y c) desclasamiento e) Transclase, e performance de la modernidad	Modernidad Representación Clase y género Desclasamiento Transclase Performance	1. ¿Qué viva México! (Sergei Eisenstein, 1932)	3. Distinto amanecer (Julio Bracho, 1943) 4. Doña Bárbara (Fernando de Fuentes, 1943) 5. Las abandonadas (Emilio Fernández, 1944)	10. Una familia de tantas (Alejandro Galindo, 1949)	12. El ángel exterminador (Luis Buñuel, 1962)	15. Las Poquianchis (Felipe Cazals, 1976)	16. Retrato de una mujer casada (Alberto Bojórquez, 1982)	17. Los motivos de luz (Felipe Cazals, 1985)	18. Las razones del corazón (Arturo Ripstein, 2011) 19. Roma (Alfonso Cuarón, 2018)
			2. Allí en el rancho grande (Fernando de Fuentes, 1936)	6. Río escondido (Emilio Fernández, 1947) 7. Pueblerina (1948, Emilio Fernández) 8. Salón México (Emilio Fernández, 1949) 9. Gangsters con charros (Juan Orol, 1948)	11. Doña Perfecta (Alejandro Galindo, 1950)	13. Días de otoño (Roberto Gavaldón, 1962)				
II. Racialidad en las representaciones cinematográficas de las mujeres	a) Taxonomía de la racialidad en el cine b) La estética de la indianidad y la negritud c) Transracialidad d) blanqueamiento en la civilidad	Cuerpo Racialidad Blanqueamiento Genealogía Transracialidad	20. Janitzio (Carlos Navarro, 1935)	22. María Candelaria (Emilio Fernández, 1944)	23. Tízoc (Ismael Rodríguez, 1957) 24. Chilam Balam (Íñigo de Martino, 1955) 25. Mulata (Gilberto Martínez Solares, 1954)	26. Animas Trujano (Ismael Rodríguez, 1961)			27. Amarte duele (Fernando Sariñana, 2002)	28. La tiricia (Jorge Pérez Solano, 2014) 29. La negrada (Jorge Pérez Solano, 2017)
			21. Zandunga (Fernando de Fuentes, 1937)							
III. La feminidad incorporé	a) La diva, el imperante de la mística de la feminidad b) Prácticas corporales de la belleza en el cine c) La feminidad abyecta d) El deseo femenino, anhelos corpóreos.	Feminidad Belleza Corporeidad Prácticas Corporales	30. La mujer del puerto (Arcady Boytler, 1934) 31. Santa (Luis G. Peredo, 1918) (Antonio Moreno, 1932)	32. La otra (Roberto Gavaldón, 1946) 33. La diosa arrodillada (Roberto Gavaldón, 1947) 35. Aventurera (Alberto Gout, 1950) 36. La negra Angustias (Matilde Landeta, 1949)	37. Susana (Luis Buñuel, 1951) 38. Miércoles de ceniza (Roberto Gavaldón, 1958)	39. Viridiana (Luis Buñuel, 1961)		40. Danzón (María Novaro, 1991) 41. La mujer de Benjamín (Carlo Carrera, 1991) 42. Como agua para chocolate (Alfonso Arau, 1992)	43. Perfume de Violetas (Maryse Sistach) 44. Y tu mamá también (Alfonso Cuarón, 2001)	45. Bellas de noche (María José Cuevas, 2016)

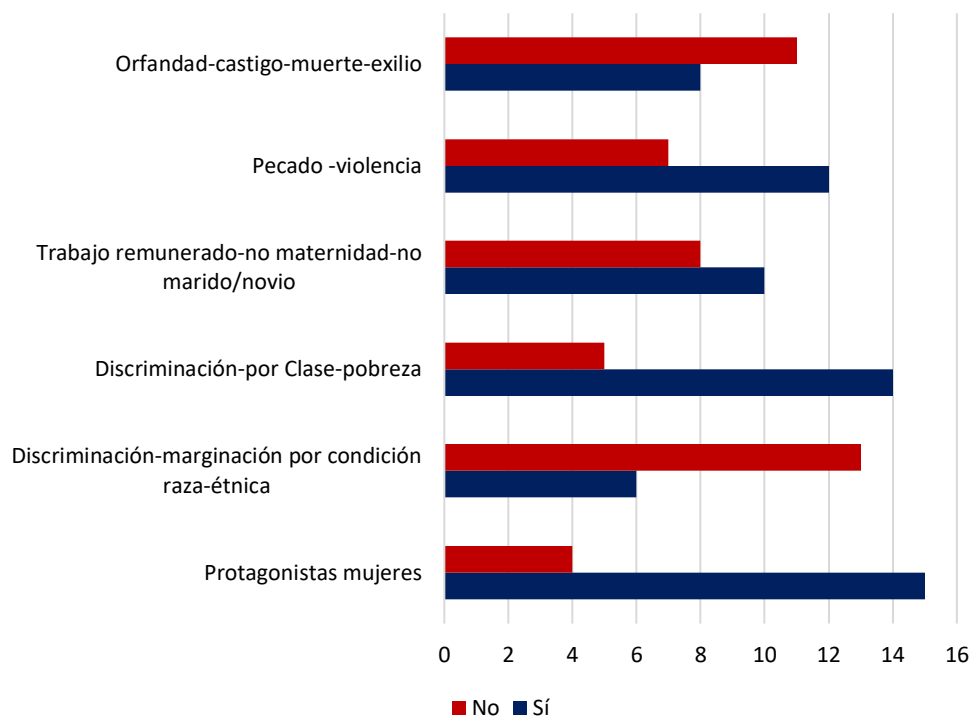
⁶⁰ *Tonta, tonta pero no tanto* (Fernando Cortés, 1972) y *Ni Chana, ni Juana* (Tito Novaro, 1984) Habrían sido una película idónea para el análisis de las representaciones humorísticas que ridiculizan a las mujeres indígenas, sin embargo, no entra dentro de los estilos establecidos para el análisis fílmico.

2. Segunda etapa (2019-2020), delimitación temporal y temática

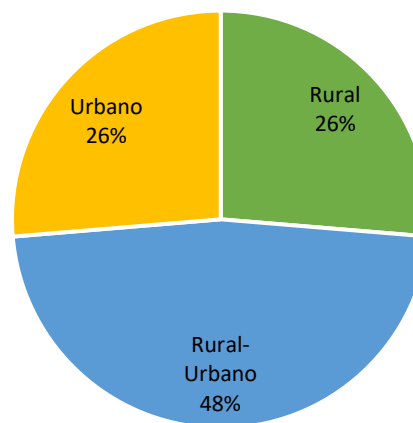
Paradigma de existencia de las representaciones de las mujeres

No.	Delimitación temporal			Espacio (urbano-rural)	Protagonistas mujeres	Racialización/clase		Género y sexualidad			Total sí
	Película	Año	Dirección			discriminación- marginación por condición raza- étnica	discriminación-por Clase-pobreza	Trabajo remunerado-no maternidad-no marido/novio	pecado - violencia	Orfandad- castigo- muerte-exilio	
1	¡Qué viva México!	1931	Sergei Einsestein	Rural	No	No	No	No	No	No	0
2	Santa	1932	Antonio Moreno	Rural-urbano	Sí	No	Sí	Sí	Sí	Sí	5
3	La mujer del puerto	1934	Emilio Gómez	Rural-urbano	Sí	No	Sí	Sí	Sí	Sí	5
4	Janitzio	1935	Carlos Navarro	Rural	No	No	Sí	No	No	No	1
5	Zandunga	1937	Fernando de Fuentes	Rural	Sí	No	No	Sí	No	No	2
6	María Candelaria	1943	Emilio Fernández	Rural	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	6
7	Las abandonadas	1944	Emilio Fernández	Rural-urbano	Sí	No	Sí	No/sí	Sí	Sí	4
8	La Mulata de Córdova	1945	Adolfo Fernández B.	Rural	Sí	Sí	No	No	Sí	No	3
9	Río Escondido	1947	Emilio Fernández	Rural-urbano	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	sí	6
10	Dueña y señora	1948	Tito Davison	Rural-urbano	Sí	No	Sí	Sí	No	No	3
11	Angelitos negros	1948	Joselito Rodríguez	Urbano	No	Sí	Sí	No	No	No	2
12	Salón México	1949	Emilio Fernández	Urbano	Sí	No	Sí	Sí	Sí	Sí	5
13	Aventurera	1949	Alberto Gout	Urbano	Sí	No	Sí	No	Sí	No	3
14	Nosotras la taquígrafas	1950	Emilio Gómez M.	Urbano	Sí	No	No	Sí	No	No	2
15	La negra Angustias	1950	Matilde Landeta	Rural-urbano	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	6
16	Nosotras las sirvientas	1951	Zacarías Gómez U.	Rural-urbano	Sí	No	Sí	Sí	No	No	3
17	Trotacalles	1951	Matilde Landeta	Urbano	Sí	No	Sí	No	Sí	Sí	4
18	El derecho de nacer	1952	Zacarías Gómez U.	Rural-urbano	No	No	No	No	Sí	No	1
19	Mulata	1954	Gilberto Martínez S.	Rural-urbano	Sí	Sí	Sí	No	Sí	No	4

