


# Las paradojas de la mexicanidad sobre el género y el mestizaje en la adaptación cinematográfica *La negra Angustias* de Matilde Landeta y en la novela de Francisco Rojas González

*José Eduardo Villalobos Graillet*

University of Toronto

**Abstracto:** Este trabajo examina, desde una lente crítica del siglo XXI, la narrativa heroica del texto visual *La negra Angustias* (1949) de la directora mexicana Matilde Landeta en el que muestra a sus espectadores una forma alternativa de salirse y transgredir las paradojas de la mexicanidad en la que es posible la negociación y la reconstrucción de identidades más equitativas, en cuanto a la dimensión de género y la dimensión racial. En este film, a diferencia de la novela de Francisco Rojas González de la cual se adapta (1948), el proyecto de la Revolución Mexicana le sirve a la protagonista, la Coronela Angustias, como estandarte para rescatar el valor humano de las mujeres y el de los afro-mexicanos que se opone a los arquetipos de los discursos patriarcales y del mestizaje que son parte inherentes de la hegemonía identitaria de México. En cambio, en la narrativa de Rojas González este proyecto fracasa tal como lo hace la protagonista al final de la novela cuando ésta regresa a un lugar marginal en el que está silenciada por el discurso patriarcal de la nación, por ende, quedando atrapada en las paradojas abordadas en *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz.

**Palabras clave:** mexicanidad – mestizaje – análisis del discurso cinematográfico – identidad de género – patriarcado

 En la época posrevolucionaria, el cine, como manifestación cultural, ayudó al Estado a legitimar la formación de una nueva identidad (Torres de San Martín 37) conocida como la mexicanidad. Ésta se basó en promover la representación de figuras revolucionarias, sus comportamientos, así como también nuevas formas de vestir y pensar (Macías-González y Rubenstein 10), como resultado de la nostalgia hacia esta etapa histórica y, quizás también, de la esperanza hacia un gran cambio que se frustró. De esta manera, el cine fue el vehículo principal del Estado para transmitir el discurso patriarcal del género y el discurso del mestizaje –de cierto modo inspirado en el proyecto mestizófilo de *La raza cósmica* de José Vasconcelos (Palou 14)–, ideologías que ayudarían a establecer un orden y dar unidad a un país desolado por la Revolución Mexicana. Sin embargo, estas imágenes de lo mexicano se basaron en la ficcionalización de la realidad, logrando que se perpetuaran en el

imaginario colectivo como las formas de ser y actuar de todo mexicano. Así, en esa época, la figura del macho mestizo dominante se impuso ante el de la mujer que se caracteriza, sin importar su condición social o etnia, por ser sumisa y sufrida (en su versión de mujer buena).

Este orden nacional de corte patriarcal y mestizo “que es todo menos fictici(o), aunque haya nacido de una ficción” (Palou 24), llegó a reforzarse en el plano doméstico, en lo social, así como en lo profesional, sin que la industria del cine mexicano fuera la excepción. En este ambiente, regido cabalmente por directores, ponderaba la misoginia y la exclusión de la mujer para asumir el rol de la dirección, ya que se creía que ellas tenían capacidades y conocimientos inferiores sobre el cine “(a diferencia de) los Gardones, los Indios, los Brachos y los Oroles” (en *Escritores mexicanos: Rojas s.p.*).<sup>1</sup> Matilde Landeta, famosa por ser la guionista de directores destacados como Emilio “El Indio” Fernández, cansada de ese “... monopolistic regime of power and knowledge”, de acuerdo a Rashkin (en *Introduction* 6), que no le brindaba oportunidades para escalar profesionalmente como mujer, creó la casa productora Técnicos y Actores Cinematográficos Asociados (TACMA) con ayuda de su hermano Eduardo Soto Landeta y del escritor jalisciense Francisco Rojas González (Robinson y Cabral 15) para realizar sus propios filmes, de los cuales sumaron tres para 1951. Las temáticas femeninas en las películas de esta directora resultan ser pioneras para la época en la que surgieron,<sup>2</sup> sobre todo porque cuestionan la realidad que vivía la mujer desde su propia perspectiva y, simultáneamente, se les puede considerar como una salida de la mexicanidad, de las metáforas de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, que la propia Landeta logra traspasar. Así pues, en este trabajo se examina cómo esta directora logra que su protagonista, más que soldadera, coronela, transgrede y se salga de los arquetipos impuestos por la hegemonía de la mexicanidad, en cuanto a la dimensión de género y la dimensión racial, específicamente con la re-lectura que se ofrece de la película *La negra Angustias* (1949), una semi-autobiografía de la vida de la coronela mulata Remedios, según Benítez y Macías (en López López 123). Este análisis comienza con la explicación del final de la película para entender la postura que asume Landeta en su texto audiovisual, en contraste con la ideología conservadora presente en la novela. Posteriormente, se discuten por separado el discurso patriarcal de género y el del mestizaje que son partes inherentes de la mexicanidad.

La bibliografía existente sobre esta película ha hecho evidente las modificaciones realizadas por la directora defenida de la novela de Francisco Rojas González,<sup>3</sup> con quien había trabajado en 1948 en la adaptación fílmica de su novela *Lola Casanova* (en *Escritores*

---

<sup>1</sup> Apellidos de los directores mexicanos más sobresalientes del Siglo de Oro del cine mexicano sonoro.

<sup>2</sup> Reconocimiento obtenido por la crítica femenina en 1975 cuando sus obras audiovisuales fueron redescubiertas en la conmemoración cinemática de la ONU (46).

<sup>3</sup> Sucesor del Premio Nacional de Literatura del que en 1943 había ganado José Revueltas con *El luto humano* (Catálogo de escritores s.p.).

