

VISIONES E IMÁGENES DE LA MUJER EN LA HISTORIA DEL CINE LATINOAMERICANO

Lourdes Pérez Villarreal

La aparición del cinematógrafo en 1895 supuso, entre otros hechos importantes, la irrupción de un lenguaje universal dentro del ámbito de la cultura y el surgimiento de una nueva forma de reflejar la realidad mediante imágenes artísticas y de interpretarlas desde el punto de vista ideológico. Esta propuesta a partir de entonces y hasta la actualidad, donde ha multiplicado con creces sus posibilidades audiovisuales con la evolución y perfeccionamiento de su lenguaje, ha sido aceptada o rechazada por los espectadores, de acuerdo con sus intereses y necesidades - potenciadas en muchas ocasiones por el poder persuasivo y la seducción de la imagen fílmica - y el grado de identificación o no que encuentran con la reelaboración artística e ideológica de la realidad que se toma como objeto del discurso cinematográfico y que se le propone por quienes lo crean.

Por su condición de medio de comunicación social, el cine interesa en primera instancia por lo que comunica y cómo lo hace, de ahí que cada filme, cada mensaje cinematográfico del cual es portador es el resultado de complejos procesos históricos tanto en su nivel conceptual como estético, convirtiéndolo en un hecho ideológico y cultural.

El cine, por esos mismos atributos, tiene entonces entre sus funciones la producción y reproducción de ideología, plasmada tanto en su contenido como en el modo y en la forma en que refleja esa parte de la realidad seleccionada, recreada y hasta inventada, pero siempre mediatizada por los intereses de quienes lo realizan y producen.

La ideología entendida en su acepción más amplia: comprendida como sistema de ideas, valores, axiomas morales, normas, patrones de conducta, modos de actuación de los individuos, grupos y clases sociales que componen una sociedad en un momento determinado; en síntesis: la forma en que éstos conciben el mundo, lo asumen, lo interpretan, lo reflejan. De ahí que el importante investigador y crítico francés Pierre Sorlín al referirse al caso específico del cine, afirme lo siguiente:

La pantalla no revela al mundo como es evidentemente, sino como se le comprende en una época determinada - y agrega- Los filmes ya no pueden¹ considerarse como simples “ventanas” sobre el universo, sino que se constituyen en uno de los instrumentos que la sociedad dispone para ponerse en escena y mostrarse¹

A lo largo de este siglo y valiéndose de la ficción, una de sus formas expresivas fundamentales, el cine ha ofrecido modelos y patrones de actuación, creando y reproduciendo estereotipos a través de sus personajes, devenidos o propuestos como héroes y heroínas dignos a imitar. Por medio de ellos se han impuesto o popularizado modas, estilos de vida, se han legitimado escalas de valores, ideas, puntos de vista, formas de concebir el mundo y determinadas relaciones y comportamiento humano dentro de él. En la pantalla se han

mostrado caminos y vías para lograr el éxito, se han materializado los sueños y aspiraciones de millones de seres humanos y se han presentado como paradigmas tipos de cultura, que gracias al poder que fue adquiriendo la industria cinematográfica hollywoodense desde la década del veinte del presente siglo, fue universalizándose como ideal la norteamericana y su estilo de vida a la vez que se ha ido configurando un concepto de que el cine, por antonomasia, es el cine producido por sus empresas transnacionales.

Hoy puede afirmarse que el cine ha contribuido de forma decisiva a la conformación del universo simbólico de las diversas generaciones que se han sucedido a lo largo de este siglo, incluyendo a las actuales. El mundo contemporáneo es sin lugar a dudas el mundo de las imágenes lo cual nos convierte de hecho en una verdadera civilización icónica presente ya en casi todas las regiones del planeta. Esto sin dudas se debe, en buena ley, a las múltiples ventanas audiovisuales, que casi sin saberlo, abrió la primera tela blanca iluminada por la magia del cinematógrafo de los Lumiere en aquella ya centenaria tarde parisina de diciembre de 1895.

La aparición de Eva y María en la imagen cinematográfica

Entre las diversas propuestas de interpretación de la realidad que el cine ha ofrecido desde sus inicios están las relacionadas con el rol, el lugar y papel de la mujer en su entorno histórico y sociocultural. En ello, como en otras visiones que presenta del mundo, siguió en buena medida la tradición heredada de otras manifestaciones que desde el arte y la literatura le sirvieron de antecedente como medio de expresión artística. Tomada en muchas ocasiones como presencia obligada en la literatura, el teatro, la pintura, las artes plásticas en general o en la propia fotografía, entre otras, éstas le aportaron definiciones (polarizadas generalmente en dos concepciones: o “seres divinos” o “malditos”, por ejemplo, para Dante la mujer era: “un bocado para los dioses”, para Shakespeare: “una tierra extraña”...); le sugirieron rostros, tipos de personalidades y personajes, visiones de la mujer y su mundo y todo un conjunto de puntos de vista de acuerdo a su papel ya como objetos o como sujetos históricos en las imágenes construidas sobre ella desde los mismos albores de la humanidad, incluyendo las diversas concepciones que de su génesis han tenido civilizaciones y culturas a lo largo de la historia.

Quizás la que inició esa interminable galería de rostros femeninos y la primera propuesta de estereotipo en el cine fue el de la actriz que encarnó a la atribulada y desgraciada Reina de Escocia María Estuardo en una serie de imágenes en movimiento mostradas por Edison en su cinetoscopio en 1894, un año antes de la primera proyección pública de los Lumiere.

Ya después, conocido el invento y comenzadas a rodar las primeras películas, George Melies, el pionero de la ficción en el cine, no dudó en recurrir a las actrices del Teatro Chatelet en París en sus noticias reconstruidas a principios de siglo. Para la posteridad han quedado los rostros ingenuos y cándidos, fieles a los patrones estéticos de la época, de sus “musas” en su Viaje a la Luna (1902), diseñándose ya una forma de plasmar el rostro femenino y de su utilidad fílmica para llamarla de alguna forma, en el cine en sus primeros tiempos.