Películas que abordan las categorías señaladas



Distribución de las películas por el espacio (rural-urbano) que retratan



c) Instrumentos de investigación para registro y sistematización información

Filme I. María Candelaria	Fecha de realización: marzo 2020
Pregunta 1: ¿Qué elementos de la clase, género, edad y raza se condensan en las representaciones de las mujeres precarizadas en las películas de la Época de Oro en México?	
1) Guía de observación interseccional para la identificación de Cuerpo y subjetividad a través de la interseccionalidad (clase, género, edad, raza y precariedad) Tema: Construcción de la subjetividad precaria de las mujeres	
Localización del acervo y lugar de consulta	FilMOTECA UNAM, Centro de Documentación (CD) de la Cineteca Nacional A-00126
Archivos secundarios de documentación	Prensa, fotografía
Escenarios y encuadres	Mercado y centro de Xochimilco, Chinampas, Jacales, Milpa. Tomas a campo abierto, perspectivas paisajísticas, encuadre a las nubes y las Chinampas. Retrato en contrapicado de los protagonistas resaltando gestualidad que reafirme su condición indígena.
Temas o problemáticas abordadas en el film en torno a la abyección:	La pobreza, la condición indígena, de desigualdad, la discriminación, la tienda de Raya, la agricultura, el comercio, las artes mexicana.
Caracterización y elementos del vestuario y moda	La población de las mujeres indígenas es caracterizada con falda largas también conocida como enaguas, dos trenzas y blusas bordadas, calzan huaraches o van descalzas. Hay una situación atemporal en su indumentaria que es reiterativa en el cine, pareciera que su indumentaria dada su condición cultural, nunca cambia, persiste en el tiempo y es parte sustancial de su condición étnica y racial, en ese sentido su condición no participa en cuanto a la moda de los tiempos correspondientes. Las mujeres que no comparten esta condición de ser indígenas pobres, son presentadas con vestimentas sofisticadas o correspondientes a la moda urbana-citadina clase media contemporánea al periodo.
Descripción de emociones, relaciones sociales, mandatos sociales, desobediencia, transgresión, otredad e introyección de la racialidad.	María Candelaria vive sola en un jacal de varas en una chinampa cerca de su espacio destinado al cultivo de flores, vive aislada del resto de la comunidad. El espacio que habita es marginal no sólo por la ubicación geográfica de su vivienda, sino además ella es repudiada por la comunidad indígena por su línea de parentesco en la cual se ubica el mal. El mal desde esta perspectiva moral impide la posibilidad de desarrollarse económicamente y autónomamente al interior de la comunidad. El exterior por ser un espacio menos moral, ofrece una vía de acceso a recursos económicos, pero también es la ventana al portal del mal, de los pecados y la sexualidad sin control, lo cual produce reiterativamente discriminación, violencia, acoso y desprecio. Aunque María Candelaria lleva una vida intachable, todo lo que ella haga será repudiado por que es lugar que se la ha designado en el orden social y ella no hace nada al respecto, aceptar el maltrato y la violencia que la llevará hasta la muerte.
Elementos de su gestualidad, corporalidad y dicción	Pronunciación de un español que se supone hablan los pueblos indígenas, mala dicción de algunas palabras a consecuencia de su condición indígena. Las emociones y sentimientos se transmiten a través de suplicios, lágrimas. Tomas de la cámara que resaltan el rostro, de abajo hacia arriba, con iluminación de arriba hacia abajo para transmitir tres puntos de vista: la de la historia y sus personajes al interior de la escena, la del público que ve de frente lo que pasa, y la iluminación de arriba hacia abajo, que proyecta la idea de dios o la moral deificada como el único posible de percibir lo que realmente pasa, al igual que la audiencia.
Comentarios y observaciones complementarios	

Filme II. Río Escondido	Fecha de realización: marzo 2020
Pregunta 2: ¿Qué aspectos del blanqueamiento son expuestos en la narrativa cinematográfica a través de las relaciones, acciones y prácticas corporales que efectúan las mujeres en las películas de la Época de Oro en México?	
Guía para la identificación y registro de Las prácticas corporales de la racialización y el blanqueamiento Tema: Normalización de las abyección a través de la racialización y el blanqueamiento	
Localización del acervo y lugar de consulta	FilMOTECA UNAM, Centro de Documentación (CD) de la Cineteca Nacional
Archivos en torno al blanqueamiento	Prensa, publicidad, maquillaje, vestuarios, fotografía, relaciones sociales
Lugar y tiempo de la trayectoria del blanqueamiento	En la Ciudad de México está el corazón del país que es representado por sus edificios, instituciones y gobernantes. Hay una operación centralista de la gobernanza y el espacio simbólico que emerge de este lugar. El presidente es el padre de la nación, omnipotente, designa los destinos de los profesionistas-misioneros que están a su disposición para llevar el proyecto civilizador a los rincones de México. El centro es México moderno- Río Escondido es la mujer indómita, violenta y atrasada a la que hay que domesticar y salvar, al igual que a sus hijos-población.
Caracterización y elementos del periodo histórico	La modernidad y la civilidad están en el centro de la ciudad de México. El orden, el progreso, las artes están impresos en los palacios, la higiene, los murales nacionalistas y las tomas abiertas dirigidas a proyectar la monumentalidad magnánima de la cumbre del triunfo revolucionario visto a través del patrimonio. Los pueblos olvidados no fueron tocados por la revolución, algunos grabados acompañan la ilustración de su desventaja con respecto de la sintonía del proyecto nacionalista. Hay alegorías a iconografías caudillistas del nacionalismo, los padres de la Patria aparecen, Miguel Hidalgo y Benito Juárez son retratados para llamar al orden y continuar el legado que ellos iniciaron, Rosaura la maestra es sólo un eje conductor de un bien mayor.

Características corporales de las representaciones de las mujeres: cabello, gestos, actitudes, voz, dicción, indumentaria,	Rosaura es una mujer joven, sus características físicas son: la belleza, de trenzas enroscadas a la usanza de los peinados rurales-urbanos, blusas y faldas discretas, no hay sensualidad impresa en su personaje del periodo. Sus características morales son: la abnegación, nobleza, bondad, entrega, compromiso, sacrificio, responsabilidad, virginidad, dignidad. Su español es retórico, todo el tiempo está en modo oratoria, resaltando los valores patrios y morales del nacionalismo.
Temas o problemáticas abordadas en el film en torno a la abyección:	Normación de la modernidad, civilidad, alfabetización, caciquismo, enfermedad, pobreza e higienización.
Elementos Corporeidad Prácticas corporales del blanqueamiento y belleza	Corporeidad y modernidad, belleza, indumentaria, peinado, maquillaje y moda en la racialización del género
Comentarios y observaciones complementarios	

Filme III. Salón México	Fecha de realización: marzo 2020
Pregunta 3: ¿Cómo se expresa y viven la abyección de las mujeres en los espacios y contextos representados en las películas de la Época de Oro en México?	
Guía de observación y análisis de espacios de la abyección; marginación, pobreza y violencia Tema: La violencia de género como una expresión de la abyección.	
Localización del acervo y lugar de consulta	FilMOTECA UNAM, Centro de Documentación (CD) de la Cineteca Nacional
Registros audiovisuales de los espacios	Salones de baile, calles con policías hombres y prostitutas. Filas para entrar al Salón México. El interior del salón México, bebidas, humo, música, oscuridad, diversión, inmoralidad. El colegio de señorita, limpio, claro, de día. Museos y palacios: la nación, la herencia cultural, el orgullo nacionalista.
Escenarios y encuadres destacados	El interior del Salón México, las luces del anuncio del Hotel, las escaleras del hotel, la calle con prostitutas. El centro histórico, la celebración del grito de Independencia, las luminarias conmemorativas del aniversario de la independencia de México, el grito presidencial real, el pueblo en el Zócalo celebrando el grito, los fuegos artificiales, los funcionarios de gobierno en el palco presidencial.
Temas o problemáticas abordadas en el film en torno a la abyección:	Las expresiones de la violencia a través de la discriminación, el racismo, clasismo y el sexismo
Caracterización y elementos del periodo histórico	La ciudad marginada, el arrabal, la periferia, Ciudad de México de noche, la noche, la periferia y la calle como un espacio in-moral. Los cabaret, hoteles y salones de baile, son espacio de convergencia para la diversión, el ocio, lo popular, de influencias musicales y morales fuera del orden del día-lo claro-lo luminoso-lo moderno. Los cuartos de azotea, las chimeneas, la ciudad vista desde arriba nos muestra las azoteas de la pobreza, se está arriba, pero no se está mejor, paredes de lámina y cartón, catres, nos muestran la precariedad y los bajos costos para poder habitar en la Ciudad. Otra cara de la Ciudad de México es mostrada en el colegio privado de señoritas, centro histórico, la Catedral, el Museo de Antropología, el Zócalo nos vuelven a hablar de la grandeza en tres tiempos, del pasado a través de piezas prehispánicas de diversas culturas que se muestran como una sola. Del presente con los edificios coloniales habitados por las autoridades e instituciones del presente. Y el futuro depositado en la educación, la juventud, la milicia-nacionalista.
Identificación de las relaciones sociales	Mercedes vive sola, no hay familia, sin amigas, sin pareja, un policía pobre, viejo y feo es el único hombre que puede apreciar sus características de bondad y sacrificio, su muerte es un secreto, su cuerpo es golpeado, usado y asesinado. Su hermana Beatriz tiene amigas, reconocimiento social y prestigio por su buen desempeño escolar e inteligencia, su moral intocada es deseada por un veterano de Guerra, todas las personas a su alrededor preservan sus dones.
Contenidos discursivos sobre racismo, clasismo, pobreza	La mujer manchada vale poco, sufre y tiene que aceptar los costos de su mala elección moral. Las mujeres buenas son limpias de cuerpo y de moral a través del resalte de sus virtudes, hay que cuidarlas, educarlas y proveerles de todas las condiciones óptimas afectivas y materiales para la vida, por que son las futuras madres de México.
Comentarios y observaciones complementarios	

d) Fichas técnicas y análisis semiótico de las películas

I

Título María Candelaria	Inicio de rodaje: 15.08.1943			Duración 110 minutos
	Lugar y fecha de estreno: 20.01.1944 en el Cine Palacio Chino			
Género: drama rural	Producción: Agustín J. Fink	Asistente de dirección: Jaime L. Contreras y Matilde Landeta	Fotografía: Gabriel Figueroa en 35mm B&N	Escenografía: Jorge Fernández
Dirección: Emilio "el Indio" Fernández			Compañía: Films mundiales S.A.	
Edición: Gloria Schoemann				
Guion: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno				
Música: Francisco Domínguez / Sonido: Howard Randal, Jesús Gonzáles, Nancy Esperón, Manuel Esperón	Canciones: Coreografía:	Estudios y locaciones: CLASA y Xochimilco, CDMX.	Maquillaje: Ana Guerrero Peinados: sin información	Vestuario: Armando Valdés Peza
Reperto	Personajes			
1. Dolores del Río 2. Pedro Armendáriz 3. Alberto Galán 4. Margarita Cortés 5. Miguel Inclán 6. Beatriz Ramos 7. Rafael Icardo 8. Arturo Soto Rangel 9. Julio Ahuet 10. Guadalupe del Castillo 11. Guadalupe Inclán 12. Salvador Quiroz 13. José Torvay 14. David Valle 15. Nieves s/a 16. Elda Loza 17. Guadalupe Garnica	1. María Candelaria 2. Lorenzo Rafael 3. Pintor 4. Lupe 5. Don Damián (cacique) 6. Periodista 7. Sacerdote católico del pueblo 8. Médico 9. José Alfonso 10. Huesera 11. Campesina chismosa 12. Juez 13. Policía 14. Secretario de juzgado 15. Sin información 16. Modelo 17. Modelo			
Lugar de la historia	pueblo de Xochimilco			
Tiempo de exhibición:	cuatro semanas			
Costo	Recuperación Filmoteca UNAM: \$3,000.00-\$4,000 dólares estadounidenses			
Festivales y reconocimientos	Festivales: 1946 Festival de Cine Cannes, Francia. 1947 Festival Internacional de Cine de Locarno, Suiza. 2010 Festival Internacional de Cine RiverRun, Estados Unidos. 2011 Festival de Cine Latino de Minneapolis, Saint Paul, Estados Unidos. 2011 Festival Internacional de Cine de Morelia, México. Premios: 1946 Gran premio Palma de Oro (ex aequo) y premio a la mejor fotografía en el festival de Cine Cannes. 1947 premio a la mejor fotografía, en el Festival Internacional de Cine de Locarno, Suiza.			
Fuente: Centro de documentación de la Cineteca nacional				
Expediente: Centro de documentación CINETECA A-00126				
Diseño y elaboración de método, técnica y herramientas de análisis: Noemí Domínguez Gaspar				

Sinopsis

Un reconocido artista es entrevistado por una periodista, ella realiza una investigación sobre una pintura controversial y autocensurada, la cual es desconocida para el público. El enigma detrás de esta obra esconde una ominosa historia acontecida años atrás. María Candelaria es una joven mujer indígena que habitó en las chinampas de Xochimilco y cuyo trágico final ha sido motivo de la anatema de la obra de arte.

