

**MARÍA CANDELARIA O:
“TODOS LOS MALES NOS VIENEN DE LOS HOMBRES”**

Ela Molina de Morelock
University of Kentucky

María Candelaria (1943-4) dirigida por Emilio “El indio” Fernández y ambientada en Xochimilco en 1909, muestra la opresión que sufría el pueblo mexicano antes de la Revolución (1910-40). Denuncia la victimización de los indios por parte de los mestizos, y dentro de este grupo, la mujer indígena, quien es doblemente victimizada, por mujer y por indígena. *María Candelaria* es, además, hija de una prostituta, lo cual agrava su ya de por sí triste situación.

Mi tesis es que, a pesar de ser una película que aparentemente intenta favorecer y reivindicar a la mujer, se encuentra inmersa en las concepciones patriarcales que permeaban, tanto a la clase política, como a los medios de difusión y a la opinión pública en los años cuarenta. *María Candelaria* continúa la lógica patriarcal masculina, presentando a las mujeres agrupadas en dos bloques. Por una parte, la mujer pura y débil: la virgen, la madre; que necesita ser protegida por el hombre, incapaz de defenderse por sí misma. Por otra parte, la mujer victimaria, supersticiosa e ignorante, que, como Eva, es acusada de ser el origen de todos los males, y cuya máxima representante se encuentra en la prostituta. A esta dualidad Joanne Hershfield la denomina: “The timeless paradox: Mother and Whore.” (*Mexican Cinema* 13). Qué hacer cuando la madre es, precisamente, la prostituta. Este es el caso de *María Candelaria*, quien no ha podido ser limpiada de la mancha del pecado original, ya que la única que podría haberla liberado, la sacrosanta institución de la maternidad que “otorga un lugar de santidad a estas mujeres” (*Mujeres de luz y sombra* 287), en el desdichado caso de *María Candelaria*, ha

sido mancillada por el peor de los pecados, la prostitución.

La imposibilidad de una resolución favorable para María Candelaria está dada desde el seno socialmente maldito, de su nacimiento. Valga aquí la cita de Francisco Sánchez que hace Joanne Hershfield: "Todas las mujeres son unas putas, menos mi madre, que es una santa" (*Mujeres de luz y sombra* 13). Como apunta Julia Tuñón en *Mujeres en México*, la imagen de la mujer mexicana en la historia nacional ha sido deformada: "Se ha abstraído a las mujeres del pasado, exaltando sólo a aquellas que enmarcan a un personaje masculino (como madres, esposas o amantes)" (11).

De la obsesión subconsciente respecto a esta dicotomía madre-prostituta podría provenir el hecho de que el primer filme totalmente hablado fue *Santa* (Antonio Moreno, 1931) basado en la novela homónima de Federico Gamboa, que relata la triste historia de una muchacha campirana que ha sido "deshonrada" y cuya única alternativa es la prostitución.

Esta construcción de una imagen dicotomizada de la mujer ha sido creada y recreada vía los diversos artefactos culturales a través de la historia. A partir de la invención del cine ha sido, primordialmente, a través de este medio por varias razones, de las cuales nos interesamos, para efectos de este estudio. La primera, relacionada con la amplia difusión masiva de que goza la pantalla; y la segunda, con el carácter generalmente conservador que ha desempeñado, como nota Robert Stam en *Reflexivity in Film and Literature*:

The cinema, despite its superficial modernity and technological razzle-dazzle, has generally fostered a retrograde illusionistic aesthetic.

The cinema also took on the novel's social function as a school for life, an initiatory source of models of behavior. (10)

Los modelos de conducta a seguir no sólo se refieren a la mujer, o las mujeres, sino también a los hombres, las instituciones, como la familia, y en general a todo aquello que constituye la nación y la identidad nacional, que, como Benedict Andersen menciona, son co-

munidades imaginadas, no existentes *per se*. Estos modelos a seguir se han estereotipado a nivel nacional e internacional. Jean Franco en *The Declined and Fall* destaca que Nelson Rockefeller durante la Segunda Guerra Mundial instruyó a Walt Disney: "To win over the hearts and minds of Latin Americans to the Allied cause [...] To promote 'good neighbor' relations" (25). De este proyecto surge la triada *South of the Border*, *Saludos amigos* y *Los tres caballeros*.