Con la aparición del “filme de arte” en Francia a partir de 1908, considerado la primera intromisión seria de la ideología burguesa en el seno de un medio de expresión considerado hasta entonces eminentemente popular como el cine, comenzó a aparecer un término y más que ello, una concepción que desempeñaría un importante papel en el diseño de la imagen cinematográfica de la mujer desde entonces: el de la estrella y el de sistema de estrellas. De acuerdo a los principios del filme de arte, había que dotar al cine de una “dignidad artística” que le faltaba en las manos de los feriantes. Para ello había que convertirlo en un espectáculo más parecido al ritual del teatro que al que ofrecían hasta el momento las barracas de ferias y nutrir sus historias con temas cultos por lo que los representantes de esta tendencia no vacilaron en recurrir a los temas relacionados con la Literatura y la Historia a los que tomaron como referentes y a los escritores más célebres de la época para traducir sus lenguajes en imágenes para la pantalla. Esta se vio invadida además por las grandes figuras del mundo teatral como Eleonora Duse, Sarah Bernhardt y otras actrices provenientes de la Comedia francesa.

Se iniciaba el mundo de las “divas”, enriquecidas después con los nombres de Pola Negri, Lilian Gish (una de las primeras vírgenes María en el cine gracias a la intolerancia de Griffith), Francesca Bertini, Theda Bara (la primera Cleopatra célebre del cine, 1917), la inolvidable María Jacobini en su rol de Juana de Arco, una de las más importantes estrellas cinematográficas del cine italiano, María Falconetti (otra imagen irreplicable de la heroína francesa Juana de Arco), Gloria Swanson, Mary Pickford, la impenetrable Greta Garbo (comparada reiteradamente en su imagen fílmica con los rostros de la Antigüedad Clásica y el Renacimiento) y la mítica Ingrid Bergman por sólo citar unos cuantos nombres de los cientos que ya están inscritos en estos cien años de cine.

Todas y cada una de ellas conformaron un mundo de glamour en su época, caracterizado por rostros bellos agigantados por los close up diseñados por legiones de maquillistas, vestuaristas, fotógrafos y publicistas puestos a su servicio y al de un mercado que cada vez más se condicionaba al consumo de un producto estereotipado: el de la mujer- objeto; mercancía que hoy se sigue produciendo con medios y recursos mucho más modernos y sofisticados pero en esencia con los mismos fines: satisfacer a sus clientes masculinos que sobre esa base se construían su mujer ideal y satisfacían de paso sus fantasías más íntimas y a las clientes femeninas incitadas a imitarlas y tomarlas como modelos si querían triunfar y lograr desempeñar exitosamente los roles que la sociedad les había predeterminado.

Históricamente ha existido la tendencia de construir el género femenino asociado a la sexualidad. Cada cultura la ha simbolizado a su manera de acuerdo con sus códigos y ha utilizado distintos medios para representarla. El cine en general y determinados discursos fílmicos en particular han ayudado a construir y reforzar esa imagen y en eso desempeña un papel muy importante el hecho de que el discurso fílmico hegemónico es masculino.

La representación de las mujeres en el cine clásico, que para la investigadora mexicana Julia Tuñón es esencialmente el producido entre los años treinta y cincuenta, se ha hecho bajo el signo de una mirada masculina, mirada que le ha dado sentido a las imágenes y ha codificado la propia visión que tiene la mujer de sí misma y de su mundo, donde ellas aparecen o están destinadas a ser seres pasivos, prudentes, pacientes, tolerantes al extremo

sobre todo con sus maridos, obligadas a una vocación de entrega a los otros, ya sea a un hombre, a los hijos, a la familia o a todo un conjunto de cánones impuestos por la sociedad patriarcal en que se desenvuelve, mientras que por otra parte los hombres aparecen como seres activos, de iniciativas en el amor y en la vida.

Según Julia Tuñón: “La mirada masculina controla el discurso, convirtiendo a la mujer en objeto de la mirada y el placer voyerista del otro (entiéndase al hombre) y llevando a las audiencias a identificarse con la cámara en ese mismo sentido”.²

Esta teoría acerca de la mirada masculina en el cine que comenzó a tomar auge en la década de los setenta entre los estudiosos de la crítica y teoría cinematográfica feminista británica y fundamentalmente en la norteamericana, tiene según el criterio de una de sus exponentes más importantes, la inglesa Laura Mulvey (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975) tres espacios- tiempos interrelacionados entre sí:

- *en la historia narrada en el filme*: donde se expresan las relaciones entre los unos y los otros, el comportamiento de los personajes y donde por lo general los hombres miran a las mujeres, es decir, las convierten en objeto de su mirada.

El segundo espacio-tiempo sería el de *la mirada de la cámara*, cómo el lenguaje cinematográfico empleado lleva a través de sus distintos recursos expresivos a acentuar o a poner al espectador en el punto de atención de la mirada masculina y desde su perspectiva.

Y un tercer momento sería *la mirada del público*, condicionada por la forma en que la mujer es “situada” en la historia narrada, la lectura que propicia esa “situación”, lo que unido a las experiencias culturales previas que tienen los espectadores, los conducen a identificarse con esa mirada masculina que historia, personajes y cámara le proponen, recepcionándola y generalmente, aceptándola como válida.

Los autores dedicados a estos temas coinciden en analizar cómo la generalidad de los filmes norteamericanos y europeos - excluyendo por supuesto los filmes de importantes realizadores que ofrecen otras miradas y constituyen la excepción y no la regla - presentan los mismos esquemas de mujeres que asumen roles de víctimas pasivas y angustiadas, atrapadas en las redes de una cultura predominantemente patriarcal y machista y que tienen como base de sus preocupaciones existenciales la privación de su pareja sexual o la pérdida del amparo masculino en el hogar o en la sociedad. Seres homogeneizados que viven al margen de los cambios sociales de su tiempo y sólo interesados en cumplir sus roles y funciones tradicionales predeterminados por la “eternidad”. Estas imágenes siguen apareciendo hoy de forma reiterada en los mensajes destinados a la denominada cultura de masas en los civilizados países del mundo occidental.

Las figuras de Eva o María, de acuerdo a las circunstancias, fines y objetivos del filme y las características de los posibles destinatarios-receptores de sus mensajes, siguen siendo paradigmas en la construcción de los personajes femeninos de los productos culturales cinematográficos promedio. Bajo su signo se unifican a las mujeres y se masifican los estereotipos. Esto por supuesto ha sufrido variaciones en los últimos tiempos como lógico resultado de los cambios que en los distintos ámbitos de la vida cultural, científica, políti-

ca, económica y social se han venido produciendo en el mundo desde fines de los años cincuenta y sobre todo a partir de la convulsa y vanguardista década de los sesenta. El cine, como otras manifestaciones del arte ha insertado en su discurso nuevos códigos, adoptado símbolos más novedosos y reacomodado otros más tradicionales y vistiendo de ropajes más técnicos y sofisticados sus géneros más clásicos, aunque en esencia continúan repitiendo las mismas fórmulas.