*mexicanos: Rojas* s.p.). En la versión de Landeta, Angustias, la protagonista, apuesta de principio a fin por la Revolución para retar el orden patriarcal y elitista, causantes de la desigualdad social, genérica y étnica en el país; tanto es así, que al comienzo del film se muestra un paratexto<sup>4</sup> explicando la moraleja de la diégesis, el cual parece resumir los resultados “positivos” de la causa revolucionaria que, tentativamente, en la década de los 40 tendrían efecto. El hecho de que este paratexto esté escrito en presente del indicativo y no en subjuntivo (lo que habría pasado si la Revolución hubiera triunfado), es completamente irónico ya que indudablemente es una crítica directa hacia la estructura nacional creada en esa época, pues en la agenda política de quienes la erigieron, la justicia y la equidad no eran menester. Prueba de esto es la desigualdad que la propia Landeta experimentó en su carrera profesional. De tal manera, se puede considerar a la película como una forma de liberación de ese mundo hegemónico, no solo de la propia directora, sino también de sus coetáneas (las mujeres mexicanas) y de los grupos marginados como los afro-mexicanos –tema que se aborda más adelante– representados en la figura de Angustias. Así, el proyecto de la Revolución se convierte en este texto audiovisual como algo vivo, como un anhelo de ver que este movimiento llegue a un buen puerto con el fomento de sus ideales y así se logre alegar lo dicho en el paratexto utilizado al inicio.<sup>5</sup>

Por otra parte, en la novela de Rojas González el paratexto que se emplea en las primeras páginas es un fragmento del poema *Redondillas (hombres necios)*<sup>6</sup> de Sor Juana Inés de la Cruz que invita a reflexionar sobre cómo la mujer es juzgada por la visión masculina, siempre ubicándola bajo los binomios que le ofrece el discurso patriarcal: santa-diabla. Si bien la novela describe a Angustias como una heroína masculinizada de sus tiempos cuando se asume coronela de una legión revolucionaria, su papel, el cual transgrede las convencionalidades sociales “de competir con los hombres y aún superarlos en bravura, don de mando y autonomía” (García Riera 81), se desvanece en el momento en el que se enamora de Manuel, un hombre rubio ilustrado, perteneciente a otro estatus social. De esta forma, la protagonista pasa a ser víctima de esa hegemonía como madre encerrada en la esfera doméstica, la realidad a la que constantemente quería derrocar desde el principio de la novela. Por lo tanto, la Angustias del autor jalisciense contradice su propia causa, así como la de la propia Revolución porque su lucha no llegó a ninguna parte; en este caso por la falta de una filosofía científica en la cual se basaran sus ideales y a la que Rojas explaya su desilusión

---

<sup>4</sup> “Vivimos en el año de 1903. Este episodio es un grito de rebelión de la clase más oprimida y pertenece al México de ayer. Es solo un hecho de la Gran Revolución ese sacudimiento que dio lugar a la reintegración de una nacionalidad respetable y respetada que hoy día levanta su estructura definitiva sobre bases de justicia y equidad”.

<sup>5</sup> Intenciones que considero paralelas a las de Leopoldo Zea, expuestas a lo largo de su obra *Conciencia y posibilidad del mexicano*.

<sup>6</sup> “Siempre tan necios andáis, / que con desigual nivel/ a una culpáis por cruel/ y a otra por fácil culpáis”.

a través de su personaje Enrique Pérez Gómez en la mayoría del capítulo XII.<sup>7</sup> Desde la perspectiva de Rojas González, el fracaso de la protagonista, en cierta parte, corresponde a la realidad de esos tiempos, de un orden patriarcal que busca “to protect ideals of decency and restore the traditional family structure and gender roles that had been eroded by the war” (en *Viewing* 561). Sin embargo, los críticos literarios reconocen el esfuerzo que hace este personaje en la obra para que su voz sea escuchada por quienes dirigen el orden patriarcal, trascendiendo tiempo y espacio, lo cual considero, en un sentido figurado, como una especie de canonización de *Angustias*, ya que estos críticos prefieren situarla, en vez de víctima, como una “heroína fallida” (Hampton 32), es decir, como la continuadora de la trayectoria de la figura literaria de Sor Juana en el contexto de la Revolución (Chang-Rodríguez 99).

En la revisión de la literatura sobre esta película, poco se ha hablado de su guión cinematográfico que se mantuvo escondido por muchas décadas (en *Por camino* 87), al que Landeta también hizo notables omisiones al momento de grabar las escenas para su film. No obstante, Laura Kanost ofrece algunas de las diferencias significativas entre los tres textos (novela, guión y película), haciendo énfasis especialmente en el final del guión, en el cual *Angustias*, después de regresar al espacio doméstico y dar a luz al hijo mulato de Manuel, se rebela ante su esposo, quien está en la sala con su amigo contándole que la mujer que tiene encerrada en esa casa-habitación es solo su amante a quien visita de vez en cuando. Esta afirmación hace que *Angustias* entienda el engaño que vivió todo este tiempo al lado de su pareja, por lo que decide regresar a las filas revolucionarias, esta vez como madre alfabetizada y líder de este movimiento, una especie de reconciliación entre los papeles tradicionales del hombre y la mujer, de acuerdo a Kanost (en *Por camino* 86). Sea cual haya sido el motivo de Landeta de omitir esta escena final, la película ofrece una salida alternativa de las paradojas relacionadas más al género que a la raza, –quizás menos ambigua que la del guión cinematográfico–, aunque el camino para salirse no es tan fácil como lo demuestra la protagonista.