En cuanto a la construcción de la femineidad a partir de la dicotomía antes mencionada, mujer buena/mujer mala, Joanne Hershfield menciona que no es algo exclusivo de México o del cine mexicano (*Mujeres de luz y sombra* 13). Para confirmar esta universalidad de la dicotomía femenina, en el mundo occidental, es útil recordar uno de los clásicos en la aproximación feminista al cine, *Alice Doesn't* de Teresa de Lauretis, en el que se habla de la construcción de una *mujer* ficticia, producto de los diversos discursos dominantes en las culturas occidentales (5). A partir de lo anterior vemos que estas representaciones de la femineidad no son exclusivas del modelo mexicano del machismo, sino que cruzan todas las culturas que de una u otra forma han heredado los sistemas de construcción de género occidental, entendiendo éste como producto y proceso de su representación (*Technologies* 5).

En este mismo tenor, Jacqueline Rose abunda en la óptica psicoanalista para entender la insistencia, a través de los medios visuales, como el cine y la televisión, en los modelos de femineidad y masculinidad a seguir, debido a que la mayoría de los hombres y las mujeres no se adaptan, fácilmente a los moldes asignados (90-1).

De igual forma, Robert Stam, en *Film Theory*, menciona los estereotipos acerca de la representación de la mujer: infantilizada, demonizada u objeto sexual (171). Algunos ejemplos ilustrativos del carácter internacional de esta construcción de la femineidad los podemos ver en el artículo de Kristine Butler (195), con relación a la experiencia francesa. Asimismo, Elizabeth Anderson comenta el uso del género en la construcción de la identidad colectiva y nacional del Canadá (41).

El filme que nos ocupa continúa y reafirma la percepción de que "las mujeres mexicanas, con algunas excepciones, eran reaccionarias y tra-

dicionalistas” (*Contra viento y marea* 170). Enriqueta Tuñón aborda el carácter del movimiento feminista mexicano de la época y nos dice que en su interior, en México, había dos grandes grupos: aquellas mujeres que consideraban que “lo que mejoraría su situación no era el derecho a votar en sí mismo sino la eliminación del sistema capitalista” (183), mientras otro grupo, constituido mayoritariamente por mujeres de la clase media “no pretendían transformar el sistema patriarcal salvo un grupo pequeño en los treinta dirigido por Juana Gutiérrez de Mendoza y Concha Michel” (183).

Las mujeres, entonces, en su mayoría, según la percepción del gobierno, eran retrógradas, malvadas e ignorantes, como la mayor parte de las mujeres de *María Candelaria*. Las excepciones, representadas en la víctima, María Candelaria, sin la presencia masculina, sin el control y protección del varón, corren el peligro de ser exterminadas. En la Fig. 1, en un gran plano general de profundidad, vemos a María Candelaria rogando a Lorenzo Rafael que la lleve con él al pueblo, ya que tiene miedo de quedarse sola, reafirmando la necesidad de la mujer de contar con la presencia de un hombre que la proteja y la guíe. Cabe aquí una aclaración, Joanne Hershfield menciona que María Candelaria vive “with her fiancé, Lorenzo Rafael” (*Mexican Cinema*, 54-55). En mi opinión, y con el fin tanto de destacar la pureza de María Candelaria, como la fortaleza moral de Lorenzo Rafael, durante todo el filme jamás se sugiere que tengan relaciones sexuales. De hecho cada uno de ellos vive en su respectiva choza de paja, separados por un puente de tierra. Con ello, al marcar el carácter asexuado de la relación amorosa entre Lorenzo Rafael y María Candelaria, se observa la confirmación de varios mitos. El primero, relativo a la pureza incorruptible, la tendencia natural al sufrimiento y el estoicismo de nuestros indígenas, como señala Jean Franco en *The Modern Culture* (121). De igual forma se confirman los mitos relacionados con Xochimilco como el paraíso perdido (Monsiváis 118), en este caso, con Lupe como el símil de Eva. Los arquetipos del hombre fuerte y valiente, y los ambientes de fatalidad, todos ellos apuntados también por Monsiváis (118).



Fig. 1. "No 'quero' quedarme sola." *María Candelaria*, Emilio Fernández (México, 1943-4).