María Candelaria estaba comprometida en matrimonio con Lorenzo Rafael, ambos campesinos indígenas se dedicaban al cultivo de flores y hortalizas para reunir el dinero suficiente que les permitiera consumir su amor a través de el enlace matrimonial. Sin embargo, esta relación es inadmisble en el pueblo por el desacreditado origen de María Candelaria quien vivía marginada de la comunidad.

Los celos, envidias y rivalidades empañan la relación de estos dos personajes, además parte de las vicisitudes que enfrenta la pareja, muchas derivan por la belleza de María Candelaria quien es presentada como una hermosura descomunal en la comunidad, la cual según la descripción del artista que hace alusión a Diego Rivera: “una india de pura raza mexicana... indígena (que) tenía la belleza de las antiguas princesas que vinieron a sojuzgar los conquistadores”, es decir, se examina la construcción de la representación de la belleza de acuerdo al mito de la pureza romántica precolombina, la belleza se presenta como un mecanismo de dominación que confluye con otros elementos de diferenciación social negativa para María Candelaria, llegando a un punto álgido de la abyección; la enfermedad y la muerte, el drama fatídico e insoslayable destino presentado a través de la muerte como purificación de los pecados de la madre y la redención de ella.

Análisis

La obra fílmica titulada *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943) contiene elementos para reflexionar sobre el blanqueamiento, racialidad, la belleza y abyección, que se desarrollan como parte de la vida de la protagonista de esta obra. María Candelaria quien, descrita a *grosso modo*, es una mujer indígena, adulta, huérfana y campesina cuya madre fue señalada como prostituta y murió asesinada por el pueblo.

Su belleza es presentada como una excepción descomunal en la comunidad xochimilca que la segrega, siendo incapaces de apreciar positivamente su valor humano y de buena mujer puesto en su belleza, la cual según la descripción del artista plástico que hace alusión a Diego Rivera la describe como: “una india de pura raza mexicana... indígena (que) tenía la belleza de las antiguas princesas que vinieron a sojuzgar los conquistadores”, es decir, se examina la construcción de la representación de la belleza de acuerdo al mito de la pureza romántica

precolombina, la belleza se presenta como parte de la condición que promueve una diferenciación social negativa para María Candelaria.

Otra característica de esta representación, es el blanqueamiento representado por Dolores del Río, quien fluye en el revestimiento blanqueante para representar la autenticidad mítica y pureza racial indígena, trazada como característica primordial de su excepcional belleza, lo cual paradójicamente se suma a las condiciones que la sitúan en la abyección y precariedad. Ella eventualmente recibe violencia simbólica, económica, psicológica y sexual, llegando a un punto álgido de la abyección; la enfermedad y la muerte, el drama fatídico e insoslayable destino presentado a través de la muerte como purificación de los pecados de la madre y la redención de ella.

Abyección racializada: María Candelaria es representada por una actriz blanca, de características estéticas y fenotípicas consideradas como bellas y sofisticadas. Sus dotes corporales y actorales son puestas en la representación del nacionalismo mexicano para interpretar el sacrificio y abnegación en la que viven históricamente las mujeres marginadas en sus comunidades. La abyección racializada se presenta, por un lado, en el blanqueamiento e interpretación de la india buena pero infravalorada socialmente. Su representación en la de la injusticia e incivildad imperante en los pueblos indios de México. Ese estado considerado de barbarie y violencia justifican la violencia a la que están sometidos los sujetos que salen fuera de la norma arcaica establecida en la comunidad.

II

Título Río Escondido - <i>Hidden river</i>		Inicio de rodaje: 4 de agosto de 1947			Duración 96 minutos
		Lugar y fecha de estreno: 12 de febrero de 1948 en Cine Orfeón CDMX			
Género: drama nacionalista rural		Producción: Raúl de Anda	Asistente de dirección: Carlos L. Cabello	Fotografía: Gabriel Figueroa en 16mm ByN	Escenografía: Manuel Fontanals Murales: Diego Rivera / Grabados: Leopoldo Méndez
Dirección: Emilio "el Indio" Fernández					
Edición: Gloria Schoemann		Compañía: Producciones Raúl de Anda, S.A.		Lengua: español	
Guion: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno					
Música: Francisco Domínguez Sonido: B.J. Kroeger		Canciones:	Estudios y locaciones	Maquillaje: Armando Meyer	Vestuario: Armando Valdés y B. Sánchez Tello
		Coreografía:	Estudios Azteca; Santa María Tulpetlac, Edo. de México.	Peinados: sin información	
Reparto		Personajes			
1. María Félix	2. Fernando Fernández	3. Columba Domínguez	4. Arturo Soto	5. Carlos López Moctezuma	6. Domingo Soler
7. Eduardo Arozamena	8. Manuel Dondé	9. Carlos Múzquiz	10. Agustín Isunza	11. Roberto Cañedo	12. Juan García
13. Guadalupe del Castillo	14. María Germán Valdés	15. Jaime Jiménez Pons	16. Manuel Bernal	1. Rosaura Salazar	2. Felipe Navarro, pasante de medicina
				3. Merceditas, ex profesora y amante de Regino	4. Don Felipe, médico
				5. Regino Sandoval, cacique	6. Sacerdote católico
				7. Marcelino, anciano campesino	8. El Rengo, ayudante de Regino
				9. Leonardo, ayudante de Regino	10. Brígido, ayudante de Regino
				11. Ayudante de la presidencia municipal	12. s/n
				13. s/n	14. s/n
				15. s/n	16. narrador
Lugar de la historia		Río Escondido, Chihuahua			
Tiempo de exhibición:		cuatro semanas			
Costo		\$1, 025,000.00 pesos mexicanos.			
Festivales y reconocimientos		1948 Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary, Checoslovaquia. 1949 Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, Premio Ariel de Oro a la mejor película; Ariel de Plata por mejor dirección, actuación femenina, actuación masculina, fotografía, argumento original, música de fondo y por película de mayor interés nacional. 1948 Premio a la mejor película, Certamen Hispanoamericano de Cine, España. 1948 Premio a la mejor Fotografía del Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary. Ocupa el puesto #20 dentro de las 100 mejores películas de México ⁶¹			
Fuente: Centro de documentación de la Cineteca nacional					
Expediente: Centro de documentación CINETECA A-00131					
Diseño y elaboración de método, técnica y herramientas de análisis: Noemí Domínguez Gaspar					

⁶¹ Boletín núm. 564, 15 de mayo de 2018 INBA

Sinopsis

Rosaura Salazar⁶², es una joven maestra rural que vive comprometida por la causa e la nación en el proyecto alfabetizador que encabeza el presidente de la nación. Ella es la mujer de la patria, heroica, bella, pura y delicada. Es comisionada personalmente por el ejecutivo federal para cumplir con la misión que le es delegada, alfabetizar y llevar la modernización del país al Río Escondido, uno de aquellos pueblos no alcanzados aún por la mano benevolente de los beneficios que la revolución institucionalizada ha traído a México.

Sin embargo, al salir del Palacio Nacional empiezan los desafíos y cuestionamientos masculinos sobre su quehacer: su condición de género, salud y belleza son características que pronto se verá, la pondrán en constante peligro. Al llegar a Río Escondido, se encuentra con un panorama deplorable, parece que la Revolución Mexicana no ha pasado por este lugar dominado por el caciquismo violento de Regino, que pronto comienza el acecho sexual y laboral de Rosaura.

Aliada con el médico y el sacerdote, la triada moralizante en el México rural, intentan subvertir el dominio de Regino dentro del cual se encuentra cautiva Merceditas, ex profesora y ahora amante devaluada de Regino quien pronto perecerá para no bloquear el camino de los intereses sexuales de Regino sobre Rosaura. El desarrollo de esta trama concluirá con un final en el que ambas mujeres, la pecadora y la abnegada se sacrifican en pos del amor y el mandato del deber ser, ambas mueren y en la muerte encontrarán la redención que las hará loables y dignas de reconocimiento.

Análisis

En la película *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1947) la protagonista es Rosaura⁶³ Salazar interpretada por María Félix, esta representación expone una caracterización atípica para la feminidad hegemónica, es una maestra

⁶² Como en mucho de las películas de Emilio Fernández, María Candelaria y Rosaura también significaban la espiritualidad y ambas están equiparadas visual y moralmente con la Virgen de Guadalupe y la Virgen María. Ambas, María y Rosaura, son veneradas por su bondad, pureza y sacrificio personal, y es su poder espiritual (más que su poder social) el que en última instancia define su identidad como mexicanas. Es dentro de este espacio de sacrificio moral en donde ellas como mujeres, pueden contribuir al futuro moral; es decir, funciona en estas películas el retrato de la mujer como conciencia moral de México al tiempo que restaura el significado y el poder del catolicismo (Herschfield, 2001:137).

⁶³ Como en muchas de las películas de Emilio Fernández, María Candelaria y Rosaura también significaban la espiritualidad y ambas están equiparadas visual y moralmente con la Virgen de Guadalupe y la Virgen María. Ambas, María y Rosaura, son veneradas por su bondad, pureza y sacrificio personal, y es su poder espiritual (más que su poder social) el que en última instancia define su identidad como mexicanas. Es dentro de este espacio de sacrificio moral en donde ellas como mujeres, pueden contribuir

heroica, bella, pero enferma del corazón, asexual y prístina. En su conformación subjetiva, convergen sincréticamente elementos indumentarios y prácticas corporales de la belleza atribuidas a la feminidad ideal mexicana mestiza: trenzas, falda y rebozo, amor por la patria, obediencia al presidente, entrega y abnegación, elementos que en su condición de maestra rural son puestos al servicio del Estado-nación. La patria le habla a través de voces en *off* promoviendo la admiración de edificios, murales y sitios emblemáticos que abarcan el espíritu de México, es pues una apología nacionalista encarnada por una mujer que es mártir.