La paradoja relacionada al género es cuestionada desde el comienzo de la película *La negra Angustias* como estrategia de la directora para invertir “(el) mundo hecho a la imagen de los hombres”, de acuerdo a Paz (en Chang-Rodríguez 100) y verlo conquistado por una mujer mulata. Desde pequeña, *Angustias* pone en duda el carácter patriarcal (unívoco) que ha perpetuado los binomios de lo masculino y lo femenino –considerados de orden natural por su madre putativa *Crescencia*– con la formación de arquetipos, a los que Octavio Paz define como imposiciones que sofocan la autenticidad de todo individuo (25). Esto lo hace a través del rechazo de la escena en la que su cabrita amarilla se queda huérfana y frágil en un rebaño dominado por los cabros. El repudio de esta imagen la lleva a un plano metafórico e inclusive personal, formando el lema que guiaría su vida: “los machos son malos y matan a las hembras”. Por lo tanto, a

---

<sup>7</sup> Ideas que concuerdan con la crítica de la Revolución por parte de intelectuales mexicanos como Alfonso Reyes en su obra *Pasado inmediato*.

su corta edad, Angustias se impone la meta de romper con ese binomio que estereotipa a la mujer en un papel pasivo.

Cuando su padre “El Negro” Antón Farrera llega a buscarla después de salir de la cárcel, Angustias no tiene más remedio que reconocerlo como tal. Esta escena es un ejemplo más de la inversión del mundo patriarcal, específicamente porque rompe con el mito del padre ausente del que habla Paz en *El laberinto de la soledad* (73) y en el plano de la literatura, porque se altera la narrativa rulfiana en la que el bastardo iba en búsqueda de sus orígenes: su padre. En compañía de Antón, la protagonista comienza su preparación como revolucionaria, de alguna manera inconsciente, a través de las historias que éste le cuenta con gran pasión. Sin embargo estas memorias se frustran con la realidad en la que viven, pues Farrera se desilusiona con el hecho de que él sea tan viejo y que Angustias sea mujer para unirse a la lucha en la que “los ricos sean menos ricos y los pobres menos pobres”. No obstante, la actitud machista de Antón, suavizada en el texto audiovisual de Landeta, cambia enteramente en el ritual de cortejo que inicia el padre de Rito Reyes, pese a que antes “El Negro” le había insistido a su hija que necesitaba a un macho que la acompletera. A diferencia de la novela, la decisión de Angustias sobre si desea o no casarse se resuelve el mismo día de la visita, evidentemente declinando la propuesta de matrimonio. Antón acepta la decisión de su hija sin interponerse, hasta el grado de afirmarle a Eutemio Reyes que se hace “lo que ella diga” y así con ello refutando la tradición en la que el padre tenía que elegir el futuro de su hija. En la obra original, el padre de Angustias es más reticente sobre la decisión de su hija, pues le pregunta a ella: “¿será necesario que yo resuelva sin pedir tu consentimiento?” (29).

Esta aversión a la tradición, siendo Angustias capaz de tomar sus propias decisiones y su padre de respetar o resignarse ante este hecho, le cuesta más caro a ella porque es castigada por su actitud “inusual” por las mujeres del pueblo que regulan entre ellas sus comportamientos para que nadie se salga de lo establecido, es decir, del modelo de feminidad impuesto como una realidad absoluta y estática (Fuller 245). Al poner en duda su sexualidad como hembra, llamándola “marimacho”, Angustias es llevada con Crescencia, su ex-madre putativa y bruja del pueblo, para limpiarla del mal que no le permite ser una “hembra completa”. No obstante, este ritual, lejos de su propósito inicial<sup>8</sup>, representa, en un sentido simbólico y transgresivo, la iniciación de la búsqueda de su identidad como mujer libre del yugo machista y del plano doméstico. Defiendo tal argumento con los hechos que suceden después de su limpia espiritual: Angustias roba el cuchillo de su padre –que en la novela es él quien se lo otorga (45)– para defenderse de la violencia sexual de El Coyote, “un macho(,) sexually potent, and physically aggressive” (de la Mora 7) que la merodea cada vez que la protagonista va por agua. Al hacer justicia con su propia mano, cuando mata a esta figura represiva,

---

<sup>8</sup> El de que Angustias se “acomplete” con la maternidad y el cual se cumple en la novela de Rojas González.

irónicamente con el arma que representa el poder del hombre en la sociedad (Hampton 30), Angustias sale huyendo al monte.<sup>9</sup> Sin embargo, su escape del mundo tradicional es breve ya que es capturada por un grupo de hombres que trabajan para don Efrén, apoderado de una hacienda y quien teme la presencia de Emiliano Zapata. En este caso, Angustias regresa al espacio doméstico, siendo insultada y acosada por aquellos hombres, aunque Huitlacoche es la excepción porque ayuda a escapar a la protagonista hasta el Mesón del Maíz. En este lugar, Angustias parece recobrar su fuerza transgresora<sup>10</sup> e inclusive, llega a recibir el título de coronela de una legión recién formada en el momento en que la reconocen como la hija de la figura legendaria de los corridos de esa región: la de Antón Farrera.<sup>11</sup>

En el momento en el que ella retoma la causa revolucionaria de su padre, compatible con los ideales de Zapata, se acentúan en su identidad las características que le ha pertenecido a la red del patriarcado para rebelarse en contra de ellos: “la autoridad, el control (,) la dominación (y la valentía)” (Maturana Romesín 137). Asimismo, la protagonista se toma la libertad de ataviarse con “otros trapos” que la hacen sentir mejor<sup>12</sup>: una camisa ajustada y una falda de charra que Huitlacoche<sup>13</sup> le consigue, aunque en la novela se trata de un atavío de charro fino robado que el autor Rojas González ridiculiza porque le da un aspecto curioso y, a la vez, torpe a Angustias, sobre todo porque ésta tiene poca soltura en ese traje de hombre (110-11). Una vez que la protagonista asume la nueva identidad femenina que Landeta desea proyectar en el cine como agente activo, según Rashkin (en *Introduction* 3), desarrolla otra función, además de ser coronela, la de ser la jueza que sentencia a los hombres abusadores de las mujeres como don Efrén, a quien vuelve a encontrar años más tarde. La protagonista, sin tener piedad de este hombre, manda a castrarlo en manos de Huitlacoche para hacerle justicia a todas las mujeres a las que ha hecho sufrir.<sup>14</sup>

La trasgresión que hace la protagonista está justificada en la película porque ella ve a la Revolución, tal como se ha mencionado, como un medio para construir un

<sup>9</sup> Escena en la que Landeta utiliza primerísimos planos para mostrar el miedo que siente Angustias de ser capturada por el crimen que cometió.