El cine norteamericano, referencia obligada por su papel hegemónico, por ejemplo ha debido reajustar sus propios modelos en función de las razones antes apuntadas. Así en estas tres últimas décadas, junto al ama de casa clásica, ordenada, puritana por principios y por convicción, pendiente siempre del bienestar de la familia y refugiada siempre en su cocina - a manera de gineceo anglosajón- frente a un televisor que le informa por intermedio de llamativos anuncios publicitarios de lo último de la sociedad de consumo mientras hornea galletitas; se ofrecen otras opciones más liberales de las posibilidades de la mujer en la sociedad actual a través de personajes femeninos más independientes, ejecutivas, capaces de ser madres solteras o divorciadas decididas a emprender la vida por su cuenta, más ágiles e inteligentes que sus antecesoras y todo ello mostrado por actrices “anti - estrellas”, alejadas en ocasiones de los patrones estéticos que se heredaron de los rostros perfectamente maquillados de los cincuenta y por tanto más cercanas o próximas a la conducta pública y privada de las potenciales espectadoras - receptoras que recibirán sus mensajes por la vía del video doméstico, la TV o la pantalla grande.

Lo analizado hasta aquí a grosso modo ha tenido por supuesto una particular incidencia en América Latina cuya historia en este siglo ha estado signada por la dependencia política, económica y cultural de las grandes potencias del hemisferio y sobre todo por la norteamericana. El cine europeo primero y después de la primera guerra mundial el producido por Hollywood fueron dejando una huella muy profunda en la historia de la presencia del cine en nuestro continente. Esta presencia ha condicionado en primer lugar el gusto de los espectadores. El cine quizás sea una de las expresiones de la cultura donde más explícitas o evidentes se hacen esas relaciones de dependencia por sus posibilidades como instrumento para la penetración cultural y sus mecanismos de distribución y exhibición y, lo cierto es que se nos relegó desde muy temprano a la condición de espectadores pasivos de realidades culturales ajenas e impuestas. Por otra parte las propias circunstancias en que se ha producido nuestro devenir histórico ha influido en la historia de nuestras cinematografías nacionales, en el tipo de cine y en la forma de hacer cine en el continente a lo largo de estos cien años de su existencia.

La imagen de la mujer en la Historia del Cine Latinoamericano: una ojeada desde el pasado.

Tal como sucedió en el resto del mundo, la imagen de la mujer apareció desde los mismos inicios de la llegada del invento en las primeras rudimentarias y artesanales cinematografías nacionales latinoamericanas.

Los primigenios rostros femeninos los logró al parecer uno de los más importantes pioneros del cine mexicano: Salvador Toscano, entre 1896 y 1897. Toscano, documentalista

y cronista de la realidad mexicana por excelencia, filmó en esos años a Carmen Romero Rubio, la esposa del presidente Porfirio Díaz, y a Rosario Soler, una bailarina española profesional de paso por los escenarios mexicanos de entonces. Ambas no estaban despojadas de sus verdaderas personalidades en lo cotidiano, seguían siendo ellas mismas con todo y la magia del cine.

En 1899 cuando Toscano hace una de las primeras películas de ficción del cine mexicano y latinoamericano: *Canarios de café*, y presenta en ella a Luisa Obregón actuando en un rol protagónico, se da paso a la mitificación de la figura femenina en el ceuloide con un sello nacional y aparece algo más cercano a una “estrella”.

En ese mismo año este realizador lleva a la pantalla la primera versión cinematográfica de Don Juan Tenorio y traslada al mundo del cine la figura literaria, lánguida y taciturna de Doña Inés, rol que será después repetido por montones de muchachas románticas en los melodramas latinoamericanos.

La época silente del cine latinoamericano, que tuvo características y duración muy diferentes a las de las llamadas cinematografías hegemónicas, pues no logró rebasar su fase artesanal, fue construyendo poco a poco una imagen fílmica femenina para la pantalla no exenta de mimetismo y de copias de las que les ofrecían el cine francés, italiano, danés y después el norteamericano. Las grandes divas de estas cinematografías eran remedadas en muchas ocasiones por reinas de belleza provincianas que se promovían en tarjetas postales o en diminutas estampitas que a manera de religión laica se vendían en las entradas de los salones donde eran exhibidas las películas donde actuaban.

Las heroínas de la literatura fueron convirtiéndose en los primeros prototipos, como influencia del filme de arte francés. Así fueron llevadas a la pantalla personajes como Santa, de la novela homónima de Federico Gamboa (México, Luis G. Peredo, 1918), con la cual se inició una saga de versiones de esta popular novela e iniciadora del melodrama de pecadoras, muchachas llevadas a la perdición por hombres malos, pero redimidas al final por otros muy buenos que les daban su apellido y con ello su purificación social y moral. La María de Jorge Isaccs, uno de los paradigmas del romanticismo latinoamericano, sería también llevada al cine por otro mexicano, Rafael Bermúdez Zatarain en 1919, promoviendo la imagen de la heroína romántica. Así la mujer se fue convirtiendo en compañera, motivo de inspiración, manzana de discordia y eje de conflictos amorosos en comedias y melodramas de época.

En Cuba desde fecha tan temprana como 1915 apareció la figura de la mujer como protagonista de hechos históricos de la mano de uno de sus más importantes pioneros: Enrique Díaz Quesada quien en esa fecha realizaría “*La manigua o la mujer cubana*”, catalogada en su época como una de las más taquilleras “por sus loas al sacrificio y entrega de la mujer cubana en la guerra de independencia contra España”.³

Aparecieron no sólo las primeras divas locales, sino también las primeras realizadoras, verdaderas raras avis en medio de un oficio concebido por hombres y para hombres, tal fue el caso de la mexicana Mimí Derba, actriz, productora y directora de sus filmes (*Alma de sacrificio*, 1917, *En defensa propia*, entre otros), figura indispensable para la historia del cine en su país.