En la Fig. 1, véase la postura suplicante de María Candelaria, quien se inclina hacia Lorenzo Rafael, ocupado en coleccionar las verduras que podrían sacarlos de los aprietos financieros que impiden su matrimonio. En la posibilidad del matrimonio descansa la purificación del pecado original del nacimiento de María Candelaria. En la unión legal y religiosa con un hombre se sustenta el futuro de nuestro personaje femenino. El filme enfatiza una y otra vez el carácter de víctima inocente de María Candelaria y en este sentido, como apunta Pablo Piccato: "By stressing the innocence of the accused, these dramatizations of women implied that their overall situation in society did not have to change. On the contrary, [...] women should return to the behavior that made them the 'honor and decorum of Mexican society'" (129-30). *María Candelaria* y la mayoría de las películas producidas por el cine mexicano durante su época dorada corresponden a lo que Timothy Corrigan denomina "the formation and defense of some notion of 'culture'" (9), en este caso, la cultura patriarcal mexicana.

Esta imagen de la inocencia femenina, incomprendida, e injustamente perseguida por la sociedad, parece ser un tema recurrente en el cine de Emilio Fernández. La imagen de la víctima que no puede ser defendida por su hombre, quien se encuentra en la cárcel, se repetirá en 1948, en *Salón México*, cuando Marga López, interpretando al personaje Mercedes López, dice lo mismo que María Candelaria: “¡Yo no he hecho nada malo!” (Fig. 2).

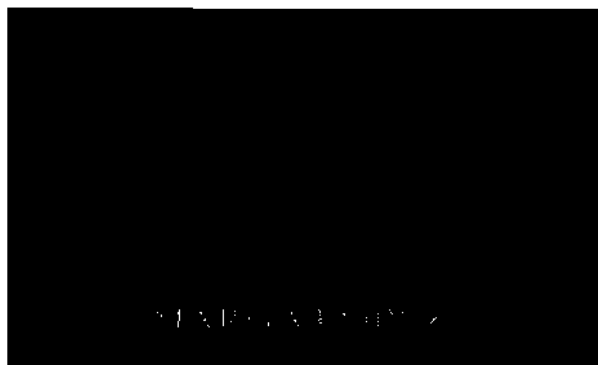


Fig. 2. “¡Yo no he hecho nada malo!”

Marga López en el papel de Mercedes López. *Salón México*, Emilio Fernández (México, 1948).

Frente a esta mujer inocente y víctima se encuentra la mujer mala, causante de todas o casi todas las desgracias que acontecen a los seres humanos. Dwight Whitney Morrow, embajador de los Estados Unidos en México de 1927 a 1930, consideraba que “muchos de los problemas de México habían sido causados por un grupo desorganizado de mujeres” (Macías 170), refiriéndose a la guerra cristera de 1926 a 1929. Vemos así que el embajador estadounidense no estaba inmunizado contra el machismo patriarcal. En un reduccionismo rayante en el ridículo, su afirmación propone la solución de un conflicto tan complejo como el de la guerra cristera, a la sola acción que los hombres y la sociedad deben ejercer para mantener bajo control a sus mujeres.

El diez de septiembre de 1934, más de treinta mil mujeres católicas se manifestaron en la ciudad de México en contra de la educación

socialista promulgada por el presidente Lázaro Cárdenas. Esta manifestación sirvió como justificación para detener el decreto por el sufragio femenino. Lo interesante aquí es que muchos hombres también participaron en la lucha cristera y no por ello se les retiró el voto. Con esto se muestra una vez más la tendencia a privilegiar la supuesta necesidad de que los hombres mantengan a las mujeres bajo control, ya que la femineidad sin control y supervisión se convierte en un peligro para la familia, base de la sociedad, y para la supervivencia de la sociedad misma. O, en palabras del doctor que aparece en un perfecto primer plano al entregar la quinina a don Damián, cacique del pueblo, “No dicen que todos los males nos vienen de las hembras?” (Fig. 3).

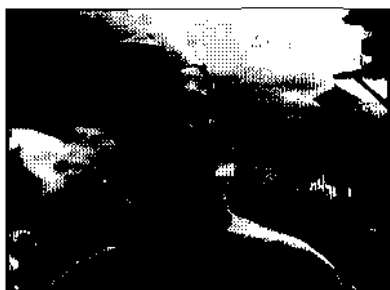


Fig. 3. “¿No dicen que todos los males nos vienen de las hembras?”

Maria Candelaria. Emilio Fernández (México, 1943-4).