<sup>10</sup> Para esta escena, los planos generales y los primerísimos planos son cruciales para ilustrar el levantamiento de la nueva tropa revolucionaria de la protagonista.

<sup>11</sup> El héroe que había luchado en contra del grupo social imperante y saqueador de tierras.

<sup>12</sup> Entiéndase a la ropa que no fuera de una mujer típica o tradicional.

<sup>13</sup> Güitlacoche en la novela.

<sup>14</sup> Para esta escena, Landeta utiliza la música diegética de Graciela Amador *Hay un lirio* en las voces del trío “Los Panchos” (García Riera 79), haciendo uso de la ironía, pues la música romántica de fondo no corresponde con la venganza que realiza Angustias; además, con esta técnica se reta a “la imagen idealizada y romantizada de México” (en *Introduction* 10) que se estaba proyectando en las grandes películas de la época. Del mismo modo, la directora utiliza el encuadre plano conjunto para capturar a la protagonista bajando una colina mientras que por otro lado se observa en primer plano un maguey, visto como símbolo fálico, en el que en su parte posterior se lleva a cabo la extracción del órgano iniciador del crimen contra la mujer, con el propósito de que “los hombres sean menos malos”, como asevera una Angustias vengativa.

nuevo orden en el que haya justicia e igualdad social para los marginados, pero sobre todo para las mujeres cuyas identidades han sido estigmatizadas por la hegemonía patriarcal en su rol sumiso y en su papel de mujeres malas, o el de las prostitutas, y a quienes Angustias desea que se les reconozca porque lidian con “la peste y la brutalidad de los hombres”. Así, la nueva mirada que ofrece Landeta a través de su lente, la de la mujer como pensadora y no de la sumisa romántica (en *Introduction* 1), pretende infringir la visión machista que “ha enchuecado todo, hecho un desbarajuste”, según resalta su protagonista. De hecho, se puede interpretar que la meta principal de Angustias, aunque está implícita en la de la propia directora, es la de llegar a una equidad de género en todos los niveles, sobre todo en el espacio público dominado por los hombres; por esta razón, este personaje tiene el deseo de alfabetizarse para sobresalir como revolucionaria, así como para tener “la misma facultad que los calzonudos”. Con ello, la Revolución permite a la protagonista ser una mujer autónoma y valiente que puede competir directamente con los hombres, de acuerdo a García Riera (en Pick 79).

A pesar de que el personaje principal goza de un estatus alto dentro de su legión, por el poder que representa, la mayoría del tiempo trata equitativamente a sus compañeros, primordialmente a Huitlacoche,<sup>15</sup> y a la vez, los educa con este mismo discurso para respetar a las mujeres, por lo tanto, suprimiendo sus actitudes machistas. Empero, en la novela, el actuar de Angustias es más agresivo hacia sus camaradas, al grado de golpearlos para constatar su superioridad. En este caso, hace de menos al rubio y languidezco Güitlacoche, a quien le asigna un caballo más bajo que el de su coronela (en *Viewing* 558). Este personaje también sufre maltrato físico por parte de ella como castigo de sus malas acciones, como la broma que Güitlacoche le hace a Manuel momentos antes de que Angustias empezara una de sus clases (165). En la novela, la protagonista es, paradójicamente, otra vez víctima del binomio producido por “las relaciones de poder de dominación-subordinación” (Macías-González y Rubenstein 3), al no poder salirse de éste porque le da vitalidad con la forma en la que actúa. En contraste, la Angustias de Landeta muestra su lado más humano, pese a que le sigue dando asco la figura subyugada de la mujer, porque se esfuerza en practicar lo que le hace ver Huitlacoche con su estilo cantinflesco (del pelado): para llegar a la justicia, así como evitar que sea llamada asesina por la historia, lo debe hacer “siguiendo el camino de la legalidad de las cosas legales”. En este sentido, Angustias procesa a Ernesto Uribe, quien trabaja de auxiliar “de esos que se apoderan de la tierra”, como le aconseja su capitán, sin “quebrarlo” inmediatamente. Mas el castigo a Uribe nunca se llega a efectuar porque interviene la mujer de éste cuando le implora a Angustias que no deje huérfano al vástago que lleva en su vientre.<sup>16</sup> La protagonista se sensibiliza ante este

---

<sup>15</sup> En la película este personaje es un hombre mestizo.

<sup>16</sup> Para esta escena, Landeta hace uso de un movimiento de cámara que va de medio plano hasta llegar al primerísimo plano para mostrarnos la reacción sentimental de Angustias sobre este asunto, constatando que su corazón no está del todo endurecido, dado que le hace recordar lo difícil que fue ser huérfana.

hecho y termina por perdonarle la vida a Uribe. Este hecho ocurre también en la novela, pero el gran contraste es que en ésta, Angustias manda a azotar en nombre de las mujeres a la esposa de Uribe por la animadversión que le causa la subordinación de ella hacia su macho (115-7).<sup>17</sup> Nuevamente, la causa de la protagonista, de liberarse de “the models of femininity that required (women) to be passive objects of desire” (en *Introduction* 19), en la versión cinematográfica tiene menos contradicciones porque este personaje recibe lecciones de vida que no le permiten ser una líder tiránica y que se contagia por la patología de su propio poder (Arce 1094).

