

**UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO  
RECINTO DE RIO PIEDRAS  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
2021**

**Prevenidas. Sonido. Cámara. ¡Acción!  
La construcción de la mujer en el cine puertorriqueño  
(1951-1979)**

Por  
Sylvia Syvel Batista

Tesis sometida en cumplimiento  
Para el grado de  
Maestría en Artes con concentración en Historia

## Hoja de aprobación

Aprobado por:

---

Dra. Mayra Rosario Urrutia  
Directora

---

Dr. César J. Solá García  
Miembro del Comité

---

Dra. Sandra Pujals Ramírez  
Miembro del Comité

*A mis dos hijas: Nina y Fabiola,  
por la libertad de pensamiento y del ser;  
y a mis tres varones: Andrés, Ignacio y Esteban,  
para que, en cada mujer, vean libre albedrío.*

## TABLA DE CONTENIDO

### **1. Introducción:**

El cine como muestra de la teoría feminista en la Isla y manifestación patriarcal: años cincuenta, sesenta y setenta.

### **2. Mudo derecho:** Los años cincuenta

2.1 Los peloteros (1951)

2.2 ¿Qué opina la mujer? (1957)

2.3 El secreto (1958)

### **3. Entre lo blanco y lo oscuro:** Los años sesenta

3.1 3.1 El gallo pelón (1961)

3.2 La noche de don Manuel (1963)

3.3 Geña la de Blás (1964)

### **4. La tinta plasma puntos suspensivos:** Los años setenta

4.1 Correa Cotto, así me llaman (1975)

4.2 Toño Bicicleta (1975)

4.3 Dios los cría (1979)

### **5. La prensa en la Isla: Desde *El Mundo* hasta llegar a *El tacón de la chancleta***

### **6. Conclusiones**

Bibliografía

Apéndice

## Introducción:

### **El cine como muestra de la teoría feminista en la Isla y manifestación patriarcal: años cincuenta, sesenta y setenta.**

La mujer representa ese susurro que siempre ha sido un fuerte y retumbante sonido, aun cuando nuestra voz haya sido minimizada bajo la hegemonía del sexismo. Dicho dominio se ha visto manifestado a lo largo de la historia en un contexto sociocultural, político y laboral; sin dejar de lado el conservadurismo religioso – convenientemente patriarcal. Se ha despertado una conciencia por la necesidad de escribir – de nuestra mano, nuestros hechos; y la obligación social que tenemos por adentrarnos en la historiografía convencional con nuestra voz, observando los bordes de una historia que yace dormida, esperando despertar. Entonces, ¿en qué otros recovecos podemos seguir observando los acontecimientos para acercarnos a ese pasado y narrar un reescribir cultural?

Posiblemente, no exista palabra que despierte tantas pasiones como *feminismo*. Al ser pronunciada o escrita, sus defensores y detractores no esperan para hacerse sentir. Esto podría deberse – entre varios factores – al hecho de que su significado no ha estado definido en un solo sentido. Según la Real Academia Española, por *feminismo* se entiende: *principio de igualdad de derechos de la mujer y el hombre y/o movimiento que lucha por la realización efectiva en todos los órdenes del feminismo*<sup>1</sup>. Este compacto significado de la palabra no está alejado de la realidad, pero tampoco se acerca a tal grado que logre deconstruir los bordes para adentrarnos en su completa esencia. Para propósitos de este trabajo, expondré la definición que del mismo dan Karen Offen y Marisa Ferrantis en su ensayo *Definir el feminismo: un análisis histórico comparativo*

---

<sup>1</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [February 3, 2021].

(1991). Según Offen y Ferratis, el feminismo es *una importante ideología crítica o un sistema de ideas en rápida evolución*. Esto es inmensamente relevante e importante pues detalla – no solo que es un sistema de ideas que abarcan diferentes denominaciones, culturas, razas, y, por ende, distintas necesidades (intersecciones); sino que las mismas van evolucionando según el mundo y sus circunstancias emergen. Offen y Ferratis, realizan un estudio historiográfico del feminismo y concluyen – acertadamente – que el mismo:

... es un concepto capaz de englobar una ideología y un movimiento de cambio sociopolítico fundado en el análisis crítico del privilegio del varón y de la subordinación de la mujer en cualquier sociedad dada.

El feminismo se opone a la subordinación de la mujer al hombre en la familia y en la sociedad; así como a las pretensiones del hombre de definir lo que es mejor para las mujeres sin consultarlas. Se enfrenta, por lo tanto, frontalmente al pensamiento patriarcal, a la organización social y a los mecanismos de control. El feminismo es necesariamente pro-mujer.

Ser feminista significa necesariamente, estar en conflicto con la cultura y la sociedad dominadas por el varón.<sup>2</sup>

En Puerto Rico, hacia la década de los noventa del siglo XIX, a través de la prensa feminista del país, la cual aparece cerca del 1894, se deja por escrito la lucha femenina por mejores condiciones de vida por medio del derecho a la educación y al voto.<sup>3</sup> Bajo el dominio español, en la Isla existían *serias limitaciones educativas*<sup>4</sup> que unidas a las necesidades sociopolíticas que las mujeres experimentaron por mucho tiempo, avivaron la lucha feminista.