La presencia del doctor en la comunidad xochimilca arroja luces también sobre la estrecha relación entre el estado postrevolucionario y el cine, de cuya simbiosis nos hablan Joanne Hershfield y David Maciel en la Introducción de *Mexico's Cinema*.

Para sustentar mi tesis analizaré un segmento de una de las primeras secuencias del filme. Desafortunadamente, como Lourdes Pérez menciona: “El lenguaje literario [...] no puede abarcar de una vez todos los aspectos de una realidad, mientras que el lenguaje fílmico se caracteriza porque en el terreno visual es un lenguaje no sucesivo, sino simultáneo” (55).

El narrador, un pintor, relata a una periodista el origen y la historia del desnudo de una hermosa india. El hecho de que nuestro narrador se

encuentre en un plano temporal, geográfico, intelectual, racial y social, diferente de los personajes de la historia a narrar, lo ubica, así como ubica al espectador en una postura de *voyeur*, distanciándose y distanciándonos de la historia, con lo cual se marca la otredad de los eventos y de los personajes. Como señala John Thompson, la relación entre el texto fílmico y la reacción del espectador son codeterminantes (93). O, como apuntan Jacques Aumont y Michel Marie: “La mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen, en esta situación” (19).

En la lógica anterior, tanto para el narrador, como para los espectadores que conocen el sur de la ciudad de México, esa otredad no es totalmente distante o ajena, sino que forma parte de un pasado relativamente cercano, en un espacio geográfico muy cercano (Fig. 4).



**Fig. 4. “Vivía aquí cerca en Xochimilco.” María Candelaria,
Emilio Fernández (México 1943-4).**

El narrador no vive ni pertenece a la comunidad xochimilca, se

encuentra en la metrópolis y corresponde al “otro” que comenta Toby Miller: “-a loose confederation of intellectuals and critics (in this case made up almost entirely of white males) who had roughly similar objectives [...] they are typically centered in a metropolis, at points of transition and intersection” (10).

La frase con la que el narrador inicia el relato: “es algo tan terrible y tierno a la vez,” prepara al espectador a escuchar una historia que provoque, precisamente, estos sentimientos. En este sentido, considero que al terminar el filme, el espectador no queda desilusionado, la historia narrada es lo que esperábamos y aún más. La afirmación preparatoria del narrador se ve acentuada por el tono de voz y la gesticulación del mismo, reflejando una profunda tristeza que, para los espectadores contemporáneos, en el 2006, podría caer en un casi excesivo dramatismo.

En esta preparación del estado de ánimo del espectador, también juega un papel importante la música. Exactamente en el momento en que el narrador-pintor nos dice “vivía aquí cerca, en Xochimilco, en una chinampa rodeada de flores” empieza un fondo musical en un volumen mínimo que va ascendiendo conforme avanza el relato, para culminar con la presentación de nuestra estrella. Otro elemento interesante es el cambio de voces, hasta el momento la voz prevaeciente es la del narrador, pero en el momento en que nos va a decir el nombre de la bella india objeto del cuadro, cede la voz a uno de los personajes en la historia, transportando al espectador directamente a la escena de los acontecimientos. En este momento, también, la música de fondo vuelve a ocupar un papel secundario, de simple acompañamiento.

Mientras escuchamos la voz de José Alfonso, el indio que trabaja para Don Damián, llamando a María Candelaria, nos enteramos del nombre de quien será uno de nuestros personajes principales y, un paneo circular de la cámara entre la vegetación del lago de Xochimilco, destaca una flor blanca entre los lirios acuáticos, más oscuros, que la rodean (Fig.5).

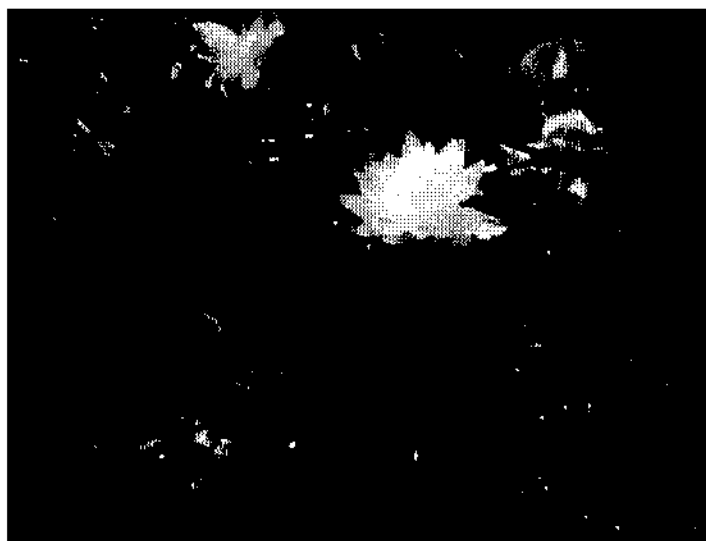


Fig. 5. *María Candelaria*, Emilio Fernández (México, 1943-4).