La contradicción más evidente de la agencia de cambio de Angustias en la película es el momento breve en que el regresa al sistema tradicional de géneros, a aquella inferioridad (radical) constitucional de la que habla Paz cuando la mujer se raja, es decir, que ésta se vuelve confidente y muestra sus sentimientos (27). La razón principal de esta traición a su causa revolucionaria es el haberse enamorado de su profesor Manuel, quien representa solo el orden moral del sistema machista,<sup>18</sup> pues su comportamiento es más bien tímido y afeminado, una forma de ser muy diferente a la de los hombres revolucionarios que la propia Angustias reconoce: “él no es como los machos”.

Si bien, uno de los objetivos de esta protagonista era el de alfabetizarse para incursionar en el espacio público dominado por el hombre, pero sobre todo el saber leer los documentos expedidos por el gobierno, ella prescinde de él cuando cambia su forma de ser para impresionar a su profesor, llenando las expectativas y estereotipos de toda dama de la época: siendo “modosita, suave y buena niña” como la llama Manuel. No obstante, el desaire de su “Manolito” la lleva a conocer la parte sensible de su ser, así como a darse cuenta de la traición de su propia causa, del lema que guiaba su actuar e inclusive, reconocer el verdadero amor de su amigo Huitlacoche poco después de que éste muere. Acto seguido, en la película, Angustias se reincorpora al movimiento revolucionario tras su lapsus romántico. En cambio en la novela, el mirlo que cantaba feliz desde el inicio de la narrativa,<sup>19</sup> al final se queda atrapado para siempre en la jaula patriarcal de la melancolía, en la que los arquetipos, ahora tradicionales, se imponen en sus personajes: Manuel pasó de ser representante del hombre “afrancesado” a asumir un rol de esposo tiránico e infiel que Paz atribuye como parte las máscaras mexicanas del macho posrevolucionario (en Hampton 28) y Angustias queda como “abnegada, o la novia que espera(, y como) ídolo hermético” (en Chang-Rodríguez 101).<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Pasaje en el que Kanost infiere que se trata de una inversión del legado colonial, en la que la mulata Angustias se venga de la élite blanca (en *Viewing* 560).

<sup>18</sup> Aunque el estereotipo de hombre que asume Manuel en la esfera social parece provenir del que fue encarnado durante la Revolución por el grupo de los Contemporáneos acusados de ser homosexuales (de la Mora 2) o inclusive, del estereotipo residual del Porfiriato relacionado con la Francia afeminada que significaba “civility, refinement, [and] whiteness” (Gutiérrez 265).

<sup>19</sup> Analogía que hace la propia Angustias.

<sup>20</sup> Landeta reconoce que el final de Rojas González le insatisfizo (*Trespassers* 51) porque en la novela, la mujer ya alfabetizada queda silenciada por el discurso patriarcal de la nación.



Por otra parte, la paradoja de la raza, tanto en la película como en la novela, invita a reflexionar sobre el proyecto nacional del mestizaje, que en la época del nacionalismo se intensificó para que los indígenas lograran incorporarse inmediatamente a una patria mestiza, definida a sí misma como universal, según Rashkin (en *Trespassers* 51) y con ello, se les sacara del atraso al anexarlos al espacio urbano (Palou 14). Evidentemente, este proyecto no contempló la inclusión de otras etnias como los afro-mexicanos porque es evidente que la conciencia nacional los borró de la historia del país poco después de la Independencia con la ley que prohibió el uso de la palabra raza en cualquier documento oficial o de la Iglesia, de acuerdo a Vincent (en Robinson y Cabral 13), y pese a que en 1810 los afro-mexicanos representaban el 10 por ciento de población en el país (Arce 1087). Sin embargo, tanto Landeta como Rojas González parecen rescatar la figura del mulato e incorporarla en sus narrativas, tal como ocurría con el movimiento literario de la década de los 40 en los Estados Unidos (Robinson y Cabral 7).<sup>21</sup> Si bien *La negra Angustias*<sup>22</sup> intenta hacer conciencia sobre la negritud en México, ésta falla, pues enfatiza más el racismo que recibe Angustias por parte de su profesor Manuel Reguera.<sup>23</sup>

La condición racial de Angustias en la película no es del todo un problema para que ella forme parte íntegra del grupo de los de abajo, sobre todo porque es aceptada al ser hija de la figura mítica del Negro Antón. De hecho, Landeta suaviza la casta de la protagonista, encarnada por una “torpemente” maquillada María Elena Marqués (García Riera 81), para dar más énfasis a la transgresión de “the patriarchal and exclusionary ideologies that cinema once upheld” (en *Introduction* 26). Pese a que Angustias no logra salvarse de la discriminación racial en el film cuando es atrapada por los hombres de don Efrén, al llamarla “la changa que bajaron de un árbol”, y cuando Manuel rechaza la declaración romántica de ella al considerar la posible relación entre ellos como “una cruz absurda”, en la novela, la crítica de Rojas González hacia la negritud de la protagonista y su padre resulta ser más aguda.

En primer lugar, en la novela se hace un uso excesivo de las palabras “negra” y “mulata” como términos intercambiables, para resaltar el racismo hacia la etnia de la protagonista y la de su padre en el pueblo Mesa del Aire. En efecto, la negritud de Angustias es vista en la narrativa como un “unnatural being, too erotic, too sexualised (and too savage)” (Robinson y Cabral 9),<sup>24</sup> pues en ésta se enfatiza que la protagonista incita la provocación sexual de los machos mestizos; asimismo, a ella y a Antón se les

---

<sup>21</sup> Arce considera que la Angustias del autor jalisciense tomó como referencia la figura mulata caribeña (1090).

<sup>22</sup> La tercera película de la década en tener una protagonista mulata y la primera en la que es heroína. Otras películas de la época que tienen mujeres mulatas como protagónicas son *La mulata de Córdoba* (1945), *Los angelitos negros* (1948) y *Negro es mi color* (1951). Ver Robinson y Cabral (13).

<sup>23</sup> Temática en la que Rojas González estaba más documentado (López López 123).