En el 1898, Puerto Rico pasó a ser territorio de los Estados Unidos de América como consecuencia de la Guerra Hispanoamericana. No obstante, no fue hasta 1917 que se firma la ley

---

<sup>2</sup> Karen Ofren, Marissa Ferratis. *Definir el feminismo: un análisis histórico comparativo*. (1991)

<sup>3</sup> María Barceló Miller. *La lucha por el sufragio femenino en Puerto Rico 1896-1935*. Ediciones Huracán (1997). San Juan, Puerto Rico

<sup>4</sup> Idem p 59

Jones-Shafroth bajo la administración del presidente Woodrow Wilson que otorgó a los residentes de Puerto Rico – y sus descendientes – la ciudadanía estadounidense. De igual forma, por medio de la ley, se divide el gobierno de Puerto Rico en las ramas: ejecutiva, legislativa y judicial; otorgándole a la isla cierta independencia gubernamental, pero manteniendo jurisdicción en asuntos como: inmigración, defensa, correo y asuntos fiscales.<sup>5</sup>

Ese mismo año, Ana Roque de Duprey, Carlota Matienzo y Ángela Negrón Muñoz solicitan a la legislatura el voto para las mujeres que supieran leer y escribir. Un importantísimo medio para el impulso de la lucha feminista en su lucha para la igualdad, fue la utilización de la prensa feminista para llegar a los hogares así como para despertar la conciencia de la mujer. Un ejemplo de esta prensa fue el *Heraldo de la mujer*, revista mensual defensora de los derechos de la mujer y representante en Puerto Rico de la Alianza Internacional de Mujeres.

Ana Roqué de Duprey fungió como la Directora-Administradora de la misma y tuvo como colaboradores importantes figuras de la época como: Trina Padilla de Sanz, Amparo Fernández Náter, Luisa Amelia De Hostos, Conchita Meléndez y María Luisa de Angelis, entre otras.<sup>6</sup> Sin embargo, aun cuando la lucha por el derecho al voto en la Isla comenzó mucho antes de pasar del dominio español al estadounidense, no fue hasta 1929 que se aprueba el mismo para las mujeres que superan leer y escribir; y puesto en práctica en los próximos comicios electorales de 1932.<sup>7</sup> La lucha feminista en la Isla logró el sufragio femenino – para todas las mujeres - en el 1935 – luego de muchos años de ser blanco de críticas, sátiras y caricaturas en la prensa del país.<sup>8</sup> Dado este

---

<sup>5</sup> Margarita Flores. "Cronología Política Y Cultural De Puerto Rico." *Iberoamericana (1977-2000)* 21, no. 3/4 (67/68) (1997): 179-98. Accessed February 3, 2021. <http://www.jstor.org/stable/41671663>.

<sup>6</sup> EL HERALDO DE LA MUJER: Revista El Heraldo de la Mujer. Colección Puertorriqueña. (1919-1920)/issuu. ACCESSED February 3,2021

<sup>7</sup> Idem p. 189

<sup>8</sup> María Barceló Miller. La lucha por el sufragio femenino en Puerto Rico 1896-1935). Ediciones Huracán (1997). San Juan, Puerto Rico. p 62

acontecimiento, por vez primera, toda mujer puede ejercer su derecho al voto en las elecciones de 1936. No obstante, tal hecho contrasta fuertemente con el sufragio femenino en Estados Unidos, donde el mismo fue aprobado en el 1920. Se expresó así no solo el estatus colonial de Puerto Rico con los Estados Unidos; sino los factores políticos y socioculturales – patriarcales - que demoraron localmente el derecho femenino al voto por quince años adicionales al de sus colonizadores.

Esta primera ola del feminismo en la Isla logró adelantos políticos y sociales que se manifestaron en el ámbito laboral y civil (derechos); no obstante, es imperativo auscultar si los avances que se fueron logrando gracias a la lucha feminista, se vieron manifestados a nivel sociocultural. Tomando en cuenta las múltiples definiciones que se derivan del concepto cultura, me refiero a la que propone Alejandro Grimson, antropólogo de la Universidad de San Martín en Argentina. Indica que por cultura se entiende *el conjunto de elementos simbólicos, costumbres y valores de una comunidad asentada en un territorio*. De igual forma, Grimson cita a Edward B. Tylor, quien en 1871 señalara que “*cultura*” comprende *un grupo de patrones de comportamiento aprendido en determinada sociedad y que dicho concepto estaba asociado a los conocimientos, creencias y hábitos que el ser humano adquiere como miembro de una sociedad*.<sup>9</sup> El arte comprende una parte fundamental de la cultura de cualquier sociedad.

La mujer en el arte puertorriqueño ha sido autora, inspiración y vehículo de expresiones socioculturales. A través de su persona, podemos auscultar – por medio del autor o autora de la obra, los discursos de la cultura (imágenes, representaciones) en determinada época. En Puerto Rico, el cine nace con la invasión de Estados Unidos en el 1898, cuando los soldados estadounidenses trajeron sus cámaras para filmar todo cuánto creyeran necesario. Sin embargo,

---

<sup>9</sup> Alejandro Grimson. Diversidad y cultura: Reificación y situacionalidad. Instituto de Altos Estudios Sociales (2008)



no fue hasta 1912 cuando se comienzan a producir los primeros documentales y películas en la Isla con autoría compartida.<sup>10</sup> A lo largo de los años veinte, treinta y cuarenta, se desarrolló en la Isla una especie de consorcio con países como México, Argentina y Estados Unidos, con los cuales se colaboró en la producción de diferentes películas. Sin embargo, fue con el nacimiento de la, División de Educación para la Comunidad (DIVEDCO) en el 1949, que nace lo que sería un espacio puertorriqueño con el fin de producir material cultural para la educación pública local. La DIVEDCO debutó en el 1951 con su primer largometraje completamente puertorriqueño llamado, *Los peloteros*.<sup>11</sup> Pero, ¿por qué centrarse en el cine como medio discursivo de la historia de la mujer puertorriqueña como propósito de este escrito?