Al hacer un balance del tratamiento de los personajes femeninos y de la imagen de la mujer que se concebía y proyectaba en el cine latinoamericano producido entre los años treinta y cincuenta, el investigador cubano Jorge A. Lezcano analiza que el mismo se movió en seis direcciones fundamentales: la mujer fatal, la heroína romántica, la burguesa en conflicto, la india y la madre sufrida.⁴

Una caracterización breve de cada una de estas seis direcciones que señala Lezcano y atendiendo a las regularidades y particularidades que presenta gran parte de la producción cinematográfica en el período tomado como referente podría ser la siguiente:

a) la mujer fatal: Herencia de los patrones impuestos por las cinematografías dominantes donde la mujer es mostrada como objeto sexual, manzana de la discordia y responsable suprema del pecado capital. Como se verá más adelante la actriz mexicana María Félix fue una de las mejores encarnaciones de este prototipo en el cine latinoamericano.

b) la heroína romántica: presente en un cine que valiéndose de los recursos del folletín y el melodrama, creaba personajes de mujeres idealizadas, siempre enfrascadas en las vicisitudes de amores imposibles o complicados por un destino adverso. En América Latina este tipo de heroína cinematográfica recibió no sólo la influencia de la literatura sino también de las radionovelas que condicionaron sus construcciones dramáticas, un estilo de actuación y de personajes y sobre todo la recepción de los espectadores, convertidos primero o de forma paralela en asiduos radioescuchas consumidores de este tipo de género. Después, del cine pasó a la televisión quien lo adoptó y adaptó a sus códigos y lenguajes en sus telenovelas o “culebrones” de gran popularidad en el continente. Fue y ha sido desde entonces uno de los personajes favoritos de multitudes, multiplicado por los medios masivos de comunicación más importantes y base indispensable de una buena parte de los filmes mexicanos y argentinos que se produjeron en sus respectivas etapas de oro.

c) la burguesa en conflicto: Personaje que también en muchas ocasiones provenía de fuentes literarias, sobre todo de novelas de éxito, adaptándose sus historias y situaciones a contextos locales o simplificándose en la pantalla para un mejor entendimiento del público. El cine de la época se caracterizó entre otras cosas por adaptaciones de obras de Ibsen, Casa de Muñecas por ejemplo, visiones latinoamericanas de Madame Bovary, Ana Karenina, los personajes de Balzac y otros.

d) la india: Enmarcada en muchas ocasiones en una concepción lírica, irreal, descontextualizada y desarraigada de sus verdaderos valores identitarios. La india tomó protagonismo por ejemplo en la obra de Emilio Fernández en México en los años cuarenta como parte de la corriente indigenista que animaba la política populista de la época. En sus películas, María Candelaria por ejemplo entre otras muchas, ofreció la imagen de la india mexicana, que aunque no estuvo exenta de ese carácter idealizado y romántico, significaba la toma de conciencia de una parte de la intelectualidad de ese país sobre la necesidad de reflejar los problemas de una mayoría importante de su población, fuente y protagonista indispensable de sus mejores tradiciones culturales pero marginada por una cultura dominante blanca y occidentalizada. En ello la india llevaba la peor parte por su doble condición de mujer y su origen étnico. Pero esto no fue la regularidad, por lo general

la india era presentada como empleada doméstica, vendedora ambulante y provocadora de situaciones simpáticas por su ignorancia incluso al hablar el castellano; una visión en fin paternalista y discriminatoria.

e) la madre sufrida: expresión de una máxima: la maternidad como fin supremo de la mujer y una de sus formas esenciales para su realización personal. Detrás de cada hombre bueno o malo hay una madre, un alma máter, dolorosa por demás, capaz de los mayores sacrificios por la salvación y la felicidad de sus hijos. Maridos alcohólicos, hijos delincuentes, hermanitos huérfanos, hijas descarriadas, tendrán una esposa, una madre, una hermana buena y abnegada que luche por ellos. El cine mexicano y argentino tienen una galería envidiable de estos seres sufridos en sus respectivas historias y que hicieron llorar a millones de espectadores en las décadas que nos ocupan.

Una visión más particular del pasado: la imagen de la mujer en las cinematografía mexicana y argentina entre los treinta y cuarenta

El análisis más pormenorizado de estas dos cinematografías resulta imprescindible para comprender cómo se construyó la imagen fílmica de la mujer en América Latina en un momento determinado y valorar los cambios que se produjeron en la misma como consecuencia de ese movimiento cultural que revolucionó la concepción del cine, entre los años sesenta y setenta hasta la actualidad, en el continente y que se ha dado en denominar como Nuevo Cine Latinoamericano.

Ambas ejercieron en esa etapa una notable influencia en la cultura popular no sólo en sus respectivos países de origen sino de todo el continente e incluso pudiera afirmarse que en toda iberoamérica. En esos años fueron los únicos países, que en América Latina lograron consolidar una industria de cine nacional, protagonizando sus respectivas etapas de oro : Argentina entre 1930 y 1943 y México entre 1935 y 1945 aproximadamente. Gracias a este auge y aprovechando a su favor todos los recursos del cine sonoro, la música, el idioma y la existencia de patrones culturales comunes así como el protagonismo de los cantantes más populares de la época devenidos en galanes y actrices cinematográficas famosas, el cine latinoamericano, como pocas veces ha sucedido en su historia, pudo lograr esa conjunción entre producción, distribución y exhibición y ganarse su público natural. El cine del continente, al menos en ese tiempo, logró hacerle la competencia a Hollywood , imponer sus propios mensajes, fabricar sus mitos, crear sus propios estereotipos, a veces no muy lejanos o demasiado parecidos a los ya universalizados por otras cinematografías, pero con una propia visión del mundo, folclorista, populista y facilista en muchas ocasiones pero no ajena y no exenta de buenas obras y de la maestría de excelentes realizadores en algunos casos.

En cuanto a la imagen de la mujer, la investigadora Julia Tuñón señala que Eva y María fueron también los paradigmas de la construcción de la imagen fílmica femenina en México, lo cual resulta válido para todas las cinematografías locales de la época que encontraron en el tipo de cine que se hacía en México un patrón o modelo a imitar. Al respecto la Tuñón analiza lo siguiente:

En el melodrama mexicano de los años de oro, la mujer aparece conformada por una esencia fundamental, un carácter que las uniforma a todas y borra sus opciones como sujeto histórico - social. Cada mujer tendrá una función determinada entre los polos de la prostituta y la mujer decente (Eva y María) y esos matices movilizan la trama⁵

El cine mexicano de la edad de oro aparece empeñado en sublimar la figura de la madre y exaltar la importancia de la familia. Los años en que se quiere retomar el “orden perdido” con la Revolución, para entrar en los nuevos tiempos de un nacionalismo que aspira a la modernización de la vida económica y social, y con una política cultural que pretende aprovechar muy bien el boom de la industria fílmica nacional en función de esos objetivos. La moral entonces ocupa un lugar preferencial en los códigos del cine, pero entendidos de acuerdo a viejas concepciones heredadas de la más conservadora tradición católica en la cultura mexicana lo cual podría o puede resultar paradójico o contraproducente con la política de reformas y de modernización de la vida nacional a la cual aspiraba el estado mexicano de la época.