<sup>24</sup> Según Arce, estas características eran atribuidas a los negros y a los mulatos de la época colonial (1091).

acusa de realizar incesto en “esa casa de... negros” (30) por el rechazo habitual de Angustias de dejarse dominar por el mundo patriarcal. Incluso, la crítica que se observa en la novela va más allá al grado de imponer, de alguna forma, la dialéctica de superioridad-inferioridad entre lo blanco y lo negro.<sup>25</sup>

En cuanto al discurso del mestizaje, éste se hace presente en ambos textos (en la película y en la novela) cuando Angustias contrata a un maestro para enseñarle a leer y a escribir, sin embargo en la narrativa de Rojas González, la cuadrilla de la coronela fracasa cuando se le intenta alfabetizar. En este caso, su maestro Manuel representa la figura de este discurso, además, se le podría considerar como representante de las misiones culturales de alfabetización de José Vasconcelos, puesto que trata de imponer a Angustias el sistema moral de la élite letrada que se resume en la *Cartilla Moral* de Alfonso Reyes y la cual resalta los valores de la cortesía, el respeto y las buenas maneras “(que encaminan) de la bestia al hombre” (en Palou 17). El cometido del profesor se cumple, por ende, el de los discursos patriarcales y del mestizaje, cuando Angustias se híper-feminiza, mostrándose más pulcra, condescendiente y “encatrinada” como ella se llama a sí misma. Esto lo hace, por una parte, para mostrar que está interesada en su maestro y, por otra parte, para disculparse por el comportamiento de su condición social (la de los pobres) que mostró en una de las clases anteriores bajo el influjo del alcohol. Sin embargo, en la película, este discurso no logra imponerse o concretizarse del todo tal como sucede con el amor que siente Angustias por Manuel. Este fracaso es evidente en el momento en el que ella se sobrepone de su desamor y, al mismo tiempo, se reincorpora a la Revolución, rechazando tajantemente el mundo elitista. En el caso de la novela, Angustias decide raptar a su profesor y dejar su causa revolucionaria por él, decisión que paradójicamente la obliga a atenerse a las normativas del discurso patriarcal. Pero este triunfo sobre Angustias, visto desde la óptica del presente, es efímero porque pone de relieve las deficiencias de ambos discursos, sobre todo el del mestizaje, pues éste se ha basado en un “colonialismo interno” que no reconoce “que enormes sectores de la población mexicana han sido marginados, silenciados y están ausentes de las formas dominantes del discurso político”, de acuerdo a Lomnitz (en Palou 28). En este caso, Angustias, al cumplir con las expectativas de ambos discursos, irónicamente se relega su participación en la sociedad, volviéndose invisible como mujer y como afro-mexicana en un espacio marginal dentro de la urbe. Por lo tanto, el discurso del mestizaje, lejos de unificar a una nación, excluye a los representantes de una heterogeneidad no asumida hasta nuestros días en México, el cual una adelantada Matilde Landeta a sus tiempos deseaba que se reconociera, sobre todo en la dimensión

---

<sup>25</sup> Un ejemplo de esta afirmación es el momento en el que Crescencia le practica una limpia a Angustias para salvarla de su “mal”, afirmando que “lo blanco es lo puro” y que “lo negro borra lo blanco” (37-8).

del género. Esto lo demostró con su rotundo rechazo hacia los arquetipos de la identidad hegemónica de la mexicanidad, cambiando el final de Rojas González.<sup>26</sup>

Si bien, el discurso del mestizaje logró su cenit a finales de la década de los 40 como producto del gobierno de Alemán (1946-1952), su triunfo en las décadas subsecuentes es cuestionable ya que Palou lo considera como “un proyecto permanentemente aplazado” (159) que siempre ha rehuído discutir el asunto de “la mezcla con el negro” y desconocer la tercera raíz (la etnia negra) del “national tree of a mestizo Mexico”, conforme a Aguirre Beltrán (en López López 113 y en Vaughn 230 respectivamente). Landeta logra que Angustias reconozca su identidad racial después de que su amor platónico le hace saber lo ridículo que sería la mezcla entre ellos. A diferencia de la novela –porque este hecho no ocurre–, la protagonista le pide a Huitlacoche que le traiga un pedazo de espejo, como alegoría de su identidad fragmentada, para ver por qué Manuel la ha rechazado. Angustias reconoce su negritud como un obstáculo para enamorarse de un profesor letrado de casta blanca, pues a lado de él, ella se siente como “un tizón”.<sup>27</sup> Sin embargo, su amigo le aconseja a la protagonista que despierte de esa ilusión porque ante los ojos de “Dios todos somos del mismo color”, además, le pide encarecidamente que logre ver que Manuel tiene el alma “renegrada” porque odia a los de abajo. No obstante, Angustias no recapacita hasta que Huitlacoche sacrifica su vida por ella.<sup>28</sup>

Hasta ahora se ha aludido que la Angustias de Landeta triunfa dentro de la ficción cinematográfica como mujer mulata e independiente en el contexto revolucionario, mostrando al espectador que es posible restar legitimidad a la paradoja de la mexicanidad a través de la ruptura de las dualidades de la masculinidad-feminidad, de la visibilidad-invisibilidad y de lo blanco (o mestizo)-negro. Sin embargo, este último binomio en la película da la impresión de ser superado vagamente, a diferencia de la prioridad que se da al tema del género, precisamente porque la negritud permanece todavía ambigua, “distant, (and) almost subterranean” (Robinson y Cabral 8) en el imaginario colectivo de México. A todo esto, Landeta es víctima de esta ambigüedad porque desconocía que hubiera personas mulatas en el país, según una entrevista hecha por Isabel Arredondo en 1995 después de que la directora regresara tras cuatro décadas de exilio del mundo del cine (en Robinson y Cabral 12). Por esa razón, la directora maquilló a Marqués y a Eduardo Arozamena, en su papel de Antón, para caracterizarlos como improvisados afro-mexicanos, aunque el papel de mulata de Marqués es más

---

<sup>26</sup> En éste se ilustra a Angustias resignada a la reproducción y siendo explotada por Manuel, pues cobra la pensión que su mujer recibe por haber servido a la Revolución.