Mencionaré primeramente a Pilar Amador Carretero, profesora titular de Historia Contemporánea de la Universidad Carlos III en Madrid, quien aseveró que: *El cine como medio de discursos históricos presenta un modo de exponer la Historia, una Historia que no esconde ya el trabajo del investigador tras una presunta objetividad, sino que explicita sus elecciones y procedimientos; adopta múltiples instrumentos; que sabe que el sentido de los hechos depende del modo de abordarlos*.<sup>12</sup>

El cine representa una construcción que abarca conceptos sociales de género, raza y religión - entre otros – a la vez que nos muestra factores para comprender la composición y las acciones del pasado a través de los filmes. Según Manuel Trenzado Romero, profesor de Ciencias Políticas en la Universidad de Granada, *concebir el campo de las representaciones e imaginarios culturales como un ámbito fundamental de generación/reproducción de la estructura sexista de*

---

<sup>10</sup> Kino García. *Historia Del Cine puertorriqueño (1900-1999): (Un Siglo De Cine En Puerto Rico)*. Bloomington, IN: Palibrio LLC, 2014.

<sup>11</sup>Idem

<sup>12</sup> Pilar Amador Carretero. “El cine como documento social: una propuesta social”. *Imagen e Historia*, No. 24 (1996) Edición: Mario P. Díaz Barrado.

*las sociedades... ofrece al feminismo un campo abonado para interesarse por el cine.*<sup>13</sup> De esta forma, el cine le ofrece al teórico feminista el *análisis de una práctica política en la medida en que pone de manifiesto la construcción ideológicamente interesada del concepto mujer a través de su representación cultural ofrecida como natural y mediante la construcción de un espectador implícito en el texto fílmico construido sobre la base de la mirada y el deseo masculino.*<sup>14</sup>

Partiendo de esta premisa, del cine como representación del imaginario colectivo – y auscultando la figura de la mujer a través de esa mirada y deseo masculino en las películas puertorriqueñas, podemos analizar empíricamente la evidencia: ¿está la mujer presente en la producción? ¿Qué dicen los personajes? ¿Qué datos ofrecen los diálogos? ¿Qué tipo de ropa visten? ¿Quién es el productor? ¿Quién es el director? ¿Acaso hablan los silencios?

La DIVEDCO, mencionada anteriormente, fue producto del **Partido Popular Democrático** bajo la incumbencia de Luis Muñoz Marín como medio de enseñanza a la población rural y pobre de la Isla; siendo el vehículo para la exposición de los tres filmes. Dicha agencia se convertiría en el principal bastión de lo que pudo llegar a ser lo más cercano a un cine netamente puertorriqueño, teniendo un amplio impacto en todo Puerto Rico y fomentando películas autóctonas entre 1948-1970. La misma cerraría sus puertas finalmente en el 1989. Puerto Rico no fue un ente aislado en la utilización del cine como medio para impartir cierto conocimiento. Prueba de esto son las palabras de Emeterio Diez, doctor en Historia y especialista en estudios de cine, cuando mencionaba que *a la política siempre le ha interesado el cine por su repercusión masiva.*<sup>15</sup> Ya en los años veinte, la **Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas** comenzó la politización del cine, *donde los nuevos dirigentes comunistas, en la revista Zizn'Iskusstva, no le pedían al cine que fuera un arte, sino que, al menos, sirviera para educar.*<sup>16</sup> De igual forma, la España de Franco, *convirtió el cine en uno en uno de los principales canales de su propaganda.*<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> Manuel Trenzado Romero "El Cine Desde La Perspectiva De La Ciencia Política." *Reis*, no. 92 (2000): 45-70. Accessed January 21, 2021. doi:10.2307/40184293.

<sup>14</sup> Ídem

<sup>15</sup> Emérito Diez. "El poder y el cine en la España de Franco." *Cine y Comunicación: Política en Iberoamérica* (2018): Accessed January 15, 2021. <http://www.jstor.org/stable/27742496>.

<sup>16</sup> Marc Ferro. "El cine: una visión de la historia" (2008) Ediciones AKAL, S.A p.7

<sup>17</sup> Eniko Mészáros. "El cine español en la dictadura de Franco" (2015) FILMHISTORIA Online Vol. XXV, núm. 2

La importancia del cine se expresa en que tiene una exposición masiva; y aun cuando se ha detallado su relevancia política, su repercusión sociocultural es fundamental para este trabajo.