Uno de los mensajes evidentes era pues el de la maternidad como rol fundamental de la mujer, pero en el México de los cuarenta la sexualidad en el cine era uno de sus temas vetados, algo de lo que no puede hablarse. El amor que se promueve es el amor familiar, el que da estabilidad y no sexualidad. El amor es desencarnado, separado del deseo físico, el cuerpo es presentado - jamás mostrado ni en este ni el cine argentino- como la fuente y el depositario de todos los pecados. La maternidad es presentada entonces y de acuerdo a los cánones religiosos, en una concepción mariana: sin pecado, por ello resulta interesante y hoy hasta risible, ver la insólita sorpresa que aqueja a algunos maridos fílmicos latinoamericanos de la época al saber que iban a ser padres como si nunca hubieran ejercido el acto para la concepción de los hijos.

Las comedias folclóricas de la época que tenían como ingredientes fundamentales la música popular, el baile y los cantantes más famosos como Jorge Negrete, Pedro Infante o a Tito Guízar, bajo la dirección de Fernando de Fuentes, Miguel Zacarías u otros, tendrán en sus repartos a damitas cándidas y dulces que se desenvuelven en contextos rurales - el rancho - o urbanos, no como contrapartes de sus galanes sino como justificaciones para que estos demuestren sus mejores dotes de cantantes y de machos.

En una propaganda del filme “Campeón sin corona” (Galindo, 1945) se le prometía como expectativa al público lo siguiente: “David Silva nos muestra cómo debe enamorarse a una mujer de barriada y la encantadora Amanda del LLano nos enseña cómo se debe comportar ella ante tal situación... ella lo anima para que luche en la vida y él la cuida y la protege...”.⁶

Pero María tiene su contraparte en Magdalena o Eva y en el cine mexicano apareció como una especie de subgénero el *melodrama de pecadoras*, muy popular y de gran arraigo en el gusto de los espectadores de uno u otro sexo.

Las prostitutas del cine mexicano suelen ser mujeres buenas amenazadas por los riesgos de un mundo hostil o por la fuerza de un destino adverso. Muchas veces son jóvenes

provincianas inexpertas, ingenuas, seducidas por hombres sin escrúpulos que se ven obligadas por las circunstancias a vender su cuerpo. Ante la posibilidad de que su figura fílmica pueda resultar atractiva para la mujer común, se hace entonces necesario llenar de desgracias su vida para minimizar lo que ella pueda representar, siguiendo en ello una fórmula moralista: a mayor sufrimiento al final se obtendrá mayor bondad y recompensa en la vida. En este sentido los discursos autodevaluativos con que con frecuencia ellas se refieren a sí mismas son muy representativos. Por ejemplo, la actriz Carmen Montejo en su personaje de Yolanda en “Qué te ha dado esa mujer” (Rodríguez, 1951) se define con los siguientes términos: basura, indigna, peor que un perro, todo ello con una cara de mártir y una voz lacrimógena que le hace lucir particularmente patética sobre todo cuando en el transcurso de la trama ha sufrido toda clase de desgracias.

Aunque en el cine de la época se eludía la sexualidad de forma explícita, ello no significa la tácita renuncia a un erotismo, y en ocasiones hasta a una pornografía, sugerido, implícito. Una buena muestra de ello fueron los filmes *de rumberas*, que tuvieron en el español radicado en México Juan Orol y a las cubanas María Antonieta Pons y a Ninón Sevilla como sus principales exponentes. Mujeres sensuales, moviendo su cuerpo en pistas de bailes, en ambientes de cabarets, se fueron imponiendo poco a poco a las madrecitas ejemplares y sufridas de la etapa anterior durante el período de estancamiento del cine mexicano entre 1945 y 1951.

El cine mexicano aportó una visión de *mujeres fatales*, mujeres fuertes, rebeldes, trastocadoras de los esquemas planteados y que al decir de Julia Tuñón constituyen una especie de Lilith, la primera mujer de Adán,⁷ la que tomaba sus propias iniciativas y por cuyas faltas Dios debió crear a Eva, con todo más dócil y manejable que su antecesora. La mejor representante de este tipo de mujer en el cine latinoamericano ha sido sin lugar a dudas la diva mexicana María Félix.

Con su papel en “Doña Bárbara” (Fernando de Fuentes, 1943), se colocó no sólo en el sitio de primerísima figura del cine mexicano sino que comenzó su consagración como arquetipo de mujer perversa, hermosa, devoradora de hombres, una especie de mujer masculinizada sin alma que siguió la filosofía contenida en uno de sus parlamentos antológicos de Doña Bárbara donde declaraba: “Yo tomo a los hombres cuando los necesito y los tiro hecho guiñapos cuando me estorban”. A partir de entonces en su vida privada y pública se le conocería con el sobrenombre de “La Doña”.

El cine argentino de la época, con sus lógicas diferencias culturales y contextuales, presentó esquemas y concepciones parecidas a las del cine mexicano con respecto a la imagen de la mujer. En él también se aprovecharon los recursos comunicativos de la música, en este caso el tango y sobre la base del mismo se construyeron en no pocas ocasiones las estructuras dramáticas de las historias contadas en sus películas y aportó sus divas relacionadas también con este género musical. Al importante realizador José Agustín Ferreyra se debió el descubrimiento de la ecuación cinematográfica Tango - Libertad Lamarque (Ayúdame a vivir, Besos Brujos y otras), explotada después por realizadores menos espontáneos pero mucho más comerciales.

Ideológicamente el cine argentino en su etapa de auge creció sobre la base de dos líneas diferenciadas: una de inspiración burguesa que influyó evidentemente en el grueso de la producción y otra de inspiración popular que tuvo en un momento una importante incidencia en el éxito que alcanzó el cine argentino en los países de habla hispana en estas décadas.