<sup>27</sup> Con un plano medio Landeta captura la conversación entre Huitlacoche y Angustias, nuevamente mostrando el lado noble de ellos, pero principalmente el del capitán cantinflasco.

<sup>28</sup> Esta escena es una de las modificaciones que hizo Landeta porque en el texto original Güitlacoche no muere, sino que consigue una mujer que no lo desaira como Angustias, retirándose completamente de la Revolución (179). En la película, la escena es tomada desde un primer plano para acentuar la reacción de la protagonista, una transición rápida que va de mujer triste a fuerte, y la cual le ayuda “restoring her agency and identity as a fearless *coronela*” (Pick 82).

creíble. Esta ingenuidad –o si se le desea llamar ignorancia– no se puede comparar con la del cine de Hollywood de la época, en el que la omisión de los afroamericanos era deliberada porque se creía que eran incapaces de actuar (Robinson y Cabral 7). Consideramos que la contradicción de Landeta a su causa –tal como lo hizo Angustias en algún momento–, al atribuirle poder al discurso del mestizaje en el que el colectivo imaginario cree que este grupo étnico no existe (Vaughn 227), podría ser digno de un debate más profundo si así se prefiriere. Sin embargo, es plausible que la directora haya admitido su laguna sobre este tema, hecho que se puede interpretar como el primer paso del cambio del paradigma del mestizaje, al reconocer que el sujeto afro-mexicano sí existe y es parte activa del país.

Matilde Landeta es sin lugar a dudas una de las directoras pioneras del cine mexicano que ha intentado derribar en su película las categorías rígidas de género y raza que estaban en boga en la década de los 40, mostrando a su audiencia la exploración de “otras realidades posibles” (de la Mora 6) y nuevas dimensiones de la identidad femenina y la identidad racial en la que se incluye al mulato. Se ha discutido también que la directora defeña, a través de su protagonista, cuestiona directamente la mexicanidad, sobre todo el discurso patriarcal y el proyecto del mestizaje que han silenciado tanto las voces de las mujeres como las de los afro-mexicanos en la historia de la nación como resultado de “(the) demarcation of the visible and the invisible (that was going to) allow Mexico to wake up from the nightmare of historical uncertainty and instability” (Williams 32). De tal manera, su cine femenino rescata las voces de los marginados y los convierte en los sujetos visibles que Angustias representa y defiende en el contexto de la Revolución, un ambiente que permite renegociar “gender (and racial) representations in Mexican film, while simultaneously being deeply circumscribed by them” (Thornton 47). Así, este movimiento se convierte en el estandarte de la protagonista para salirse de las paradojas adheridas a la identidad mexicana, que en el caso de la novela, por “su estructura circular” (López López 122), no lo llega a hacer. En cambio, su papel de heroína se opaca en la narrativa de Rojas González, pues Angustias, en su analogía pajaril (del mirlo), regresa a su cautiverio en la jaula de la melancolía. Por otro lado, Landeta, con un feminismo adelantado a su época con el que el autor no se identifica (en *Viewing* 557), no deja que Angustias se deje dominar por la sociedad patriarcal. Esto lo demuestra con su versión final que destaca por ser más humanizante y menos contradictoria para la causa inicial del personaje principal, quien sigue luchando pese a los obstáculos que se le presentan. Este hecho se yuxtapone a la vida de Landeta si se hace una revisión de su biografía, ya que ella también logró superar ciertos obstáculos como financiar sus propias películas, porque no era casualidad que la economía también fuera controlada por la sociedad patriarcal del alemanismo (Mora 86), y regresar en 1991 con su cuarto y último film *Nocturno a Rosario*.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> “... para (el) cual se vio obligada a vender sus tres películas anteriores a España” (en *Escritores mexicanos: Landeta* s.p.)

Por último, la narrativa heroica del texto visual de Landeta muestra a sus espectadores una forma alternativa de salirse de las paradojas de la mexicanidad en la que es posible la negociación y la reconstrucción de identidades más equitativas, evidenciando el valor humano de las mujeres y el de los afro-mexicanos desde una lente del siglo XXI con la que se ven desmoronados los discursos que alguna vez dominaron en México hace unas cuantas décadas.

#### OBRAS CITADAS

- Arce, B. Christine. "La Negra *Angustias*: The Mulata in Mexican Literature and Cinema." *Callaloo*, vol. 35 no. 2, 2012, pp. 1085-1102. *ProjectQuest*, doi: 10.1353/cal.2013.0018.
- "Biografía de Landeta Soto, Matilde". *Escritores del cine mexicano sonoro- UNAM*. s.f., <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/indice.htm>. Consultado el 27 de agosto de 2016.
- "Biografía de Rojas González, Francisco". *Escritores del cine mexicano sonoro- UNAM*. s.f., <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/indice.htm>. Consultado el 27 de agosto de 2016.
- Chang-Rodríguez, Raquel. "Trayectoria y símbolo de una revolucionaria: *La negra Angustias* de Francisco Rojas González". *Revista crítica literaria latinoamericana*, vol. 7 no. 13, 1981, pp. 99-104. *JStor*, doi: 10.2307/4530003.
- De la Mora, Sergio. "Macho Nation?" *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press, 2006, pp. 1-20. Impreso.
- Fuller, Norma. "Acerca de la polaridad marianismo-machismo". *Género e identidad, trabajos sobre lo femenino y lo masculino*. Eds. Arango, Luz Gabriela, Magdalena León y Mara Viveros. Bogotá: Tercer Mundo, 1995, pp. 241-279. Impreso.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano: 1949-1950*. México: Conaculta, 1993. Impreso.
- Gutiérrez, Ramón A. "Mexican Masculinities." *Masculinity and Sexuality in Modern Mexico*. Eds. Macías-González, Víctor, and Anne Rubenstein. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2012, pp. 262-272. Impreso.
- Hampton, Janet J. "La Negra *Angustias*: Flawed Hero or Tragic Victim?: A Feminist Reading." *Afro-Hispanic Review*, vol.10 no. 3, 1991, pp. 27-32, [www.jstor.org/myaccess.library.utoronto.ca/stable/23054047](http://www.jstor.org/myaccess.library.utoronto.ca/stable/23054047). Consultado el 27 de agosto de 2016.
- Kanost, Laura. "'Por Camino Torcido': Liminal Identities in the Novel, Screenplay, and Film Versions of *La Negra Angustias*." *The Bilingual Review*, vol. 29 no. 2-3, 2009, pp. 81-88, [www.asu.edu/brp/bilin/bilin.html](http://www.asu.edu/brp/bilin/bilin.html). Consultado el 27 de Agosto de 2016.