### **Mudo derecho: *Los años cincuenta***

El logro sociopolítico que comprendió el sufragio femenino simbolizaba un trampolín para avanzar la agenda femenina en sectores como la educación, trabajo y política; no obstante, tras quince años de obtener el derecho al voto, continuaba una ardua lucha por los derechos de la mujer. El campo de la educación formal para la mujer traería el más importante avance. El mismo sería el medio para despertar en las féminas el sentido de posibilidades que de otra forma estaría oculto a su mirada debido al conservadurismo religioso y al patriarcado sociocultural. Sin embargo, aun en el campo de la educación formal, los términos y condiciones estaban regidos por lo que el hombre más liberal entendía por lo femenino, *anclada en una visión masculina*.<sup>18</sup> Cabe señalar que una de las figuras masculinas más importantes en el desarrollo de una conciencia feminista en la isla lo fue Alejandro Tapia y Rivera, quien años antes, aun bajo el dominio español, escribiría en la revista feminista *La azucena* – de la cual fue editor:

*... la sociedad consume su civilización, signo de ella: la emancipación racional de la mujer, palabra nueva, dogma fecundo. En vano la falsa galantería se viste con la exterioridad de un servil afecto, en vano pretender para la dama un trono de amor, con tal que renuncie a su papel cívico...*<sup>19</sup>

La concientización feminista se vería manifestada entre varias figuras de hombres letrados que buscaban adelantar una agenda política descolonizadora y las mujeres representaban aliadas

---

<sup>18</sup> María Barceló. *La lucha por el sufragio femenino en Puerto Rico (1896-1935)*. San Juan, Puerto Rico. Ediciones Huracán. 1997 p. 51.

<sup>19</sup> Idem p.47

importantísimas que reconocían la necesidad de libertad; pero en el sector obrero la lucha por los derechos de igual de condiciones en el marco laboral sería ardua. De esta forma el estatus social de una mujer simbolizaría más que un beneficio económico, un beneficio de expresión puesto que la manifestación de la prensa feminista solo se vio entre la clase “alta” de la Isla. La prensa obrera puertorriqueña le dio participación a la lucha feminista a través de sus páginas, pero no existió una revista o periódico obrero propiamente de la lucha feminista. Luisa Capetillo, para 1909, se convierte en editora de *La mujer*, del cual no se conservan copias y no tuvo mucho tiempo de vida. Desde entonces, la lucha feminista obrera se extiende a la utilización del periódico *El Obrero* como medio para difundir sus mensajes, los cuales fueron muy escasos, *lo cual es muy revelador del poco espacio que el liderato les cedía a las mujeres para exponer sus reclamos.*<sup>20</sup>

El feminismo social sería la próxima estrategia. El recurso de la mujer como madre de la sociedad, buscó convencer al hombre de su capacidad natural para resolver problemas sociales; no obstante, cualquier avance no podía impedir que cumpliera con sus “deberes” en el hogar y para con la familia. Siendo este el contexto de la lucha feminista antes y después de conseguir el sufragio femenino, la manifestación de tal lucha se auscultaba en las películas antes mencionadas.

A continuación, veremos un resumen de cada producción – filme – en formato de tablas de forma que los elementos detrás de cámara – los cuales tiene tanta importancia como los que se ven en pantalla – puedan ser analizados de igual forma. Las tablas contendrán información referente a la producción, dirección, guion, vestuario y sinopsis de cada película; además, se ofrecerá una lista de elementos importantes del filme, así como una relación de las líneas de diálogo relevantes para esta investigación.

---

<sup>20</sup> Idem p. 69

**Los peloteros (1951)**

<b>Producción</b>	DIVEDCO
<b>Dirección</b>	Jack Delano
<b>Libreto</b>	Edwin Rossken / basado en una idea de Amílcar Tirado
<b>Fotografía</b>	Benji Doniger
<b>Música</b>	Jack Delano
<b>Elenco</b>	Ramón Rivero “Diplo” y Miriam Colón
<b>Vestuario</b>	Mujeres: Trajes a la rodilla; aun en medio de las faenas del día. Hombres: Camisa, pantalón. Traje (Gabán)
<b>Duración</b>	90 minutos
<b>Sinopsis</b>	La historia se desarrolla en Comerío – en un barrio llamado “Cielito”. Ramón Rivero es <u>Pepe, un hombre pobre de buen corazón</u> que es entrenador de un equipo de niños de pelota. Pepe está casado con <u>Lolita (Miriam Colón), mujer interesada y vanidosa</u> , que se arma de sus encantos para quedarse con el dinero que los niños reúnen con mucho esfuerzo para la compra de sus uniformes. Al final, bajo la mirada de todo el pueblo, Pepe camina con su cerdo (su tesoro máspreciado) hacia el matadero para sacrificarlo (y sacrificarse) y venderlo para recuperar el dinero.

### Elementos relevantes

- La película comienza con una escena de noche – frente a un colmado – solo hombres.
- Dialogo inicial – enseñanza – autogestión<sup>21</sup>
- La primera vez que aparece una mujer en escena está planchando.
- La mujer le menciona al esposo sobre un “taller” que van a coger las mujeres.
- La primera vez que aparece Lolita en escena está barriendo. Habla con amargura.
- Escena en que Pepe le enseña su uniforme de pelota al niño, se presenta a Lolita mirando por la ventana a un hombre en camisa y corbata cortejando a una mujer - Lolita sonrío. Pepe se da cuenta y se queda con semblante triste, frustrado.
- Los niños del equipo intentan que sus padres les compren el uniforme – se establece el tema de la pobreza y la autogestión.
- Pepe les exhorta a trabajar para conseguir el dinero de los uniformes. Pepe se presenta como la esperanza, generoso, desprendido.
- Lolita pasa las páginas del periódico amargada, viendo los anuncios de muebles y ropa elegante de caballeros. Pepe la observa preocupado.
- Los niños llegan donde Pepe con sus ideas para recolectar dinero, Lolita los ayuda a organizarse.
- Mujer barriendo le da botellas a uno de los nenes para que las venda.
- Los niños trabajan hasta la noche, no se observa en escena ni una sola niña, ni una sola mujer.
- Le llevan el dinero a Pepe, Lolita lo cuenta interesada en el tema.
- Lolita en escena, vestida y arreglada – tarareando feliz frente al espejo. Le dice a Pepe que van a salir y él sale sin protestar. Van a la mueblería. **Elemento religioso – se presenta a Lolita con Eva (“culpable” del pecado original)**
- Los niños se enteran de que Pepe gastó el dinero. Van hasta la casa a reclamarle. Pepe agarra a Lolita con fuerza y la mete al cuarto. Se queda dialogando con los niños y les promete que el dinero va a aparecer. **Se justifica el maltrato físico.**
- Pepe lleva su cerdo al matadero – todo el pueblo camina detrás de él. Elemento religioso, Pepe parece caminar con su cruz a cuestas.
- Pepe sale redimido, le entrega el dinero a uno de los niños y se marcha.