Esta mujer se presenta a partir de la desobediencia a las indicaciones de dos hombres médicos, representantes de la dominación patriarcal masculina, que se intentan imponer sobre ella a través de su conocimiento y prescripción médica. A Rosaura⁶⁴ se le mandata quedarse en el espacio doméstico, lugar seguro para desarrollar una vida tranquila en la demarcación de su hogar, sin embargo, ella desobedece, pero su desobediencia la redime, es moralizante, ese tipo de transgresión es presentado como un hecho heroico en favor de los otros, el pueblo oprimido, los indios marginales quienes viven en las orillas de la civilización.

Las consecuencias adversas para esta mujer derivan en acoso sexual y su inminente muerte por ejercer su papel de maestra-madre, dos mujeres mueren, dos maestras, una personifica la abyección y es repudiada por haber cedido a la inmoralidad del amasiato con el cacique del pueblo, se auto infringe la muerte para purificarse; la otra, Rosaura, también muere, pero en la sacralidad de la pureza ideal de la feminidad, en ambos casos ser mujer es una condición abyecta en un mundo dominado por los hombres. El escenario es el rancho Río Escondido, en Chihuahua, alejado de los beneficios de la Revolución y la modernidad, atmósfera ideal para la consagración de su feminidad y valorización de su labor, a través de la muerte que la redime, la glorifica y la mujer sacrificada en la abyección, la mujer heroica, la mujer que vale es la mujer muerta.

Abyección racializada: para Rosaura la abyección racializada no tiene que ver con su condición fenotípica, ella es representada por una actriz blanca, de facciones apreciadas en el mundo del espectáculo y su

al futuro moral; es decir, funciona en estas películas el retrato de la mujer como conciencia moral de México al tiempo que restaura el significado y el poder del catolicismo (Herschfield, 2001:137).

⁶⁴ Por medio de Rosaura, la maestra rural en Río Escondido en un nivel narrativo, se aprecia el intento del Estado por incorporar socialmente a las masas rurales analfabetas y debilitadas durante años por la pobreza al México moderno. Por medio de la maestra-madre-pedagoga, el gobierno ofrece mejorar la vida de ese pueblo olvidado durante siglos por la política educativa. Sin embargo, aunque la película sugiere que los indios pueden ser llevados hacia la conciencia política por el sacrificio de una mujer valiente, al final de la historia del pueblo de Río Escondido no puede contar sino con muy pocas mejoras materiales (Herschfield, 2001:136) que se intercambian por el consuelo de haber tenido el cobijo de una madre simbólica, colectiva y redentora, a través de la mujer-maestra-madre transmisora de la modernidad, la moral y la justicia. El conjuntar la feminidad, naturaleza y espiritualidad con el pasado en *Río Escondido* y *María Candelaria* sitúa a la mujer como iniciadora de la reforma moral más que del cambio social y económico.

personaje quizá diste de la realidad inmediata. Pero son estas características físicas la que exaltan los valores positivos del nacionalismo en favor del proyecto de desarrollo modernizador, el cual requiere mujeres a su servicio, que renuncien a las banalidades de la maternidad, las relaciones amorosas y sexuales. Su misión es mayor, ser las madres-maestras de la alfabetización, de los pueblos y los oprimidos. Quienes renuncien o traicionen esta vocación, serán presentadas como Merceditas, mujeres parias, manchadas, sin autonomía, al servicio sexual de los caciques autoritarios y anacrónicos al proyecto civilizatorio. La condición abyecta de las mujeres requiere la aceptación de la vida precaria, ya sea por sacrificio y vocación o por castigo y destino fatídico.

III

Título Salón México (<i>Mala mujer</i>)		Inicio de rodaje: 9 de septiembre de 1948			Duración 95 minutos
		Lugar y fecha de estreno: 25 de febrero de 1949 en Cine Orfeón, CDMX			
Género: drama urbano		Producción: Salvador Elizondo Pani	Asistente de dirección: Felipe Palomino	Fotografía: Gabriel Figueroa 35mm B&N	Escenografía: Jesús Bracho
Dirección: Emilio "el Indio" Fernández					
Edición: Gloria Schoemann		Compañía: CLASA Films Mundiales	Lengua: español		
Guion: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno					
Música: Antonio Díaz Conde Sonido: Rodolfo Solís y José de Pérez		Canciones:	Estudios y locaciones: CLASA, Zócalo, Catedral Metropolitana, Museo de Antropología, CDMX	Maquillaje: Ana Guerrero Peinados: María Salazar	Vestuario: Sin información
Coreografía:					
Reparto		Personajes			
1. Marga López 2. Silvia Derbez 3. Mimi Derba 4. Roberto Cañedo 5. Miguel Inclán 6. Rodolfo Acosta 7. Carlos Múzquiz 8. Fanny Schiller 9. Estela Matute 10. José Torvay 11. Maruja Grifell 12. Hernán Vera 13. Humberto Rodríguez 14. Luis Aceves Castañeda 15. Francisco Reiguera 16. Zoila Esperanza Rojas		1. Mercedes Gómez 2. Beatriz Gómez 3. Directora del Colegio de Señoritas 4. Militar -veterano Escuadrón 201 Roberto 5. Lupe López 6. Paco 7. Patrón del Salón México 8. Prefecta Colegio de Señoritas 9. Cabaretera 10. Policía sordo 11. Profesora Colegio de Señoritas 12. Encargado del hotel 13. Velador 14. Ladrón 15. Ladrón 16. Sin información			
Lugar de la historia		Ciudad de México			
Tiempo de exhibición:		tres semanas			
Costo		\$600,000.00 pesos mexicanos.			
Festivales y reconocimientos		1949 Premio a la mejor fotografía, Festival Internacional de Cine de Bruselas, Bélgica. 1950 Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, Premio Ariel de Plata por mejor actuación femenina y fotografía. 1949 Festival Internacional de Cine de Bruselas, Bélgica. 1992 Festival Internacional de Cine de Berlín (sección Fórum), Alemania. 2005 Festival Internacional de Cine de Tesalónica (Homenaje al cine mexicano), Grecia. 2011 Festival Internacional de Cine de Morelia, México.			
Fuente: Centro de documentación de la Cineteca nacional					
Expediente: Centro de documentación CINETECA A- A-00133					
Diseño y elaboración de método, técnica y herramientas de análisis: Noemí Domínguez Gaspar					

Sinopsis

Mercedes Gómez es una mujer joven urbana pobre, que trabaja en el Salón México de lunes a sábado, es una fichera, una mujer que intercambia ficha por dinero, las fichas son el vehículo de intercambio entre los clientes del Salón y las mujeres ficheras, quienes cobran su servicio de compañía, plática, baile y sexuales a través de esta moneda.

Ella ejerce este trabajo reprochable por la moral social ya que no tiene otra vía para obtener recursos y así solventar los gastos de su hermana Beatriz, a quien mantiene sus estudios y gastos en un exclusivo Colegio privado para señoritas de clase alta, esta responsabilidad la mantiene en secreto y carga a costas con las consecuencias que su doble vida le trae.

Lupe, un oficial adulto entrado en años, se convierte en su protector ante los abusos y violencias de Paco, quien es su amante y abusa de varias maneras de Mercedes. Ella se esfuerza sobremanera para eximir la culpa que le provoca su oficio, y encarna la abnegación extrema al sacrificar todo a favor de la apuesta por un futuro diferente para su hija-hermana. Sin embargo, encuentra su final al encarar a su agresor y es la muerte la que la redime de todas sus faltas morales.

Análisis

*Salón México*⁶⁵ (Emilio Fernández, 1948) es otro hilo de nuestra investigación. Mercedes Gómez interpretada por Marga López, encarna la belleza en los límites *underground* de la ciudad. Su situación de explotación y prostitución está implícita a lo largo de trama, pero es innombrable porque la prostitución es un tabú que la coloca en una situación de opresión y violencia como circunstancias adyacentes a su condición, el mensaje pedagógico es: la prostitución no es buena, y durante la trama se nos revelarán sus consecuencias. En esta representación podemos encontrar elementos del sincretismo y el blanqueamiento a través de las prácticas corporales de la belleza, los usos de la moda y la usurpación, travestismo y revestimiento de clase al fluctuar, a través de la

⁶⁵ Se ha dicho que en películas como *Salón México* y *Distinto amanecer*, la reproducción biológica y en consecuencia la maternidad genitora está simplemente eliminada del cuerpo sexuado para el placer. Es aquí donde se genera la abyección, puesto que, aunque son mujeres femeninas y cumplan los deberes, en torno al maternaje como mandato de género, su imposibilidad de unirse como madres biológicamente radica en algo que no tiene que ver con una disfunción biológica, apunta hacia temores sociales eugenésicos respecto al colapso de la tradición familiar mexicana debido a los cambios de la buena y ejemplar mujer en su papel social y económico (Herschfield, 2001:142).

indumentaria y la encarnación de su feminidad, en dos expresiones de la subjetividad de Mercedes que es una noble mujer, buena, pero es inmoral, abyecta por habitar en la marginalidad de los bajos fondos del arrabal.

La nación vuelve a conformar parte del escenario, a través de la monumentalidad de edificios, esculturas y piezas prehispánicas que enarbolan el pasado indígena glorioso, el cual hay que preservar en la memoria, el museo es receptáculo y depositario de esta esencia e identidad homogénea de la mexicanidad.

Ella trabaja en el Salón México de lunes a sábado, lugar para bailar, divertirse, fumar, beber e ir (con los hombres) al hotel que se encuentra enfrente del establecimiento, pero los domingos son días sacros, de descanso y de la familia. Mercedes es sincrética, se traviste y performa a otra mujer que es ella misma, vendedora ejecutiva clase media para visitar en el internado a su hermana Beatriz, quien se forma como bachiller en ese centro educativo de clase alta que opera como colegio e internado para señoritas.

El tiempo marca las prácticas corporales de Mercedes, los días domingo, Mercedes se blanquea, se moraliza, se adscribe a la civilidad y modernidad, se redime y constriñe a las buenas maneras del ideal de la feminidad mexicana-patriarcal, funge como protectora y proveedora de su hermana-hija Beatriz Gómez. Los lunes Mercedes se reviste de lo que es, una prostituta buena y noble, la cual eventualmente vive situaciones de violencia física y sexual que culminan en su muerte, la cual es presentada como la única e inevitable vía para el reconocimiento de sus virtudes y ablución a su prostitución como condición de abyección.

Abyección racializada: Mercedes es una mujer amestizada, no se sabe de su origen, su pasado es borrado, sin redes en la ciudad de México podemos inferir muchas posibilidades, la migración, el autoexilio o el destino de su vida por tener la responsabilidad de la crianza de su hermana, ella no es madre, pero materna a su hermana quien parece figurar más como la hija de una madre soltera quien por su inmoralidad y transgresión sexual, falta de profesionalización y formación académica, no ha tenido otro destino más que el del trabajo sexual.