Dentro de la primera línea se hizo un cine destinado para el consumo de las clases medias y altas, pero que después en la posterior evolución de la industria amplió su espectro hacia otros sectores sociales ocupando el vacío dejado por el cine auténticamente popular de los comienzos. Este cine se compuso de comedias almibaradas y melodramas cursileros, protagonizados por actrices que encarnaban muchachas ingenuas dedicadas al ocio y a la contemplación en medio de escenarios fastuosos o neutros pero siempre exponentes del nivel de vida de clases medias o altas y alejados de toda problemática o realidad social concreta. Se ha caracterizado este tipo de cine con el apelativo de *cine de teléfonos blancos*, donde se destacaron actrices como Mirtha Legrand y Norma Duval.

Si se hace un análisis de cómo es presentada la imagen de la mujer en este tipo de filmes se encontrarán todo un conjunto de regularidades y de lugares comunes que pueden ser resumidos de la forma siguiente: además de estar protagonizados por las mismas actrices casi siempre lo que ya de hecho predispone y condiciona al espectador sobre lo que se le va a mostrar y lo que va a ver, la acción transcurre también en los mismos escenarios: grandes salones donde hay grandes escaleras que conducen a la protagonista “arriba” (jamás se muestra la alcoba a no ser que sea un “lecho de muerte” de la protagonista), o por donde ella desciende triunfalmente; maridos que trabajan en oficinas importantes - no se sabe a ciencia cierta cuán importante pero que da dividendos suficientes para el nivel de vida que se ofrece en la pantalla y tramas basadas en conflictos matrimoniales, malentendidos, pero siempre resueltos felizmente. El mundo exterior y sus problemas no aparecen a no ser en los visitantes que vienen a mediar en el conflicto matrimonial; en fin mujeres ajenas a todo lo que no sea la estabilidad hogareña en su sentido más estrecho, pendientes y dependientes de sus maridos o novios, razones más que suficientes para justificar su existencia en este mundo .

Aparecieron también historias de muchachas que buscan afanosamente otras vías de realización personal: convertirse en cantantes o actrices famosas, mujeres del arrabal porteño como mujeres fatales y humildes empleadas con ánimos para triunfar en la vida. En el caso de Argentina resulta interesante ver cómo se modeló la imagen de la mujer durante el período peronista, época de reformas, populismo, y en particular de un auge del feminismo provocado entre otras razones por la carismática presencia en el escenario político y social argentino de Eva Perón, figura exaltada, venerada y mitificada por unos y odiada y condenada por otros, incluyendo a las presentes generaciones de argentinos y no sólo por sus contemporáneos. Esta fuente de pasiones encontradas ha estado en estos tiempos exacerbada por las versiones cinematográficas que de su vida y actuación se han llevado a la pantalla, por la discutible estrella Madonna y la réplica a esta versión de Allan Parker en el cine argentino por realizada por Juan Carlos Desauzo.

Por estas razones en algunas de las películas de la época aparece la presencia de la mujer trabajadora, la empleada, la oficinista, la profesional que lucha por la vida y se

enfrenta a los otros para lograr su felicidad y su realización personal. Muchas de ellas rubias, peinadas a la moda pero que recuerdan en mucho a la imagen de Eva Perón con gestos y discursos cargados de autodeterminación feminista en primeros planos, conforman un tipo de mujer y un patrón ideal a imitar en correspondencia con las necesidades sociales del momento que vive la nación argentina. A diferencia del cine mexicano, en el argentino apenas encontramos un rostro indígena, las mapuches, las gauchas o las mujeres de la Patagonia están ausentes de la pantalla; en su lugar sí muchas heroínas provenientes de la literatura europea, en algunos momentos se suprimió hasta el clásico “vos” argentino en aras de una pretendida universalización de su cine, con un lenguaje amanerado, maniqueo, quedando diluído el tema femenino y sus conflictos en historias de amor u en otras donde predominaba el discurso y la mirada masculina.

La imagen de la mujer en el Nuevo Cine Latinoamericano: la búsqueda de una verdadera y diferente mirada

El auge de un cine verdaderamente latinoamericano y con un carácter profundamente social y revolucionario en todos los sentidos: ideológico, estético y artístico se dio entre la década de los sesenta y los setenta, según las condiciones de los distintos países y sus respectivas realidades.

Su fermento fueron sin lugar a dudas los cambios que venían produciéndose desde fines de la década de los cincuenta y que tuvieron su eclosión en la convulsa década de los sesenta. En esa etapa por ejemplo comienza a aparecer una óptica nueva en el continente lo cual se refleja en la literatura - que después tendrá su boom en los años siguientes-, el continente comienza a mirarse por dentro, a ir al encuentro de sí mismo. La década de los sesenta se caracterizó por su parte por ser una época de efervescencia y movilización social sin precedentes en el continente, por la remoción de valores y la crisis de los sistemas político sociales que hasta entonces habían detentado el poder, es la etapa de la Utopía y de la búsqueda de caminos para materializarla.

Como parte de esa efervescencia y resultado de la misma, aparecen numerosos grupos de cine en la mayoría de nuestros países interesados en romper esquemas y encontrar una imagen propia, que reflejara nuestra verdadera identidad en su unidad y diversidad aunque no de espaldas a la influencia de las vanguardias artísticas de posguerra que ya estaban dejando sentir su impronta en un nuevo tipo de cine que se estaba abriendo paso por el mundo. Estos cineastas, muchas veces sólo con una cámara en la mano y una idea en la cabeza, estaban interesados no sólo en la dimensión político social del cine sino también en la búsqueda y experimentación de sus aspectos formales, en la revolución de su lenguaje, todo ello inmerso en un replanteamiento de la relación que hasta el momento se había hecho en el continente entre cine y sociedad, y la forma en que se habían presentado dentro de esa relación los diferentes actores sociales.

Nació pues una nueva concepción de cine en el continente que ha sido denominada como Nuevo Cine Latinoamericano devenido desde entonces en un verdadero movimiento cultural sin precedentes en la historia del mismo.

La imagen de la mujer como resultado de este proceso histórico comenzó también a modificarse, entre otras razones porque dentro del mismo las mujeres han tenido una amplia participación haciendo trizas su habitual y tradicional forma de ser vistas sólo como madres de héroes para convertirse en heroínas ellas mismas y por lo tanto sujetos activos de los complejos procesos de construcción de la vida social, política y cultural de nuestros países.