### Líneas de diálogo importantes

- **Mujer** (madre de uno de los niños): *Oye, Pedro, se me ha ocurrido una idea. Yo pienso irme a trabajar.*

---

<sup>21</sup> La DIVEDCO surge utilizando el cine como medio de propaganda y Educación.

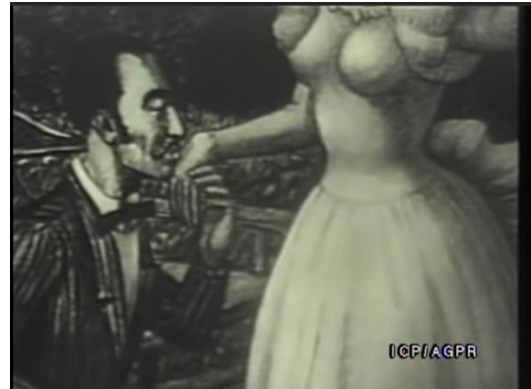
- **Narrador** (expresándose de Lolita, la esposa de Don Pepe): *...siempre enojada porque Don Pepe no podía comprarle las cosas que ella quería y se desquitaba con Don Pepe, con nosotros* (el narrador es uno de los niños de adulto), *y con todo el mundo.*
- **Mujer** (madre de uno de los niños). Para explicarle a su hijo que no tenía dinero: *Lo único que yo tengo son estas dos manos para todo lo que tú necesitas.*
- **Hombre** (padre adinerado de uno de los niños): *¿Usted está jugando de nuevo con esos vagabundos? Váyase a leer los libros que le compré.* **Distinción (crítica) de clase social.**
- **Lolita** (mientras pasa las páginas del periódico): *Mira, el hermano de este fue pretendiente mío. Si me hubiera casado con él, estaría viviendo como persona decente y no en este chiquero que tú llamas casa. Y tú cada día estás de mal en peor. No haces nada por buscarte un trabajo.* **Se presenta a Lolita como una mujer malagradecida, amargada y maltratante.**
- **Lolita: Vamos a salir.** (Pepe sale con ella sin protestar ni opinar, se dirigen a comprar muebles y ropa con el dinero de los uniformes). **Connotación religiosa – Eva (culpable del pecado original).**

*¿Qué opina la mujer? (1957)*

<b>Producción</b>	DIVEDCO
<b>Dirección</b>	Oscar Torres
<b>Libreto</b>	René Marqués
<b>Fotografía</b>	Gilberto Tirado
<b>Dibujos</b>	Luis Guzmán Cajigas
<b>Elenco</b>	Inés Mendoza de Muñoz, Margot Arce de Vázquez y Rebeca Colberg
<b>Narrador</b>	José A. Torres Martínó
<b>Vestuario</b>	Mujeres: trajes de botones a la rodilla. Vestimenta sobria. Hombres: Camisa de manga corta, pantalón largo
<b>Duración</b>	17:57
<b>Sinopsis</b>	Documental que usa la narración para llevar una pequeña trama donde se establece el comportamiento machista en el campo, extendiendo la historia rural hasta la dinámica entre niñas y niños cuando juegan. En medio de la narración, se entrelazan las tres mujeres protagonistas, enviando un mensaje de sus opiniones en torno al papel de la mujer en la sociedad.

### Elementos relevantes

- Título: ¿Qué opina la mujer? – Escrito y narrado por un hombre.
- Los dibujos fueron creados por Cajigas, destacado pintor y serigrafista puertorriqueño.
- Sexualización de la mujer para explicar la debilidad del hombre: dibujo de un hombre arrodillado frente a una mujer, mientras le besa la mano; la fémina está con el pecho descubierto.
- Dibujo de un hombre campesino y una mujer agarrados de la mano.<sup>22</sup>
- Escena de unos niños jugando en el campo, el niño empuja a la niña, esta cae al suelo y permanece allí – llorando – sin levantarse.
- Utilización de la ironía en la narración.
- Imagen de la mujer en los dibujos sexualizada. Ver dibujos adjuntos.<sup>23</sup>



- Escena: Mujeres de compras en la ciudad – faldas ceñidas en las caderas y tacos.

<sup>22</sup> La DIVEDCO fue creada para la educación de la comunidad.