La cámara se detiene por unos instantes en ella y a continuación, en una toma *tilt* hacia arriba, enfoca en un primer plano, que después cambia a plano medio, a Ma. Candelaria, quien viste una blusa blanca y carga en brazos a su marranita también blanca (Fig. 6).



Fig. 6. Dolores del Río en *María Candelaria*.



**Fig. 7. *Vendedora de flores*, Diego Rivera
Emilio Fernández (México, 1943-4).**

El espectador ya conoce el nombre de la bella india, y a través de este movimiento de la cámara, recibe más información y llega a conclusiones importantes: equipara la blancura y carácter excepcional de la flor blanca con María Candelaria. Ambas son únicas entre los elementos más oscuros que las rodean, expresando la pureza e inocencia de la india, a pesar de la mancha que ha heredado del pecado materno, situación de la que también nos habló anteriormente el narrador.

En los segundos que transcurren entre la visualización de María Candelaria y el encuentro de ésta con el indio, seguimos escuchando el llamado sin verlo a él. Cuando lo vemos, hemos escuchado su voz en repetidas ocasiones, aunque en el filme, desde el primer llamado del indio, María Candelaria ha levantado la vista y ha interrumpido lo que estaba haciendo.

Hasta aquí, María Candelaria aparentemente estaba cortando flores, acto de un profundo simbolismo relacionado con la idealización de la vida en contacto con la naturaleza, y la placidez que se deriva de este contacto. Asimismo, las imágenes que relacionan a María Candelaria con las flores nos transportan al movimiento pictórico post-revolucionario, contemporáneo de este filme, a Diego Rivera y a Saturnino Herrán (Figs. 7 y 8).



Fig. 8. *María Candelaria*, Emilio Fernández (México, 1943-4).

Volviendo a la trama, al escuchar la voz del indio, María Candelaria abraza la marranita en un gesto protector, lo cual contribuye a la preparación del espectador. Se nota aquí la influencia de Eisenstein: “forzando al espectador a percibir este progreso intelectualmente” (81) sobre todo cuando al inicio se presentan imágenes de los antiguos dioses mexicanos acompañados de modelos que muestran razgos indígenas, con lo cual se lleva al espectador a darse cuenta de la continuidad y pervivencia del grandioso pasado precolombino. De esta forma, el filme permite que se preparen las emociones del espectador, vía la aprehensión intelectual.

El manejo de las emociones también cuenta con la herencia hollywoodense que *El Indio* había aprendido durante sus años de exilio en Los Ángeles, como lo comenta con Beatriz Reyes Nevares (13). Por ejemplo, sin que el espectador esté enterado aún de lo que va a pasar, el cambio en la expresión facial de María Candelaria, quien pasa de una sonrisa plácida a un levantamiento interrogante de ceja y a una expresión mezcla de pregunta y preocupación, al escuchar el llamado de José Alfonso, prepara al espectador a recibir una noticia que parece no alegrar a María Candelaria, por lo cual permite suponer que no será una buena noticia. Más bien, y de acuerdo a lo que ya el narrador nos había comentado, “una maldición,” como una nube negra, empieza a cubrir el paraíso mítico que rodea a nuestra estrella.

A estos elementos sonoros y visuales contribuye un plano completo del indio, quien es seguido por un *traveling* de la cámara durante su búsqueda y llamado a María Candelaria. Esta combinación de bandas confirma lo que Stam et al. comentan acerca de la reformulación del

cine como un modelo “esencialmente visual” (*Nuevos conceptos* 81) ya que la banda sonora juega un papel fundamental en la preparación anímica del espectador en este pasaje.