Una revisión de la filmografía producida en estos últimos treinta años, si tomamos como nacimiento oficial del Nuevo Cine Latinoamericano el Festival de Viña del Mar, Chile en 1967, nos permite argumentar lo anterior, cada uno de los “nuevos cines” particulares han tratado de dar visiones e imágenes de la mujer en distintos contextos, ya sean rescatándolas de su memoria histórica o en su situación más actual. Entre los filmes significativos que desde entonces a la actualidad se han producido en el continente bajo esta concepción de renovación de sus contenidos y su estética pueden citarse como ejemplos *Frida*, naturaleza viva de Paul Leduc, 1984, donde se ofrece y se rescata una visión de esta gran pintora mexicana de compleja y rica personalidad, los filmes producidos en Brasil bajo la influencia vanguardista de su Cinema Novo, los realizados por Jorge Sanjinés en Bolivia denunciando las esterilizaciones forzadas de las indígenas bolivianas por los cuerpos de paz norteamericanos; las películas que nos ofrecen en toda la crudeza de sus imágenes las angustias de las mujeres argentinas durante la etapa de la dictadura militar con sus hijos desaparecidos; las luchas mostradas en la ya amplia documentalística latinoamericana, por la obtención de la igualdad de la mujer en las diferentes esferas de la vida social del continente y su derecho a ser ellas mismas y otros muchos temas más, que por primera vez en la historia del cine del continente han encontrado un espacio y un reflejo en su pantalla.

Junto a la mirada de la mujer desde una perspectiva masculina, que sigue existiendo en el continente, han aparecido visiones fílmicas femeninas desde la óptica de mujeres realizadoras: Susana Amaral, Tizuka Yamasaki en Brasil; María Novaro en México, Fina Torres y Margot Benacerraf en Venezuela, María Luisa Bemberg en Argentina o Sara Gómez en Cuba, entre otras.

María Luisa Bemberg encarna precisamente esa transformación que se ha producido en la imagen fílmica de la mujer en estos últimos años, sus películas replantean el rol tradicional que se le ha dado a la mujer en el cine y propone constantemente una ruptura con los clichés y estereotipos que del mismo se han formado. Su feminismo es un feminismo sin complacencias ni didactismos y a través de él problematiza un sinnúmero de situaciones sociales que implican no sólo a la mujer sino también al hombre. Lejos de diluirse la intención feminista en este estilo de la Bemberg, la misma se potencia y se retroalimenta en cada uno de sus filmes.

Su filmografía aunque escasa, comenzó a realizar a los 58 años de edad, es una de las más significativas del actual cine latinoamericano: *Momentos* (1980), *Señora de nadie* (1982), donde mujeres de relativa estabilidad económica y familiar deciden rebelarse contra el rol que se les asignó en el complejo tablero social al cual pertenecen. Estas cintas fueron objetadas por la dictadura militar de entonces por considerarlas como “pésimos ejemplos para las madres argentinas” y por el hecho de estar realizadas por una mujer .

Con sus filmes *Camila*, *Yo la peor de todas* y *De eso no se habla*, universaliza la perspectiva femenina, radicaliza la crítica y ataca frontalmente a instituciones como la familia, la Iglesia y el Estado. *Yo la peor de todas* por ejemplo, uno de sus mejores filmes, le permite a través de la versión depurada, casi abstracta pero apasionada y humana que da del universo de Sor Juana Inés de la Cruz, una mujer fuera de su tiempo, a criticar la intolerancia y el autoritarismo utilizando para ello la metáfora del convento y la sociedad barroca mexicana del siglo XVII.

El cine cubano que por su importancia, necesitaría un análisis mucho más exhaustivo, ha realizado aportes indiscutibles a los cambios que se han producido en la construcción y en la reproducción de la imagen fílmica de la mujer en la pantalla latinoamericana. Muchos de sus filmes más significativos han subvencionando códigos, se han acercado a sus problemas o los han tomado como centro de sus discurso, replanteándose, cuestionándose y analizando con ello su papel como sujetos histórico sociales actuantes en un contexto que como el cubano ha experimentado profundas transformaciones en estos últimos cuarenta años.

El cine que comenzó a producirse en Cuba a partir de 1959, concebido como un verdadero movimiento artístico y cultural, no ajeno ni de espaldas a lo que estaba ocurriendo en el resto del continente, tenía y tiene como principio fundamental de su concepción la de contribuir al rescate de la identidad cultural y nacional en su sentido más amplio, a partir de una imagen de nosotros mismos en la pantalla, del modo de ser y el ser cubanos. Como arte se ha caracterizado desde entonces por ser una forma de expresión cuestionadora y enriquecedora constante de nuestra realidad, en diálogo permanente con su época y promotora e incitadora a la reflexión del espectador hacia los problemas que le atañen a la sociedad en su conjunto o a ellos mismos como individuos.

El tema de la mujer no ha estado ajeno a esta concepción y en determinados momentos de la historia de nuestro cine en estos últimos años ha sido uno de los fundamentales de la cinematografía cubana. Humberto Solás, uno de los cineastas cubanos que más ha tratado en sus películas las complejidades que entrañan la discriminación y la desigualdad de la mujer, ha explicado que en la figura femenina suelen resumirse las contradicciones de cualquier época de la sociedad en que vive. Por su condición subalterna - dice Solás- dentro de la cultura patriarcal, la mujer consituye una representación de los conflictos dramáticos indispensables para la realización de una obra cinematográfica.