<sup>23</sup> Luis Guzman Cajiga. *¿Qué opina la mujer?* DIVEDCO. ICP. San Juan, Puerto Rico. 1957



### Líneas de diálogo importantes

#### **Narrador:**

- ... luego llegó a tratarla como una flor delicada, dulce; y llegó un momento que hasta fue capaz de declararle su amor de rodillas.
- Luego de tratarla con dulzura y hasta declararle su amor, la vigilaba como a una esclava.
- Hoy es distinto. Hombres y mujeres son iguales, con mismos derechos, mejores amigos. (*Contexto social 1957*).
- Sí, hoy da gusto ver como un hombre trata a una mujer. **Un niño empuja a una niña. El niño llora, la niña llora sin levantarse del suelo.** Uso de la ironía.
- Oye, ¿qué es eso? ¿Has vuelto al hombre primitivo? Narrador hablándole al niño.
- Escena: Un hombre y una mujer en una casa humilde. *Este hombre, por ejemplo, sabe que su esposa tiene derecho de ir a una reunión de vecinos. Y el hombre no la deja ir.*
- El hombre le dice a su esposa: *Aquí el que manda soy yo.*
- ¿Qué le sucede a nuestro hombre civilizado? Uso de la ironía.
- Escena: Regresa la escena a los niños jugando. El narrador le habla al niño para que la ayude a levantarse. El niño la toma del brazo y la levanta.
- Escena: Regresan al hombre y a la mujer en la casa humilde. El hombre accede después de haberle gritado a la mujer. Le pone un vestido sobre la cama. *¿Ya ve, señora? Después de todo es un hombre razonable.*
- La mujer mira coqueta a la cámara mientras se peina. **Se justifica el comportamiento del varón, se trivializa la figura femenina.**

#### **Inés Mendoza de Muñoz Marín:**

- Escena en los jardines de la Fortaleza: **Narrador:** *Buenos días doña Inés, según vemos, a usted le gusta sembrar y ver crecer las plantas de su jardín.* **Doña Inés:** *Es que yo creo que nos gusta a todas las mujeres porque hacer crecer es nuestra misión.*
- **Doña Inés:** En referencia a la siembra en Puerto Rico: *Las tierras baldías que hay en Puerto Rico por los valles y las montañas, las mujeres las tienen que desear, como desean un automóvil, como desean un juego de muebles nuevo, como desean cosas para sus hijos. Desear sembrar.*

### **Margot Arce de Vázquez:**

- Escena sentada en la sala de su residencia, con una niña pequeña a su lado. **Narrador:** *Díganos, Doña Margot, ¿cuál es la aportación que hace la mujer a cultura puertorriqueña?* **Doña Margot:** *La mujer puertorriqueña ha contribuido a la cultura de su patria siendo ante todo mujer, anteponiendo siempre los deberes propiamente femeninos a los deberes profesionales, sociales y políticos que la vida moderna le impone. Ha sabido conservar lo mejor de su tradición: su fe religiosa, su ética. Sus buenas y pulcras costumbres españolas...*

### **Rebeca Colberg:**

- Escena en un hospital de Puerto Rico. **Narrador:** *Dra. Colberg, ¿cuál usted cree que haya sido la aportación de la mujer a la vida profesional puertorriqueña?* **Dra. Colberg:** *Mi entender ha sido, es y será, de un inmenso la aportación de la mujer en la vida profesional puertorriqueña. Me permito, como un hecho de privilegio, en primer lugar, nuestras madres que formaron nuestra cuna y nuestra primera educación. En segundo lugar, nuestras maestras de escuela que abrieron nuestro cerebro... Hoy en día, en todas las profesiones de Puerto Rico, en todas las profesiones de Puerto Rico, hay verdaderos valores femeninos que esta generación y las posteriores se sienten y sentirán orgullosas de ellas. Tanto en las artes como en las ciencias... Les aseguro a ustedes que esas actividades (profesiones) no empequeñecen ni aminoran sus deberes ni su gran amor a la felicidad de la familia puertorriqueña. **La Dra. Colberg – sentada en su escritorio del hospital – se le observa claramente leyendo su discurso.***

### **El secreto (1958)**

<b>Producción</b>	DIVEDCO
<b>Dirección</b>	Benji Doniger <sup>24</sup>
<b>Libreto</b>	René Marqués
<b>Música</b>	Héctor Campos Parsi Interpretada por miembros de la Orquesta del Festival Casals
<b>Asistente del director</b>	Oscar Torres
<b>Elenco</b>	Eda Celia Oliver, Francisco Palacios, Juan Ortiz Jiménez, Brígida Pagan, Juan Andrés Martínez

<sup>24</sup> Los primeros directores fueron **estadounidenses**, pero con el tiempo se formó un grupo de directores puertorriqueños que aportaron al cine del país como: Amílcar Tirado, Luis Maysonet, Oscar Torres (dominicano), Ángel Rivera, Fernando Besáñez, Félix Ramirez y Marcos Betancourt. García, Joaquín. Historia del cine puertorriqueño. Palibrio (2014). p. 37

<b>Vestuario</b>	Mujeres: trajes sobrios a la rodilla Hombres: camisa, pantalón y sombrero
<b>Duración</b>	39:25
<b>Sinopsis</b>	Un matrimonio, visiblemente distanciado desde el comienzo de la trama. El hombre se muestra frío y preocupado; la mujer se muestra frustrada e infeliz. De la historia se desprende que el hombre ha tenido una hija fuera del matrimonio – con una mujer que ha “abandonado” la criatura y se ha ido a los Estados Unidos. La esposa se entera y llega a buscar la criatura para criarla ella.