A pesar de encontrarse en un plano completo, el espectador no puede ver el rostro del indio, que no se encuentra ubicado en el plano de iluminación, generando una sensación de algo un tanto difuso e impersonal. En contraste con la iluminación que apunta a María Candelaria, gracias al manejo de luces de relleno, la individualiza, le da una calidad idílica y produce una especie de aura que concentra nuestra atención y afectos en ella, el indio puede ser cualquier indio, sin rostro y sin facciones, uno más en la masa.

Este empequeñecimiento del indio se acentúa con el efecto de zoom out que lo reduce en el entorno natural en que habita María Candelaria, lo que a su vez magnifica el entorno y a la propia María Candelaria, ubicándola en una posición de superioridad en relación con el indio. Esta combinación de elementos logra un efecto dramático que cambia en el momento en que se encuentran ambas personas.

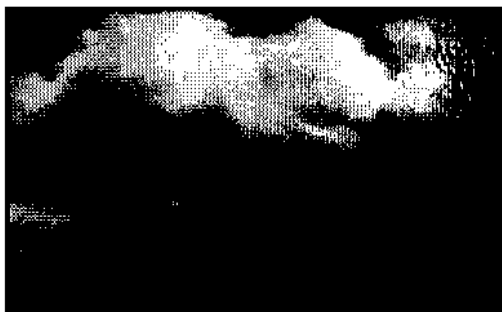


Fig. 9. José Alfonso llama a María Candelaria. *María Candelaria*, Emilio Fernández (México, 1943-4).

Al empequeñecimiento del indio se une la preparación del espectador a través del manejo de la ligera luz contrapicada dirigida hacia el indio, lo que provoca un efecto de temor hacia él (Fig. 9). Al mismo tiempo, en contraste, se produce un efecto de identificación con la persona iluminada, en este caso, María Candelaria, que goza, durante todo este segmento, de la sublimación de la luz cenital que cae sobre

ella, otorgándole un aura casi angelical. Esta aura se fortalece y se aúna a lo ocurrido algunos segundos antes, con la metáfora de la flor blanca, diferente e individualizada, en medio del resto de flores comunes y oscuras. Esta individuación de María Candelaria se apoya, también, en el entorno borroso, en una toma con soft-focus, reafirmando nuestra concentración, nuestra atención y nuestra simpatía en ella, disminuyendo la importancia de todo lo que la rodea, incluyendo al indio que se acerca con motivos que ya pensamos y sentimos no serán buenos para ella. El gesto de María Candelaria cambia, al mismo tiempo, de la interrogación y la preocupación a una posición de ataque defensivo, al mismo tiempo que levanta los hombros y se yergue con cierto orgullo altivo y con ademán de decisión. Esta postura altiva se refuerza con la colocación de María Candelaria en ángulo contrapicado (Fig. 10).



Fig.10. María Candelaria se prepara para recibir las noticias que lleva José Alfonso. *María Candelaria*, Emilio Fernández (México, 1943-4).

Cuando por fin se encuentran María Candelaria y José Alfonso, la cámara se mueve de tal forma que el indio se ve agrandado, gracias a una toma en contrapicado, mientras ella, gracias a una contrastante toma en picado, se ve empujefecida, con lo cual se acentúa la sensación de peligro que representa el indio y lo inerte que se encuentra María Candelaria, a pesar de ser la persona que permanece iluminada, mientras el rostro de él jamás es iluminado, durante este segmento,

directamente ante la cámara.

La posición lejana y orgullosa, aunque pequeña, de María Candelaria, frente a la enormidad de lo que el indio representa, ya que no él mismo, como ser individual, por no encontrarse enfocado bajo la luz directa, anticipan al espectador que algo, proveniente del lugar del que viene el indio, amenaza a María Candelaria, y que la pureza y grandezza de ella tendrán dificultades serias para vencer dicha amenaza.

Nuestra aprensión se confirma cuando escuchamos la causa de la visita del indio, visita que, según él mismo anticipa, no debe ser agradecida porque obedece a los dictados del patrón, Don Damián, el mestizo dueño de la tienda del pueblo, quien ha enviado a su empleado a cobrar lo que se le debe. Es en este punto cuando se percibe más la magnitud premonitoria de la amenaza, ya que el indio se encuentra en un plano total de superioridad, por la toma en contrapicado, frente a la situación de debilidad e indefensión de María Candelaria, enfocada en picado. Con pasos decididos, al mismo tiempo que lleva la mano al bolsillo, el indio se acerca para asestar el golpe a María Candelaria, el papel con la deuda, impagable, que desencadenará los acontecimientos.