Usa dos tipos de indumentarias, las cuales son el vehículo de su traslado por el travestismo, usurpación de una clase a otra. La ropa de noche es considerada vulgar, corriente, barata e inmoral. La ropa de día es elegante, sofisticada, que da cuenta de su bienestar económico y rectitud moral.

IV

Título La Negra Angustias	Inicio de rodaje: 30 de mayo de 1949			Duración 85 minutos
	Lugar y fecha de estreno: 19 de enero de 1950 Cine Mariscal CDM			
Género: drama revolucionario	Producción: Eduardo S. Landeta	Asistente de dirección: J. López Portillo	Fotografía: Jack Draper 35mm ByN	Escenografía: Luis Mora S.
Dirección: Matilde Landeta				
Edición: Gloria Schoemann	Compañía: TACMA	Lengua: español		
Guion: Matilde Landeta basada en la Obra "La negra Angustias" de Francisco Rojas González				
Música: Gonzalo Curiel Francisco Alcaide/Galindo Sampeiro	Canciones: obras musicales de Graciela Amador, intérpretes Trío los panchos Coreografía:	Estudios y locaciones: : Estudios Churubusco, Querétaro, San Miguel de Allende y Hotel Rancho Campanella, Gto.	Maquillaje: Noemí Wallace Peinados: Ma. De Jesús Lepe	Vestuario: Sin información
Reparto	Personajes			
1. María Elena Marqués	1. Angustias Farrera (adulta)			
2. Noemí Beltrán	2. Angustias Farrera (niña)			
3. Agustín Isunza	3. <i>Huitlacoche</i>			
4. Eduardo Arozamena	4. Antón Farrera			
5. Gilberto González	5. Efrén <i>El Picao</i>			
6. Enriqueta Reza	6. Crescencia			
7. Fanny Schiller	7. Doña Chole			
8. Ramón Gay	8. Manuel de la Reguera			
9. Guillermo Calles	9. Don Melitón			
10. Carlos Riquelme	10. Enrique Pérez, <i>revolucionario decente</i>			
11. Elda Peralta	11. Esposa del ingeniero			
12. Felipe de flores	12. Sin nombre			
13. Dolores Tinoco	13. Sin nombre			
14. Agustín Fernández	14. Sin nombre			
15. Rogelio Fernández	15. Sin nombre			
16. Genaro de Alba	16. Sin nombre			
17. Salvador Godínez	17. Sin nombre			
Lugar de la historia	Morelos			
Tiempo de exhibición:	una semana			
Costo	\$350,000.00 pesos mexicanos			
Festivales y reconocimientos	8 de marzo de 1994, homenaje a Matilde Landeta y proyección de la negra Angustias en UNIFEM-ONU En su época, no obtuvo ningún reconocimiento, lo cual es significativo por se la única directora mujer en dicho periodo.			
Fuente: Centro de documentación de la Cineteca nacional				
Expediente: Centro de documentación CINETECA A-01559				
Diseño y elaboración de método, técnica y herramientas de análisis: Noemí Domínguez Gaspar				

Sinopsis

En los albores de la revolución en el estado de Morelos, se encuentra la niña Angustias huérfana de madre, negra y pobre quienes es criada por la bruja del pueblo. Es constantemente acechada por su condición racial, de clase y precariedad. Sin embargo, al enterarse que su padre es un bandolero-héroe local, ella reconfigura su orfandad y enorgullece de su parentesco con Antón Farrera.

Su padre regresa por ella para continuar su crianza, ella se apega a las labores que por la división sexual de trabajo le son asignadas a las mujeres en esa comunidad rural: lavar, cocinar y encargarse de los quehaceres domésticos. En tanto crece empieza a ser acosada sexualmente por un hombre quien desea desposarla, pero ella aborrece a los hombres por experiencias observadas en el comportamiento de los animales. Al rechazar la oferta de matrimonio, es violentada por la comunidad y agredida sexualmente por lo que ella reacciona ante dicho acto.

La Revolución llega a su pueblo y ella se une tomando el lugar que le correspondería al hombre de la familia, alcanza el grado de Coronela y es reconocida por su valentía y hazañas “a pesar de ser mujer”. Sin embargo, todos estos logros se ven empañados cuando se evidencia su analfabetismo y contrata a un profesor de quien se enamora y es rechazada por no ser de “la misma condición”, forjar una relación amorosa entre el blanco y la negra, el burgués y la analfabeta se considera un acto “antinatural” por el cual Angustia sufre momentáneamente. Ella continúa su vida a lado de la bola, y termina huyendo ante un ataque militar sin poder consumir su condición de mujer ni el amor.

Análisis

La negra Angustias (Matilde Landeta, 1950) fue representada por María Elena Marqués, quien recurre a la práctica del *blackface*, le pintan la piel de color oscuro para personificar a una mujer afrodescendiente, la negritud en el cine sólo es permitida si se personifica por una actriz blanca y bella o tal vez no encontraron a una mujer negra que fuera actriz y no se tomaron el tiempo de formar o entrenar a alguien que pudiera interpretar dicho personaje en la actuación.

Su historia cuenta la vida de una mujer, huérfana de madre, hija de Antón Farrera, un bandolero que favorece a los pobres, un justiciero que quebrantó la ley porfiriana por ser mala, se presenta como un viejo, débil, sin heredero. Siendo Angustias niña es adoptada por una bruja temida en la comunidad y viven en los límites del pueblo, la anciana bruja la nombra Angustias -por que eso ha sido (y será) su vida, sólo angustias-. Angustias es

una mujer afrodescendiente, su corporalidad pasa por el blanqueamiento selectivo y excluyente de la industria cinematográfica.

Aunque el objetivo de la directora era presentar un tipo de historia diferente a las vistas en el periodo, Angustias personifica el borramiento de la población negra en México. Durante el desarrollo de la historia, se van presentado las características que la llevarán hacia la abyección, siendo niña se cuestiona y no acepta el aclamado orden natural de los sexos que se homologa como el mundo animal, vive en las márgenes del género, se le describe como un hombre en cuerpo de mujer, ocupa el lugar del hijo en la línea del parentesco, se muestra como un primer indicio de su irregularidad ante el orden heterosexual.

Después se niega a un casamiento arreglado, entonces es llamada -gallina con espolones- y se genera una alusión a la lesbofobia, que se manifiesta a través de la furia del pueblo, manifestada principalmente por las mujeres, por lo cual es rechazada por ser catalogada como “machorra”, una no mujer, después recibe un exorcismo por parte de la bruja quien le dice que su completud como mujer es anómala. Ella eventualmente se asume y nombra como negra, la sociedad también la ve así, racializada, esta condición cataliza el racismo tácito y explícito durante toda la trama.

Su abyección intenta volver al orden de la feminidad patriarcal, se heteronorma a través de la feminización y las prácticas corporales de la belleza. Esta nueva actitud es motivada por el enamoramiento que vive, su sujeto del amor es presentado a través de su maestro-instructor, portavoz de la hegemonía del orden patriarcal, un hombre adulto, blanco, con formación educativa y de abolengo, Manuel de la Reguera (interpretado por Ramón Gay), quien la desprecia porque, aunque ella es una mujer líder con poder de mando militar, no pertenece a su clase social, una relación entre ellos sería -ir en contra de la naturaleza-. Angustias es rechazada y en su situación de desamor, ella se menosprecia, se asume como fea y abyecta, además esto coincide con la caída de su regimiento que tiene que emprender la huida. La película termina con su exilio en la bola, siendo una mujer indómita, sin hogar, sin familia y sin hombre, lo cual nos lleva a buscar conocer los mecanismos de la heterosexualidad obligatoria para la constitución de la feminidad en este filme.

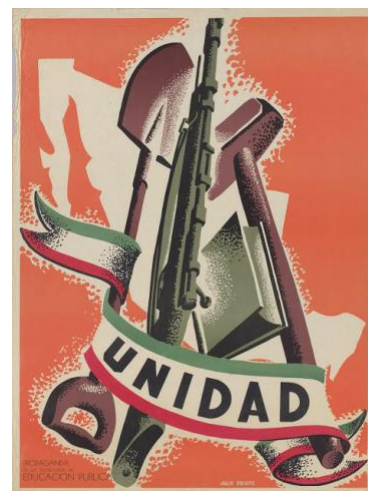
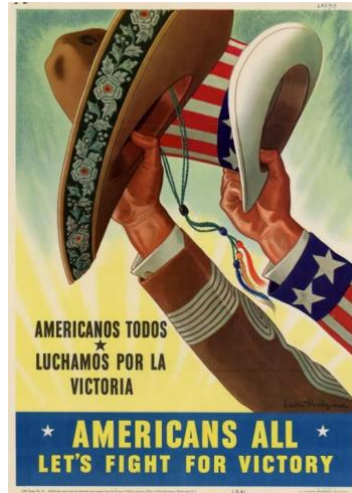
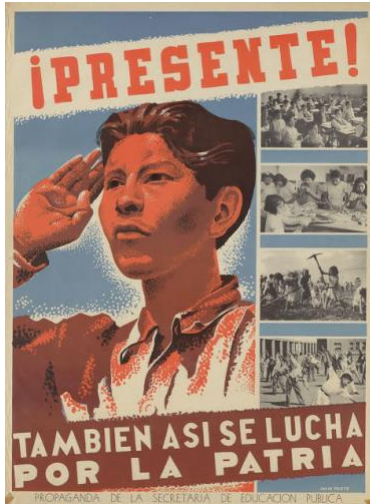
Abyección racializada: para Angustias, el *blackface* es el recurso para la interpretación de su personaje ambivalente. Originaria de una comunidad rural, su negritud es caracterizada en un principio con elementos del analfabetismo, pobreza, ignorancia y superstición. A medida que sale de la comunidad se va empoderando, masculinizando y adquiriendo poderes que no son propios del género tradicional. Sin embargo, hay un momento

de domesticación cuando aparece el amor en un personaje hombre, blanco, burgués, educado y joven. Esta aspiración que sería un triunfo para su condición abyecta, es imposible por que es presentada como una situación antinatural, hay espacios a los que su condición de clase y racial pueden aspirar, pero su feminidad debe ser coartada ya que estos elementos no pueden armonizarse ni ser inteligibles socialmente, el exilio y el nomadismo serán su destino.

e) Carteles

Nacionalismo en el marco de la Segunda Guerra Mundial.

Créditos: Talleres de gráfica popular, Secretaría de Educación Pública, Secretaría de Gobernación, Asociación Mexicana de Turismo.



f) Carteles de las películas

María Candelaria (1943), créditos: CLASA-MOHME Inc.