### *Elementos importantes*

- Primera escena: Catalina (Eda Celia Oliver) en el fogón, llega Ignacio (Francisco Palacios), se percibe la distancia entre los dos.
- Ignacio pregunta si no se puede hacer algo con el humo del fogón, Catalina le responde que se puede comprar una estufa de gas. **El propósito de la DIVEDCO era llevarle al pueblo educación y propaganda del gobierno. Se establece el cine como medio para presentarle el progreso a la ciudadanía.**
- Ignacio compra un televisor. Catalina no se complace, pues Ignacio no le preguntó qué quería. Catalina observa un anuncio en la televisión de un jabón que incita la caricia. **Se establece la falta de intimidad en la pareja.**
- Escena: Se presenta que Ignacio tiene una hija fuera del matrimonio. La infante queda al cuidado de la tía materna, pues la madre de la criatura se fue a Nueva York.
- Escena: Catalina busca el consejo de un sacerdote luego de enterarse del secreto. El sacerdote le dice que debe perdonarlo y que aun cuando la infidelidad de su marido es grave, ella debe buscar en su interior para derrumbar la pared que levantaron y los alejó. La mujer solicita que él aconseje a su marido, el sacerdote le explica que no puede aconsejar a quien no ha buscado consejo. La envía a rezar para que Dios la ilumine.
- Escena. Catalina e Ignacio se sientan a ver televisión juntos.
- Catalina reza frente a la virgen. La cámara se posa en el niño en los brazos de la virgen y regresa a la mirada de Catalina.
- Ignacio regresa a la casa y Catalina no está; se le ve llegar a la residencia por la parte de atrás con la niña en brazos.

### *Líneas de diálogo importantes*

- **Catalina** a Ignacio: *Lo que se natural para ti, no tiene que ser natural para mí.*
- **Monse** (tía) a Catalina: *No puedo quedarme a comer porque Simón me pelea más que si fuera una pollita.* **Catalina** responde: *Sera que la quiere.*

- **Catalina** a Monse: *Ignacio me esconde algo.* **Monse:** Ay, hija, ¿y cuándo tú has visto que un hombre le diga a su mujer las cosas que él cree importantes?
- **Ignacio** al compañero de trabajo: *Es que mi mujer no va a entender. Le compré un televisor y ni me lo ha agradecido.* **El compañero** le responde: *A lo mejor tu mujer sabría hacerle frente mejor que tú,*
- La tía de la bebé y la abuela de la bebé conversando. **Abuela:** *Tienes que decírselo, este asunto te esta perjudicando.* **Tía:** *Me da pena Ignacio.* **Abuela:** *Sabes una cosa, hija, que, ya que tu hermana Serafina me salió tan loca y tan desgraciá, mi único deseo es que tú seas feliz.* **Se establece la dualidad entre la mamá de la bebé (“desgraciá”) y la tía de la bebé (hermana de Serafina) (“buena”, abnegada, sacrificada).**
- **Rosita** (tía y cuidadora de la bebé) a Ignacio. *Aquí conocí a mi novio, es muy bueno, vamos a casarnos pronto, pero como la gente de este barrio no conoce la verdad han comenzado a molestarlo con bromas, pullas indirectas. Que si la nena es mía, que si lo de Serafina es cuento. Usted sabe qué mucho daño hace la gente cuando no conoce estas cosas.* **Ignacio:** *Yo voy a hablar con su novio.* **Rosita:** *La verdad se la he dicho yo a él; pero yo tengo que velar por su tranquilidad.*
- Escena: Catalina e Ignacio. **Catalina:** *La soledad en esta casa no se llena con ese aparato. (televisor)* **Ignacio:** *yo también me sentí solo.* **Se justifica el adulterio.**
- Escena: Catalina y Sacerdote. **Sacerdote:** *... deber hallar fuerza suficiente dentro de sí para perdonarlo.* **Catalina:** *¿pero y él?* **Sacerdote:** *Si él estuviera aquí le diría lo mismo, porque él es tan responsable como usted.* **Catalina:** *Fíjese, esta mañana una mujer joven me echo en cara que yo no sabía entender a mi marido. ... ¿Cree usted que yo no entiendo a mi marido?* **Sacerdote:** *No lo sé, pero cuando hablo de culpabilidad no me refiero al adulterio ni a la niña. Eso es más bien grave; pero lo verdaderamente importante es esa barrera de incomprensión que se ha levantado entre ambos. ¿quién va a echarla abajo?* **Catalina:** *¿Quiere usted decir que yo debo derrumbarla?* **Sacerdote:** *Ambos, alguien tiene que dar el primer paso.* **Catalina:** *Es tan difícil.* **Sacerdote:** *¿Reza usted?* **Catalina:** *Un poco.* **Sacerdote:** *Vaya, rece y que Dios la ilumine.*
- **El divorcio nunca fue considerado en el filme, la única duda expuesta era si Catalina iba a “comprender” a Ignacio; y para Catalina si Ignacio la quería o no.**
- Escena: Catalina llega con la bebé, Ignacio se queda asombrado. Catalina sienta a la bebé sobre la cama y le extiende a Ignacio una botella de cristal con leche dentro. *Échala en la cacerolita chiquita hay que hervirla.* **Se termina el filme sin una conversación sobre la infidelidad.**

Hemos visto tres producciones de la DIVEDCO, con dirección, guiones, música, narración y dibujos (*¿Qué opina la mujer?*) bajo la figura de varones. Ninguna mujer estuvo detrás de

cámara – aun en el filme titulado *¿Qué opina la mujer?*, el cual estuvo escrito por el escritor puertorriqueño René Marqués. En las tres producciones, el vestuario de la mujer era sobrio, utilizando trajes en todo momento, aun en medio de las faenas del hogar – labores a las cuales se reducía su ejecutoria.