La magnitud de la deuda, que a primera vista podría parecer ridícula, aún en 1943-44: \$15.08: "¿A poco no 'tenes' quince pesos ocho centavos?," como le pregunta José Alfonso a María Candelaria, pero se percibe lo impagable gracias a los siguientes elementos: el cambio en la expresión facial de María Candelaria, quien pasa de la posición de defensa orgullosa y valiente, a una expresión de preocupada angustia, casi a un llanto (Fig. 11).



Fig. 11. María Candelaria escucha lo que debe pagar a Don Damián.
María Candelaria, Emilio Fernández (México, 1943-4).

Como acompañamiento preparatorio, la música de fondo ha cesado de existir, concentrándonos en el diálogo que viene a continuación, el mismo que ha sido señalado, precisamente, por esa interrupción de la música. El proceso en el que el volumen de la música, así como los acordes que van marcando su final, preparan al espectador a escuchar algo que será importante, es acompañado por la paulatina reducción de la distancia entre el indio y María Candelaria.

En este fragmento de la primera secuencia se ha introducido al espectador a quien será la víctima del filme, María Candelaria, pura, virginal, prototipo de la belleza y la femineidad ideal. Desafortunadamente, su origen étnico y el pecado de su madre le otorgan un sino desgraciado, cuya inmovilidad está predeterminada y que se cumplirá fatalmente, como veremos a través del filme.

En la última secuencia, que inicia con el descubrimiento del desnudo, cuyo rostro es el de María Candelaria, pero, cuyo cuerpo es de otra modelo; nos encontramos con la otra parte de la dicotomía femenina, la maldad e ignorancia, representada por Lupe. Lupe reúne también los ele-

mentos que deben considerarse negativos en una mujer, la agresividad, la iniciativa sexual y la capacidad de liderazgo. En la Fig. 12 tenemos un plano medio de Lupe, cuya mano derecha está levantada, lista para arrojar la piedra que iniciará el linchamiento de María Candelaria, en una escena que nos recuerda dos pasajes bíblicos, el apedreamiento de María Magdalena y la crucifixión de Cristo.



Fig. 12. Lupe dirige al pueblo que lapida a María Candelaria.
María Candelaria, Emilio Fernández (México 1943-4).

Vemos así la combinación de elementos propiamente narrativos, con elementos que Jacques Aumont y Michel Marie llaman icónicos y psicoanalíticos, aunque yo más bien ubicaría estos últimos en elementos de montaje narrativo, que guían los sentimientos y emociones del espectador a través de una aprehensión intelectual y racional de los pasajes señalados a través de bases visuales y sonoras.

En este sentido, es importante mencionar que los filmes de la llamada época de oro del cine mexicano obedecen a la necesidad de moldear y construir una nueva identidad nacional, basada en la reconciliación de las clases sociales y la modernidad. La presencia negociadora del sacerdote como el único mediador entre María Candelaria y la ignorancia e intolerancia de su comunidad, no son suficientes para salvarla del

desastre, pero muestra una posición benevolente respecto a la Iglesia, a manera de gesto conciliador después de la guerra cristera, como lo nota Jean Franco en *Plotting Women* (149).

Y, así, a través del análisis realizado se observa la permanencia y confirmación de la dicotomía: madre vs. prostituta; mujer buena, virginal, pura, sumisa y sufrida, María Candelaria, versus Lupe y todos los demás miembros del pueblo, guiados por esta última, que al final vencen a la pureza, quizá porque la pureza de María Candelaria estaba manchada de origen por el oficio de la madre. El fatalismo ha acabado con nuestra estrella y con su posible futuro feliz, mismo que desde el principio estuvo en duda, como nos lo anticipó el narrador: "como una maldición." A pesar de ello, es importante recalcar la belleza del filme y la importancia que éste tuvo, tanto a nivel nacional, como internacional.