Precisamente fue Humberto Solás el que realizó una de las películas de referencia obligada sobre el tema de la mujer en 1968 y considerada como uno de los paradigmas del cine cubano de los sesenta: *Lucía*. La película es una narración única y sucesiva de tres generaciones de mujeres cubanas en tres momentos cruciales de nuestra historia: 1895, 1930 y los 60 por lo que constituye una metáfora sobre la historia de la nación cubana a través de la óptica de las "Lucías" que debieron enfrentarse a los problemas y complejidades del tiempo en que les tocó vivir. En los setenta se hicieron varios filmes con temas y protagonistas femeninas, siendo una de las más significativas por su repercusión en el público "Retrato de Teresa", de Pastor Vega, 1979, al tratar el tema del machismo en el seno de una familia obrera. Las necesidades de realización personal de una mujer que sin renunciar a su condición de madre y esposa aspiraba a participar en la sociedad como

sujeto activo y su enfrentamiento por esos motivos a su pareja machista y empeñado en sostener una doble moral para el hombre pero no así para la mujer, constituyeron sus tesis esenciales. El filme rebasó lo artístico en las discusiones de la vida del cubano y ha sido uno de los más polémicos por el tema y por el contexto en que se realizó, haciendo aflorar algunas de las contradicciones de la sociedad cubana, que se creían superadas en cuanto a la igualdad de la mujer, pero que evidentemente seguían enraizadas en la cultura, en la tradición y en las costumbres aunque las leyes dijeran lo contrario

En los 80 se diversificó la mirada hacia la mujer y aparecieron filmes que lo demuestran como *Hasta cierto punto* de Tomás Gutiérrez Alea donde retoma el tema del machismo esta vez entre una obrera portuaria y un intelectual; la versión controvertida y polémica que hizo en el cine Humberto Solás sobre la obra de Cirilo Villaverde, Cecilia y la popular Bella del Alhambra de Enrique Pineda Barnet donde se recrea la vida de una vedette y cortesana de lujo de las décadas del 20 y del 30 del presente siglo.

La mujer aparece en todas las historias del cine cubano, si no como protagonistas, al menos como personajes con voz propia. La crítica Mayra Vilasís se lamenta al enjuiciar los noventa de que han aparecido en las últimas producciones cubanas imágenes convencionales y estereotipadas que habían desaparecido del cine cubano de las otras etapas, hecho este que también se está observando en el cine latinoamericano más reciente, ¿a qué se debe esto?, ¿a los dictámenes de un mercado, a la necesidad de vender el producto cinematográfico latinoamericano que tiene que competir con las grandes transnacionales?, eso merece un estudio y un análisis más profundo que el que puede hacerse desde estas páginas. No obstante ello, el cine cubano de los 90, donde ha predominado por las condiciones actuales en que se desempeña la sociedad cubana en lo interno y lo externo, un análisis o una lectura crítica de la realidad puede mostrar filmes como *Mujer Transparente* (Colectivo, 1990) y *Madagascar* (Fernando Pérez, 1994), donde las mujeres asumen con una lucidez y penetrante agudeza esa lectura de la sociedad cubana, de su pasado más inmediato y de sus posibles perspectivas futuras. Por ello, el discurso femenino y la imagen que se proyecta del mismo sigue siendo digno a pesar de las concesiones que se están haciendo evidentes y de que no todos los problemas concernientes a la mujer en nuestra sociedad hallan sido abordados con el mismo nivel de profundidad en su contenido ni en su realización artística.

A manera de epílogo puede señalarse que en la actualidad existen en América Latina más de 350 mujeres realizadoras en los medios audiovisuales, que han creado un conjunto aproximado de más de 800 obras, muchas de las cuales no se han difundido o sólo se conocen localmente. Si para el hombre director de cine latinoamericano producir en las actuales condiciones del continente es un verdadero reto, qué será entonces para la mujer. La historia de la incorporación de la mujer al arte cinematográfico en América Latina apenas ha comenzado, sigue siendo una de las tantas utopías con las que seguimos soñando. Nuestra imagen aún no es la que nos representa del todo, por ello seguimos luchando, no por un cine diferente, femenino o masculino a ultranza, sino por uno verdadero que refleje a la sociedad con todas sus complejidades, las de hombres y de mujeres que habitan, viven y construyen en este continente y tienen derecho a que se les tome en cuenta en el arte y en la vida.

BIBLIOGRAFÍA

CASTILLO, LUCIANO MARÍA FÉLIX.

No me llamen leyenda que me suena a pasado.

Revista Cine Cubano No. 124.

LEZCANO, JOSÉ A..

La mujer en los tiempos del cine.

Revista Cine Cubano No. 132 julio-agosto-septiembre1991.

LINARES, CECILIA

Comunicación, estereotipo e imagen.

Revista Cine Cubano, No. 40 1988.

PALADINO, DIANA

María Luisa Bemberg.

En: *Cinemas de Amerique Latine* No. 5 1977.

Toulouse, Francia.

PEÑA, MAURICIO

1906 - 1930. El firmamento silente.

En: *Revista Somos Uno. 100 años del cine mexicano.*

año 6, Especial No. 1 Enero de 1996, Ed. Eres.

México.

TUÑÓN, JULIA

Más allá de Eva y María. Lilith en la imagen fílmica de la sexualidad femenina durante los años dorados del cine mexicano (1935 -1955) En: *Las raíces de la memoria. América Latina Ayer y hoy, Quinto Encuentro Debate.* Publicaciones Universitat de Barcelona, julio de 1996.

TUÑÓN, JULIA

Cuerpo y amor en el cine mexicano de la Edad de Oro. Parte I.

En: *Revista Encuadre*, mayo - junio 1995 no. 55, Caracas, Venezuela.

VILASÍS, MAYRA

La mujer en el cine: apuntes para algunas reflexiones latinoamericanas. En: *Pensar el cine.* Ed. Unión, La Habana, 1995, pág. 33.

VILASÍS, MAYRA

Por una mirada divergente.

Revista Temas, No. 5 enero-marzo 1996.

NOTAS

- ¹ SORLIN, PIERRE, *Sociologie du Cinema*. Ed. Aubier Montaigne, París, pág. 115.
- ² TUÑÓN, JULIA *Más allá de Eva y María. Lilith en la imagen fílmica de la sexualidad femenina durante los años dorados del cine mexicano (1935-1955)* pág. 589.
- ³ RODRIGUEZ, RAUL, *El cine silente en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, 1992, pág. 86.
- ⁴ LEZCANO, JOSÉ A. La mujer en los tiempos del cine, *Revista Cine Cubano* No. 132, pág.45.
- ⁵ TUÑÓN, JULIA *Ob. citada* pág. 594.
- ⁶ TUÑÓN, JULIA, Cuerpo y amor en el cine mexicano de la Edad de Oro. Parte I. En: *Encuadre*, mayo - junio 1995 No. 55, Caracas, Venezuela.
- ⁷ En el folclore judío se considera a Lilith la primera mujer de Adán, en una relación sin progenie. Según Theodor Reik fue creada de la tierra, al igual que Adán y conjuntamente con él, por lo que ella exigía en ser su igual; al no lograrlo lo abandona. TUÑÓN, JULIA, *ob. citada* pág. 588.