- . "Viewing the Afro-Mexican Female Revolutionary: Francisco Rojas González's *La negra Angustias*." *Hispania*, vol. 93 no. 4, 2010, pp. 555-562, [www.jstor.org/myaccess.library.utoronto.ca/stable/25758234](http://www.jstor.org/myaccess.library.utoronto.ca/stable/25758234). Consultado el 27 de agosto de 2016.
- La negra Angustias*. Dir. Matilde Landeta. Acts. María Elena Marqués, Agustín Isunza, Eduardo Arozamena, Enriqueta Reza y Ramón Gay. TACMA, 1949. Película.
- López López, Margarita. "La negra Angustias, preámbulo a una revolución trunca: el elemento afromexicano en la narrativa de la revolución". *The Bilingual Review*, vol 29 no. 2-3, 2009, pp. 113-126, [www.asu.edu/brp/bilin/bilin.html](http://www.asu.edu/brp/bilin/bilin.html). Consultado el 27 de agosto de 2016.
- Macías-González, Víctor., and Anne Rubenstein. "Masculinity and History in Modern Mexico." *Masculinity and Sexuality in Modern Mexico*. Eds. Víctor Macías-González and Anne Rubenstein. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2012, pp. 1-24. Impreso.
- Maturana Romesín, Humberto. "Prólogo: el cáliz y la espada". *El sentido de lo humano*. Buenos Aires: Granica, 2008, <http://www.matriztica.cl/wp-content/uploads/CAs-1-y-4-El-sentido-de-lo-humano.pdf>. Consultado el 27 de agosto de 2016.
- Mora, Carl J. " 'Golden Age,' Crisis, and Retrenchment: 1947-1959." *Reflections of a Society, 1896-2004*. North Carolina: McFarland & Company, 2005, pp. 75-104. Impreso.
- Palou, Pedro Ángel. *El fracaso del mestizo*. México: Ariel, 2014. Impreso.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968. Impreso.
- Pick, Zuzana "Reconfiguring Gender and the Representation of the Soldadera in the Mexican Revolution Film." *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 11 no. 1, 2014, pp. 75-90, <http://connection.ebscohost.com/c/articles/98862346/reconfiguring-gender-representation-soldadera-mexican-revolution-film>. Consultado el 27 de agosto de 2016.
- Rashkin, Elisa J. "Introduction: An 'Other Cinema'." *Women Filmmakers in Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2001, pp. 1-30. Impreso.
- . "Trespassers: Women Directors before 1960." *Women Filmmakers in Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2001, pp. 31-58. Impreso.
- "Revuletas, José". *Catálogo de escritores INBA*. s.f., <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/catalogo-bibliografico/1366>. Consultado el 27 de agosto de 2016.
- Reyes, Alfonso. "Pasado inmediato". *Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. 12. México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 182-216. Impreso

- Robinson, Cedric J., and Luz Maria Cabral. "The Mulatta on Film: from Hollywood to the Mexican Revolution." *Race & Class*, vol. 45 no. 2, 2003, pp. 1-20. *Scholars Portal Journals*, doi: 10.1177/03063968030452001.
- Rojas González, Francisco. *La negra Angustias*. México: EDIAPSA, 1948. Impreso.
- Thornton, Niamh. "A Woman at War." *Revolution and Rebellion in Mexican Film*. Ed. Niamh Thornton. New York: Bloomsbury, 2013, pp. 41-69. Impreso.
- Torres de San Martín, Patricia. "Adela Sequeyro and Matilde Landeta: Two Pioneer Women Directors." *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*. Eds. Hershfield, Joanne, and David R. Maciel. Oxford: SR Books, 2005, pp. 37-48. Impreso.
- Vasconcelos, José. "La raza cósmica". *The Cosmic Race: A Bilingual Edition*. Didier T. Jaén, Trans. Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 1997, pp. 43-96. Impreso.
- Vaughn, Bobby. "México Negro: from the Shadows of Nationalist Mestizaje to New Possibilities in Afro-Mexican Identity." *The Journal of Pan African Studies*, vol. 6 no. 1, 2013, pp. 227-240, [www.jpnafrican.org/](http://www.jpnafrican.org/). Consultado el 27 de agosto de 2016.
- Williams, Gareth. "Humanism Begets Good Order: Alfonso Reyes and Police Thought" (September-December 1939). *Política Común*, vol. 1, [dx.doi.org/10.3998/pc.12322227.0001.002](http://dx.doi.org/10.3998/pc.12322227.0001.002). Consultado el 27 de agosto de 2016.
- Zea, Leopoldo. *Conciencia y posibilidad del mexicano: El Occidente y la conciencia de México: Dos trabajos sobre México y lo mexicano*. Sepan Cuantos 269. México: Porrúa, 2001. Impreso.