OBRAS CITADAS

- Andersen, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 1983. New York: Verso, 2003.
- Anderson, Elizabeth. "Studio D's Imagined Community: From Development (1974) to Realignment (1986-1990)." *Gendering the Nation: Canadian Women's Cinema*. Eds. Kay Armatage, et al. Toronto: U of Toronto P, 1999.
- Aumont, Jacques y Michel Marie. *Análisis del Film*. Comunicación 42. Barcelona: Paidós, 1990.
- Benjamin, Thomas L. "From the Ruins of the Ancien Regime: Mexico's Monument to the Revolution." *Latin American Popular Culture: An Introduction*. Eds. William H. Beezley and Liuda A. Curcio-Nagy. Wilmington, Del: Scholarly Resources, 2000. 169-82.
- Butler, Kristine J. "Irma Vep, Vamp in the City: Mapping the Criminal Feminine in Early French Serials." *A Feminist Reader in Early Cinema*. Eds. Jennifer M. Bean and Diane Negra. Durham, Duke UP, 2002.
- Corrigan, Timothy. *Film and Literature: An Introduction and Reader*.

- New Jersey: Prentice Hall, 1999.
- Eisenstein, Sergei M. *La forma del cine*. Ed. Jay Leyda. México: Siglo XXI, 1986.
- Fein, Seth. "From Collaboration to Containment: Hollywood and the International Political Economy of Mexican Cinema after the Second World War." *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*. Eds. Joanne Hershfield and David R. Maciel. Wilmington, Del: Scholarly Resources, 1999. 123-64.
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard UP, 2002.
- . *The Modern Culture of Latin America*. Harmondsworth: Penguin, 1970.
- . *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia UP, 1989.
- Hershfield, Joanne. *Mexican Cinema/Mexican Women: 1940-1950*. Tucson: U of Arizona P, 1996.
- Hershfield, Joanne, and David R. Maciel. Introduction. *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*. Wilmington, Del: Scholarly Resources, 1999. xi-xiv.
- Huaco-Nuzum, Carmen. "Matilde Landeta." *Discontents. Screen 28* (1987): 98-105.
- Lauretis, Teresa de. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- . *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1987.
- Macías, Anna. *Contra viento y marea: el movimiento feminista en México hasta 1940*. México: UNAM, 2002.
- Merek, Mandy. Introduction. *Discontents. Screen 28* (1987): 2-9.
- Miller, Toby, and Robert Stam. *A Companion to Film Theory*. Massachusetts: Blackwell, 1995.
- Monsiváis, Carlos. "Mythologies." *Mexican Cinema*. Ed. Paulo Antonio Paranaguá. Trans. Ana M. López. London: British Film Institute; IMCINE; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México,

1995. 117-27.

- Nichols, Bill. *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997.
- Piccato, Pablo. *City of Suspects: Crime in Mexico City, 1900-1931*. Durham: Duke UP, 2001.
- Pérez Villarreal, Lourdes. *Cine y literatura: Entre la realidad y la imaginación*. Quito: Abya Yala, 2000.
- Reyes Nevares, Beatriz. *The Mexican Cinema: Interviews with Thirteen Directors*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1976.
- Rose, Jacqueline. *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso, 1986.
- Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Malden, Mass: Blackwell, 2000.
- . *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quijote to Jean-Luc Godard*. Studies in Cinema 31. Ann Arbor: U of Michigan Research P, 1985.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne, and Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Thompson, John O. "Metaphor in Sexual Difference Theory: A Note of Caution." *Discontents. Screen* 28 (1987): 92-7.
- Torres de San Martín, Patricia. "Adela Scqueyro and Matilde Landeta: Two Pioneer Women Directors." *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*. Eds. Joanne Herstfield and David R. Maciel. Wilmington, Del: Scholarly Resources, 1999. 37-48.
- Tuñón Pablos, Enriqueta. "La lucha política de la mujer mexicana por el derecho al sufragio y sus repercusiones." *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*. Coord. Carmen Ramos Escandón. Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer. México: Colegio de México, 1987.
- Tuñón Pablos, Julia. "Emilio Fernández: A Look Behind the Bars." *Mexican Cinema*. Ed. Paulo Antonio Paranaguá. Trans. Ana M. López. London: British Film Institute; Instituto Mexicano de Ci-

- nematografía (IMCINE); Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 1995. 179-92.
- . "María Candelaria." *The Cinema of Latin America*. Eds. Alberto Elena and Marina Díaz López. 24 Frames. London: Wallflower P, 2003. 45-51.
- . *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen (1939-1952)*. México: El Colegio de México; Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 1998.
- . *Mujeres en México: una historia olvidada*. México: Planeta, 1987.
- Williamson, Dugald. "Language and Sexual Difference." *Screen* 28 (1987): 10-25.