Fuente: internet y centro de documentación, Cineteca.



Dolores del Rio portrays a flower girl determined to marry her only love in "María Candelaria." Directed by Emilio Fernandez, this film called world attention to the Mexican cinema and established Fernandez as the single most important Mexican director of the 1940's. This film airs late-night Friday, October 16 at 4 a.m. on THIRTEEN as part of MOVIES, MOVIES, MOVIES.



Río Escondido (1948), créditos: producciones Raúl de Anda
Fuente: internet



Salón México (1948), créditos: CLASA Films Mundiales
 Centro de documentación, Cineteca.



La negra Angustias (1950)
Internet



*Los carteles de esta película buscan reivindicar y exaltar la imagen de la mujer revolucionaria.

*

Bibliografía

- Aisenson, Aida (1981). *Cuerpo y persona*. México: FCE.
- Altman, Rick (2002). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Anderson, Benedict (2005). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.
- Arriaga, Mercedes *et al.* (2006). *Representaciones y simulacros del cuerpo femenino*. Madrid: Arcibel/Grupo de investigación de escritoras y escrituras.
- Arroyo Quiroz, Claudia *et al.* (2011). *México imaginado, nuevos enfoques sobre el cine (trans) nacional*. México: UAM.
- Ardévol *et al.* (2008). *La mediación tecnológica en la práctica etnográfica*. Euskal: ANKULEGI.
- Ávila, Freddy *et al.* (Coord.) (2011). *Circulaciones culturales*. México: CIESAS/IRD/ANR/UC/COLMICH.
- Ávila, Luciano (2017). “Cómo se compone el cine” en *Revista 24 cuadros* recuperado en: <https://revista24cuadros.com/2017/11/16/principios-de-la-composicion-visual-aplicados-al-cine/> (revisado en noviembre del 2019).
- Ayala Blanco, Jorge (2006). *La herética del cine mexicano*. México: Océano.
- Barfield, Thomas (Ed.) (2000). *Diccionario de antropología*, México, Siglo XXI.
- Barragán, Anabella (2017). Dolor crónico y VIH: Metáfora del estigma y la discriminación. En Rodríguez, Verónica, *et al.* *Heterotopías del cuerpo y el espacio* (pp. 85-101). México: La Cifra.
- Barthes, Roland. *Et. al.* (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: E. Tiempo contemporáneo.
- (1978). *Sistema de la moda*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili
- (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

- (1999). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Bartra, Armado (2010). *Sueños de papel*. México: UAM Xochimilco.
- Bartra, Roger (2005). *La jaula de la melancolía*. México: Debolsillo
- Basaglia O., Franca (1983). *Mujer, locura y sociedad*. México: FyL UAP
- Bassa, Joan; Freixas, Ramón (2000). *El sexo en el cine y el cine en el sexo*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, André (2005). *Teoría y crítica del cine*. Barcelona: Paidós.
- (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIALP.
- Beauvoir, Simone (2012). *El segundo sexo*. México: Debolsillo.
- Benedict, Ruth (1941). *Raza: ciencia y política*. México: FCE.
- Benjamín, Walter (2003). *La obra de arte en la Época de su reductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Bhabha, Homi (2007). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Blancarte, Roberto (2007). *Cultura e identidad*. México: FCE/CONACULTA.
- Blázquez Graf, Norma *et al.* (Coord.) (2010). *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*. México: UNAM/CEIICH/CRIM/FP
- Bonanno, Antonio (2017). *Mujeres de oficio y cabareteras en el cine mexicano de la Época de oro; un ejemplo de ambivalencia en la moraleja fílmica y la moralidad social* (tesis licenciatura). México: ENAH.
- Bordwell, David (1995). *El significado del filme. Interferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, Pierre (2006). La identidad y la representación: elementos para una reflexión crítica sobre la idea de región. *Revista Ecuador Debate*, No.67, pp. 165-184.
<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/4269>
- (2005). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

- Bowen, L. Alexandra (2013). La evolución del subalterno en tres novelas mexicanas: *La negra Angustias, Balún Canán, y Neonaó*. (Tesis Master of Arts). EUA: University of north Texas,
- Braidotti, Rosi (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Brah, Avtar; hooks, bell *et al.* (2004) *Otras inapropiables, feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Burton-Carvajal, Julianne (2002). *Matilde Landeta, hija de la revolución*. México: IMCINE/CONACULTA.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan*. México: Paidós.
- (2006). *Vida precaria*. Buenos Aires, Paidós.
- (2018). *Mecanismos psíquicos del poder*. Madrid: Cátedra.
- Gayatri, Spivak (2009). *¿Quién le canta al estado-nación?*, Buenos Aires, Paidós.
- Buxó, María J. (Eds.) (1999). *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona: Cuadernos A.
- Caballero W., María (Ed.) (2011). *Mujeres de cine, 360° alrededor de la cámara*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Cabañas Osorio, J. Alberto (2014). *La mujer nocturna del cine mexicano*. México: U. Iberoamericana.
- Caggiano, Sergio (2012). *El sentido común visual. Disputas en torno a género, "raza" y clase en imágenes de circulación pública*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Campos García, Alejandro (2012). "Racialización, racialismo y racismo: un discernimiento necesario" en *Negros con clases*. Cuba: Universidad d La Habana 273, pp.184-198.
- Casetti, Francesco; Di Chio, Federico (1996). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Castellanos Guerrero, Alicia (Coord.) (1992). *El debate de la nación, cuestión nacional, racismo y autonomía*. México: Claves Latinoamericanas.

(Coord.) (2003). *Imágenes del racismo en México*. México: Plaza y Valdés.

(Coord.) (2012). *Racismos y otras formas de intolerancia de Norte a Sur en América Latina*. México: UAM Iztapalapa- Xochimilco.

Castellanos Cerda, Vicente *et al.* (Coord.) (2012). *Las miradas y las voces*. México: UNAM.

(2015). “Estrategias formales del análisis cinematográfico” en Zavala, Lauro. *Posibilidades del análisis cinematográfico*. México: Gobierno del Estado de México.

Castro Ricalde, Maricruz; Robert McKee, Irwin (2011). *El cine mexicano “se impone”, mercado internacional y penetración cultural en la época dorada*. México: UNAM.

Chartier, Roger (1999). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

Chica Geliz, Ricardo. (2015). *Cuando las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix: Cine, cultura popular y educación 1936 – 1957*. Cartagena: Universitaria.

Choza, Jacinto; Montes, María J. (Eds.). (2001). *Antropología en el cine I: Construcción y reconstrucción de lo humano*. Madrid: Laberinto.

Ciénega Valerio, Erika Patricia (2014). “Mutaciones del cuerpo: hacia la construcción de nuevas formas de subjetivación y sus implicaciones éticas. Reflexiones en torno a lo abyecto en las prácticas estéticas contemporáneas”. En *Errancia...la palabra inconclusa, revista de psicoanálisis, teoría crítica y cultura*. México: UNAM FES Iztacala.

Colombes, Adolfo. (Comp.) (1985). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ed. del sol.

Comarmond de, Patrice; Duchet, Claude. (1969). *Racisme et société*. París: F. Maspero.

Corona Berkin, Sarah. (2012). *Pura imagen*. México. CONACULTA.

Costa, Antonio. (2003). *Saber ver el cine*. Barcelona: Instrumentos Paidós.

- Cumes, Aura. (2011). “La presencia subalterna en la investigación social: reflexiones a partir de una experiencia de trabajo” en Leyva, Xóchitl *et al.* *Conocimientos y prácticas políticas: reflexiones desde nuestras prácticas de conocimientos situado*. México: CIESAS, UNICACH, PDTG-UNMSM, pp. 215-248.
- (2014) “La casa como espacio de civilización” en Séverin D. M. Eugenia (Coords.), *Trabajadoras en la sombra. Dimensiones del servicio doméstico latinoamericano*. México: CIESAS -ITESM.
- Cunin, Elisabeth. (Coord.) (2010). *Mestizaje, diferencia y nación; lo negro en América Latina Central y el Caribe*. México: INAH/UNAM/CEMCA/IRD.
- (2014). *Administrar los extranjeros: raza, mestizaje, nación*. México: CIESAS/IRD/Karthala.
- Curiel, Ochy. (2013). *La nación heterosexual*, Bogotá, Brecha lesbica,
- (2014) “Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial” en Irantzu Mendia Azkue *et al.* (eds.), *Otras formas de (re)conocer* Bilbao-Vitoria-Gasteiz: U. país Vasco.
- (2017) “Género, raza, sexualidad: debates contemporáneos”, *Intervenciones en Estudios Culturales*. núm. 4.
- Davis, Angela. (2005). *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Akal.
- (2016) *Democracia de la abolición: prisiones, racismo y violencia*. Madrid: Ed. Trotta.
- Davis, Yuval. (2004). *Género y nación*. Lima: Flora Tristán.
- Davis, Kathy. (2007). *El cuerpo a la carta*. México: La Cifra Editorial.
- De Certeau, Michel. (2010) *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: UIA/ITESO
- (2010b). *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. México: UIA/ITESO.

- De Lauretis, Teresa. (1989). *Technologies of gender, essays of Theory, Film and Fiction* (traducción), London: Mac Millán Press.
- (1992). *Alicia ya no: feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cathedra.
- (1993). “Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica”, en C. Cangiomo, María y DuBois, Lindsay (comp.), *De mujer a género, teoría, interpretación y práctica feministas en las ciencias sociales*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 73-113.
- (2000). *Diferencias, etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.
- (2014). Cuerpos y placeres. En Muñiz, Elsa (2014). *Prácticas corporales: performatividad y género* (pp. 64-79). México: La Cifra.
- De la Cadena, Marisol. (2004). *Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cusco*. Lima: IEP.
- De la Peña, Francisco. (2014). *Imaginario fílmico, cultura y subjetividad por un análisis antropológico del cine*. México: Ediciones Navarra.
- De los Reyes, Aurelio. (1983). *Cine y sociedad en México 1896-1930 Vivir de sueños. Volumen I (1896-1920)*. México: UNAM.
- (Coord.) (2016). *Miradas al cine mexicano Vol.I-II*. México: IMCINE.
- De la Vega, Alfaro (Coord.) (2001). *Microhistorias del cine en México*. México: U de G/UNAM/IMCINE /Cineteca Nacional/Instituto Mora.
- (Coord.) (2016). *Miradas al cine mexicano. Volumen II*. México: IMCINE
- Del Val, José. (2004). *México, identidad y nación*. México: UNAM.
- Del Valle, Teresa (Ed.) (2000). *Perspectivas feministas desde la antropología social*. Barcelona: Ariel Antropología.
- Deleuze, Gilles. (1994). *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós. (1996). *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

- Delgado, Manuel. (1999). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- Despentes, Virginie. (2007). *Teoría King Kong*. Barcelona: Melusina.
- Diótima, Antrazyt. (1996). *Traer al mundo el mundo: objetivo y objetividad a la luz de la diferencia sexual*. Barcelona: Icaria.
- Donapethy, María. (2006). *Imaginación, la feminización de la nación en el cine español y latinoamericano*. Madrid: Fundamentos.
- Douglas, Mary. (2007). *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Echeverría, Bolívar; et al. (2013). *Sociedades icónicas*. México: Siglo XXI.
- Erreguerena Albaitero, M. Josefa. (2007). *Los medios de comunicación masiva como actualizadores de los mitos*. México: UAM Xochimilco.
- Einsenstein, Sergei. (2006). *La forma del cine*. México: Siglo XXI.
- (2010). *El sentido del cine*. México: Siglo XXI.
- Esteban, Mari Luz (2004). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Falquet, Jules (2017) “La combinatoria *straight*. Raza, clase, sexo y economía política: análisis feministas materialistas y decoloniales”, *Descentrada*, vol. 1, núm. 1, e005.
- Fanon, Franz. (1977). *Los condenados de la tierra*. México: FCE.
- (2011). *Piel negra, máscaras blancas*. La Habana: Caminos.
- Fernández Félix, Miguel. (2017). *Un cine revolucionado*. México: INBA.
- Ferrándiz, Francisco. (2011). *Etnografías contemporáneas*. Barcelona: Anthropos-UAM I.
- Figari Carlos; Scribano, Adrián. (2009). *Cuerpo(s), Subjetividad (es) y Conflicto (s)*. Buenos Aires: CLACSO – CICCUS.

- Finol, José Enrique (2015). *La corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*. Quito: Ediciones CIESPAL.
- Flores Cano, Enrique. (2008). *Etnia, Estado y Nación*. México: Taurus.
- Foucault, Michel. (1983) *El orden del discurso*. México: Tusquets.
- (1990). *Tecnologías del yo*. Argentina: Paidós.
- (1984). *Enfermedad mental y personalidad*. Barcelona: Paidós.
- (1992). *Genealogía del racismo*. Madrid: La Piqueta.
- (2002). *Los anormales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2004). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- (2007). *Nacimiento de la Biopolítica*. Buenos Aires, FCE.
- (2008). "Topologías", en *Fractal* n48, enero-marzo2008, año XII, vol. XII, pp. 39-40.
- Fonseca, Maricela (Coord.) (1996). *A cien años del cine en México*. México: IMCINE/INAH/M.A. Porrúa.
- Fouz Hernández, Santiago. (2013). *Cuerpos de cine, masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporánea*. Barcelona: Ediciones Balleterra.
- Friedman, Betty (2009). *La mística de la feminidad*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Fuentes, Adriana (2014) *La belleza cuesta. De los tips a la cirugía estética ¿cuál es la promesa que se persigue?* En Muñiz, Elsa (2014). *Prácticas corporales: performatividad y género* (pp. 112-151). México: La Cifra.
- García Bravo, María Haydeé. "Anthropologie du Mexique y el régimen de indigeneidad racializada en México siglo XIX". En *INTERdisciplina*, Volumen 4/ N. 9, mayo-agosto 2016, pp.51-70.
- García, Gustavo; Aviña, Rafael. (1997). *Época de oro del cine mexicano*. México: Clío.

García Riera, Emilio. (1998). *Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997*. México:

IMCINE

Geertz, Clifford. (2006). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Gómez Izquierdo, José. (2005). *Los caminos del racismo*. México: Plaza y Valdés.

Gómez Nadal, Paco. (2017). *Indios, negros y otros indeseables*. Quito-Ecuador: Abya-Yala.

Gómez Villanueva, Mariana N. (2016). *La representación de la mujer mexicana durante la Época del cine de Oro mexicano. Estudios de caso: María Candelaria y Río Escondido de Emilio Fernández*. (Tesis) México: UNAM.

González de Ávila, Manuel. (2010). *Cultura y razón: Antropología de la literatura y de la imagen*. Barcelona: Anthropos/UAM.

González Casanova, Manuel (1992). *Las vistas, una época del cine en México*, México, INEHRM.

González Calderón, Diana E. (2014). *El campo ausente de la representación de las mujeres en el cine mexicano presencias en la vida y obra de Matilde Landeta* (tesis del Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat). Barcelona: UAB.

González R. Javier; Lara C. Hugo (2009) *Cine Antropológico mexicano*, México, INAH.

Gorbach, Frida; Rufer, Mario. (2016). *(In)Disciplinar la investigación: archivo, trabajo de campo y escritura*. México: UAM-Siglo XXI.

Gracida, Alejandro. (2013). *La representación de la pobreza en la Época de oro del cine mexicano, 1940-1953* (tesis). México: CMQ/ Estado de México.

Gramsci, Antonio. (1975). *Cuadernos de la cárcel, v. I*. Turín: Einaudi.

(1981). *La formación de los intelectuales*. México: Grijalbo.

Guillaumin, Collete *et al.* (2005). *El patriarcado al desnudo*. Buenos Aires: Brecha Lésbica.

Guiraud, Pierre. (1980). *El lenguaje del cuerpo*. México: FCE.

- Gutiérrez Chong, Natividad. (2004). *Mujeres y Nacionalismo en América Latina*. México: IIS-UNAM.
- (2012.) *Mitos nacionalistas e identidades étnicas: los intelectuales*. México: UNAM.
- Guzmán, Adriana (2014). Percepción, imaginación e imaginario: posibilidad de las prácticas corporales. En Muñiz, Elsa (2014). *Prácticas corporales: performatividad y género* (pp. 38-63). México: La Cifra.
- Guber, Rosana. (2005). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Guzmán Velasco, Nathaly E. (2009). *La construcción de la feminidad en la Época de oro del cine mexicano*. (Tesis). El Salvador: Universidad Centroamericana UCA.
- Hall, Stuart. (2015). “Raza el significante flotante”, en *Intervenciones, Estudios Culturales*, núm. 1.
- (2019). *El triángulo funesto. Raza, etnia y nación*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Haraway, Donna. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Harding, Sandra. (1996). *Ciencia y feminismo*. Madrid: Morata.
- Haupt, Cecilia. (2014). “Las rumberas del cine mexicano.” en Barba Ahuatzin, Beatriz (Coord.) *Iconografía mexicana XII, indumentaria y ornamentación*. México: INAH. pp. 315-327.
- Hershfield, Joanne. (2001). “La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la Época de oro” en García, Gustavo; Maciel, David R. (Coords.). *El cine mexicano a través de la crítica*. México: UNAM/INCINE /UACJ. pp. 127-151
- hooks, bell et al. (2004). *Otras inapropiables, feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Irigaray, Luce. (1985). *El cuerpo a cuerpo con la madre*. Barcelona: Cuadernos inacabados.

- (1998). *Ser dos*. Buenos Aires: Paidós SAICF
- Iturriaga, Eugenia. (2016). *Las élites de la ciudad blanca. Discursos racistas sobre la otredad*. México: UNAM/ UADY/ Red Integra.
- Jabardo, Mercedes. (Ed.) (2012). *Feminismos negros, una antología*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Jiménez Pulido, Jesús. (1999). *El cine como medio educativo*. Madrid: Laberinto.
- Juárez, Nahayeilli (2011). Lo “afro” en las industrias de la música y el cine: el caso afrocubano en México. En Ávila, Freddy, et al. *Circulaciones culturales: Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana* (pp. 115-146). México: CIESAS-El Colegio de Michoacán-Universidad de Cartagegna-Institut de Recherche pour le Développement-Agence Nationale de la Recherche.
- Kristeva, Julia. (2004). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Kuhn, Annette. (1991). *Cine de mujeres*. Madrid: Cátedra.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. (2000). *Claves feministas para la autoestima de las mujeres*. Madrid: horas y Horas.
- (2005). *Los Cautiverios de las Mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM/PUEG.
- (2005b). *Para mis socias de la vida: claves feministas*. Madrid: horas y Horas.
- Landázuri, Gisela (2012). La migración, marco de exclusión y discriminación en San Gregorio Atlapulco, México. En *Racismos y otras formas de intolerancia de Norte a Sur en América Latina* (pp. 77-98). México: UAM-Juan Pablo Editor.
- Le Breton, David. (1990). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva visión.
- (1999). *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral.
- (1999b). *Las pasiones ordinarias, antropología de las emociones*. Buenos Aires: Nueva

- visión.
- (1999c). *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral.
- Lebel, Jean-Patrick. (1973). *Cine e ideología*. Buenos Aires: Garnica. Lewin, Ellen (Ed.). (2006). *Feminist anthropology: a reader*. UK: Blackwell Publishing.
- Lévi-Strauss, Claude. (1968). *Antropología estructural*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Lizarazo Arias, Diego. (2004). *La fruición fílmica, estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. México: UAM.
- López Austin, Alfredo. (2012). *Cuerpo humano e ideología: Las concepciones de los antiguos nahuas*. México: UNAM/IIA.
- Lorey, Isabell. (2016). *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Mac Gregor, Josefina (Coord.). (2010). *Discursos históricos, identidad e imaginarios nacionales*. México: UNAM.
- Malaver Narváez, M. Del Carmen. (2015). “La moda como factor de construcción de la identidad y la belleza en Ifigenia de Teresa de la Parra” en Muñiz, Elsa. *Prácticas corporales en la búsqueda de la belleza*. México: LCE. Pp.143-171.
- Mc. Phail, Elsie (2006). *Voy atropellando tiempos. Género y tiempo libre*. México: UAM-Xochimilco.
- Marx, Karl (2010). *Manuscritos económicos – filosóficos de 1844*. Valparaíso: Editorial del Cardo.
- Mead, Margaret *et al.* (1972). *Ciencia y concepto de raza: genética y conducta*. Barcelona: Fontanella.
- Méndez, Lourdes. (2008). *Antropología feminista*. España: Síntesis.
- Metz, Christian. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1954-1968)*. Barcelona: Paidós.
- Millán, Francisco J. (2008). *Cine con identidad*. León: Gobierno de Guanajuato.

- Millán, Margara. (1999). *Derivas de un cine femenino*. México: PUEG-UNAM.
- Millet, Kate. (2017). *Política sexual*. España: Cátedra/Universitat de Valencia.
- Monsiváis, Carlos. (1981). *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo.
- (1984). *Amor perdido*. México: ERA.
- (1999). *Rostros del cine mexicano*. Roma: Américo arte editores.
- Morin, Edgar. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- (2007). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Moscovici, Serge (2011). “Prólogo”, en Flores, Fátima *et al.* (Ed.). *El discurso de lo cotidiano y el sentido común: La teoría de las representaciones sociales*. Barcelona: Anthropos/UNAM/IPN.
- Moreno Figueroa, Mónica G. (2008). Mestizaje, cotidianeidad y las prácticas contemporáneas del racismo en México. En Cunin, Elisabeth. *Mestizaje, diferencia y nación. Lo “negro en América Central y el Caribe* (pp. 129-170). México: INAH-Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-UNAM-Centro de Investigaciones sobre América y el Caribe- Institut de Recherche pour le Développement
- (2012). “Yo nunca he tenido la necesidad de nombrarme”:
reconocimiento el racismo y el mestizaje en México. En *Racismos y otras formas de intolerancia de Norte a Sur en América Latina* (pp. 15-48). México: UAM-J. P. E.
- (2012b) “Linda morenita: El color de la piel, la belleza y la política del mestizaje en México” en revista *Entretextos* de la U.I. Pp.1-22.
- (2016) “El archivo del estudio del racismo en México” en *Desacatos* 51. Pp. 92-107.
- Mulvey, Laura (2007). El placer visual y el cine narrativo. En Cordero, K., y Sáenz, I. (Ed.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 81-93) México, México: UNAM.
- Muñiz, Elsa. (2002). *Cuerpo, representación y poder: México en los albores de la reconstrucción*

- nacional, 1920-1934*. México: UAM /Miguel Ángel Porrúa.
- (Coord.) (2010). *Disciplinas y prácticas corporales: Una mirada a las sociedades contemporáneas*. México: Anthropos.
- (2011). *La cirugía cosmética: ¿un desafío a la “naturaleza? Belleza y perfección como norma*. México: UAM.
- (2013). “Del mestizaje a la hibridación corporal: la etnocirugía como forma de racismo” en *Nómadas 38*. Colombia: Universidad Central-IESCO. Pp.81-97.
- (Edit.) (2014). *Prácticas corporales: performatividad y género*. México: LCE.
- (2015). *El cuerpo. Estado de la cuestión*. México: La Cifra/UAM-Xochimilco.
- Et al.* (2015b). *Prácticas corporales en la búsqueda de la belleza*. México: LCE.
- (2017). *La morfotopía: El lugar y el tiempo de la regeneración*. En Rodríguez, Verónica, et al. *Heterotopías del cuerpo y el espacio* (pp. 17-36). México: La Cifra.
- Navarrete, Federico. (2008). *Las relaciones inter-étnicas en México*. México: UNAM.
- (2016). *México racista, una denuncia*. México: Grijalbo.
- Navarro Granados, Daniel E. (2014) “Estereotipos, xenofobia y racismo en el humorismo gráfico del Universal” en *Revista de la Red Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea 24* Año 2, N° 3, Córdoba: RIHALC. Pp.24-43.
- Novo, Salvador. (1999). *Nueva grandeza mexicana*. México: CONACULTA.
- Ochoa, Karina (Coord.) (2019). *Miradas en torno al problema colonial*. México: Akal.
- Ojeda, Norma. (1986). “Separación y divorcio en México: una perspectiva demográfica” en El Colegio de México, *Estudios Demográficos y Urbanos*, Vol. 1, No. 2 (2), pp. 227-26.
- Oliva M., Carlos; Martínez G., Luis G. (2019). *Cine mexicano y filosofía*. México: UNAM

- Palmarola Sagredo, Hugo A. (2018). *Análisis cultural sobre la tecnología doméstica en el cine mexicano de la Época de Oro* (tesis doctorado), México: UNAM.
- Peach, Anne; Peach, Joachim. (2002). *Gente en el Cine*. Madrid: Catedra
- Pecori, Franco. (1977). *Cine, forma y método*. Barcelona: Gustavo Gill S.A.
- Pedraza Gómez, Sandra. (2014). “Cuerpo de mujer: biopolítica de la belleza femenina” en Muñiz, Elsa. *Prácticas corporales: performatividad y género*. México: LCE. Pp.80-111.
- (2015). Atributos de ciudadanía y gobierno del hogar: El uso político de las imágenes médicas del cuerpo de la mujer. En Muñiz, Elsa (Coord.). *El cuerpo. Estado de la cuestión* (pp. 133-164). México: La Cifra/UAM-Xochimilco.
- Peredo Castro, Francisco. (2004). *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: UNAM.
- Pérez Montfort, Ricardo. (2003). “El estereotipo del indio en la expresión popular urbana, 1920-1940” *Estampas de nacionalismo popular mexicano*. México: CIESAS.
- (2007). *Expresiones populares y estereotipos culturales en México*. México: CIESAS.
- (2007b). “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940” en Blancarte, Roberto. *Cultura e identidad nacional*. México: FC. Pp.516-577.
- Pérez Ruíz, Maya Lorena (2007). “El problemático carácter de lo étnico” *CUHSO*, Vol. 13, Núm., 1, pp. 35-55.
- Portal, Ma. Ana; Ramírez, P. Xóchitl. (2010). *Alteridad e identidad, un recorrido por la historia de la antropología en México*. México: UAM.
- Powdermaker, Hortense. (1955). *Hollywood: El mundo del cine visto por una antropóloga*. México: FCE.

- Pulido Llano, Gabriela. (2017). *El mapa “rojo” del pecado. Miedo y vida nocturna en la ciudad de México 1940-1950*. México: INAH.
- Quijano, Anibal. (2014). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en *Colección Antologías Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO
- Reyes Arévalo, Yolanda (2012). *Personajes femeninos contestatarios del cine mexicano del siglo XXI: subvirtiendo la Época de oro* (tesis maestría). Irlanda: NUIG
- Rosas Mantecón, Ana. (2017). *Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México: UAM Iztapalapa/ Gedisa.
- Rodríguez, Ma. del Carmen (Coord.) (2006). *Diosas del celuloide. Arquetipos de género en el cine clásico*. Madrid: Jaguar.
- Ruiz, Apen. (2001). “La india bonita: nación, raza y género en el México revolucionario” en *Debate Feminista*, pp.142-162.
- Saldívar, Emiko. (2012). “Racismo en México: apuntes críticos sobre etnicidad y diferencias culturales” en Castellanos, A. *Racismos y otras formas de intolerancia de Norte a Sur, en América Latina*. México: UAM. pp. 49-76.
- Sánchez García, José M. (2013). *Historia del cine mexicano (1896-1929)*. México: UNAM.
- Scott, Joan (2013). “El género una categoría útil para el análisis histórico”, en Lamas, Marta (coord.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PORRUA/PUEG, pp.265-302.
- Segato, Rita L. (2007). *La Nación y sus Otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires, Prometeo.
- (2015). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Buenos Aires: Prometeo.

- Shohat, Ella; Stam, Robert. (2002). *Multiculturalismos, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- Soler, Sandra (2012). Lengua, folclor y racismo. Estereotipos comunes sobre los grupos étnicos colombianos. En *Racismos y otras formas de intolerancia de Norte a Sur en América Latina* (pp. 125-147). México: UAM-Juan Pablo Editor.
- Sorlin, Pierre. (1985). *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. México: Siglo XXI.
- Sontang, Susan. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaragua.
- Spivak, Gayatri. (2008), “Deconstruyendo la Historiografía” en Sandro Mezzadra et al. *Estudios poscoloniales. Ensayos fundamentales*, Madrid: Traficantes de sueños pp. 33-67.
- Stam, Robert. (2004). *Tropical multiculturalism. A comparative history of race in Brazilian cinema & culture*. Los Ángeles: Duke University.
- (2014) *Teoría y práctica de la adaptación*. México: UNAM.
- Stavenhagen, Rodolfo. (2001). *La cuestión étnica*. México: El Colegio de México.
- Suárez-Krabbe, Julia. (2011). “En la realidad. Hacia metodologías de investigación descoloniales”, *Tabula Rasa*, núm. 14, UNILCOMAYOR, pp. 183-204.
- Taibo, Pago Ignacio I. (1985). *María Félix, 47 pasos por el cine*. México: Planeta
- (1986). *EL indio Fernández, el cine por mis pistolas*. México: Plantea.
- Teillet Roldán, Eduardo. (2000). *Raza, identidad y ética*. Barcelona: Del Serbal.
- Torras, Meri (2015). El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia. En Muñiz, Elsa (Coord.). *El cuerpo. Estado de la cuestión* (pp. 13-28). México: La Cifra/UAM-Xochimilco.
- Torres San Martín, Patricia. (2001). *Cine y género. La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano*. Guadalajara: UG.

- Trelles Plazaola, Luis. (1991). *Cine y mujer en América Latina, directoras de largometraje de ficción*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Tuñón, Julia. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen, 1939-1952*. México: IMCINE.
- (2000). *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. México: CONACULTA.
- Urías Horcasitas, Beatriz. (2007). *Historias secretas del racismo en México*. México: Tusquets.
- Van Den Berghe, Pierre L. (1987). *Problemas raciales*. México: FCE.
- Vasconcelos, José. (1983). *La raza cómica: misión de la raza iberoamericana*. México: Asociación Nacional de Libreros.
- Velázquez Gutiérrez, M. Elisa (2006). *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*. México: UNAM.
- Viveros Vigoya, Mara. (2008) “La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual” en Careaga, Gloria. *Memorias del Ier. Encuentro Latinoamericano y del Caribe La sexualidad frente a la sociedad*. México: Fundación arcoíris por el Respeto a la Diversidad Sexual, pp.168-198.
- (2016). “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”, en *Debate feminista* 52, pp. 1-17.
- Wade, Peter, et al. (2008). *Raza, etnicidad y sexualidades, ciudadanía y multiculturalismo en América Latina*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas - Lecturas CES.
- (2010). La presencia de “lo negro” en el mestizaje. En Cunin, Elisabeth. *Mestizaje, diferencia y nación. Lo “negro en América Central y el Caribe* (pp. 107-127). México: INAH-Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-UNAM-Centro de Investigaciones sobre América y el Caribe- Institut de Recherche pour le Développement

- (2014) "Raza, ciencia, sociedad" en INTERdisciplina Vol. 2, N.4, 2014 pp.- 2-29
- Wehr, Cristian (Ed.). (2016). *Clásicos del cine mexicano, 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*. Madrid: Iberoamericana.
- Wieviorka, Michel. (1991). *L'espace du racisme*. París: Éditions du seuil.
- Wittig, Monique. (2010). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.
- Wolf, Naomi. (1992). *El mito de la belleza*. Barcelona: EMECÉ.
- Yankelevich, Pablo. (2004). "Nación y extranjería" en *Cuicuilco*, vol. 11, núm. 31, pp.1-31.
- Zavala, Lauro. (Coord.) (2014). *Cine y educación*. México: UAM
- Zambrano, Carlos. (2002). *Etnopolíticas y racismo*. Bogotá: UNC.