Es importante señalar, que aun en el caso de Rebeca Colberg – quien tuvo protagonismo en el corto *¿Qué opina la mujer?*, su rol se limitó – al igual que el de Inés Mendoza de Muñoz y Margot Arce de Vázquez – a memorizar las líneas escritas por René Marqués y su vestuario, siendo doctora en medicina, fue un traje (vestido) parecido al utilizado por la enfermera que la acompañaba.

### ***Entre lo claro y lo oscuro: Los años sesenta***

Oposición, obstinación, rebeldía. Estas fueron algunas de las palabras claves que han surgido de mis diálogos con diferentes personas sobre la palabra *feminismo*; aun entre mujeres, la presencia de esta palabra provoca aversión. Las razones para tal reacción podrían tener base en la diferencia de ideas y conceptos con relación al significado que cada persona le da al término *feminismo*. Debido a esto, se enfatizó en una definición amplia – pero concentrada - del vocablo en el capítulo uno.

Según María de los Ángeles Arias Guevara, doctora especialista en género de la Universidad de la Habana:

*... en los años sesenta, el movimiento feminista se caracterizó por la búsqueda de las mujeres de su propia identidad y derechos y tenía como temas centrales la reproducción, la sexualidad, la maternidad y la reposición de la fuerza del trabajo.*<sup>25</sup>

De esta forma, habiendo logrado años antes el sufragio para todas las mujeres, la lucha feminista se centra en los años sesenta en temas propios de su género, los cuales siempre habían sido regidos por la hegemonía patriarcal. Se desprende, de esta lucha, que las mujeres buscaban poder decidir sobre sus cuerpos y priorizar sus derechos en el campo laboral. El feminismo es de

---

<sup>25</sup> María De Los Ángeles Arias Guevara. "Feminismos En América Latina.: Aportes Y Críticas En Torno Al Eje: Mujeres-género, Desarrollo Y Economía." In *Raíces Comunes E Historias Compartidas: México, Centroamérica Y El Caribe*, edited by Rodríguez Alain Basail, Apreza Inés Castro, De La Garza Chávez María Luisa, Maza Teresa Ramos, and Gordillo Mario Eduardo Valdez, 57-68. México; Argentina: CLACSO, 2018. Accessed December 14, 2020. <http://www.jstor.org/stable/j.ctvn5tzmv.7>.

carácter universal; sin embargo, cada país o nación coloca la lucha femínea desde una perspectiva diferente, según el prisma – o cultura - con el cual enfoquen el concepto. Según la definición que Grimson ofrece de cultura, discutida anteriormente, se puede visualizar el tema como *la idea del mundo como archipiélago de culturas*<sup>26</sup>. ¿Cómo se manifestó la lucha feminista en la isla?

A este menester, antes de adentrarnos en cómo se representó a la mujer en el cine puertorriqueño – propósito de este escrito – encuentro extraordinariamente acertadas las palabras de Ana María Portugal en la **Revista Identidades**, Revista Interdisciplinario de Estudios de las Mujeres y el Género de la Universidad de Puerto Rico en Cayey: *la irrupción en el mundo masculino fue el primer escalón hacia una larga y continua transgresión de los roles tradicionalmente impuestos. Pero sin lugar a duda, el vuelco más significativo que ha experimentado la cultura de Occidente en los últimos cincuenta años es haber puesto en entredicho la inevitabilidad biológica que ataba a las mujeres a las “servidumbres de la maternidad”, según Simone de Beauvoir en el Segundo sexo.*<sup>27</sup> Retomando el hilo de este escrito, y auscultando ya la figura de la mujer en las películas escogidas del cine en la isla en la década de los sesenta, plasmo una interrogante: ¿Se observó en los filmes escogidos esa transgresión de los roles tradiciones? ¿Se manifestó la lucha feminista en las mismas?

**El gallo pelón (1961)**

<b>Producción</b>	DIVEDCO
<b>Dirección</b>	Amílcar Tirado
<b>Libreto</b>	Pedro Juan Soto

<sup>26</sup> Alejandro Grimson. Diversidad y cultura: Reificación y situacionalidad. Instituto de Altos Estudios Sociales (2008)

<sup>27</sup> Ana María Portugal. Feminismos en América Latina y el Caribe español: Nuevos ámbitos, otras miradas. Revista Identidades. Universidad de Puerto Rico. Cayey. (2007) No. 5 p. 104

<b>Elenco</b>	José Miguel Agrelot, Eva Allers, Frank Arredondo, Américo Castellanos, Luis Vera, José Luis Torregrosa, Víctor Arrillaga, Cecilia Cavero, Lillian Flores, Julio Torres Soto
<b>Fotografía</b>	Jaime Álvarez
<b>Asistente Director</b>	Pablo Cabrera
<b>Sonido</b>	Eliezer Nieves, Víctor Alonso, Héctor Moll
<b>Música</b>	Ramón Usera
<b>Duración</b>	49:46
<b>Sinopsis</b>	Esteban (José Miguel Agrelot) le lleva a su esposa una lavadora eléctrica – como sinónimo de progreso; son embargo, la luz eléctrica no ha llegado al pueblo de Esteban y la trama se desarrolla entre la espera por la misma, las promesas sin cumplir del alcalde y las contradicciones que surgen entre los vecinos del pueblo.

### *Elementos importantes*

- La película comienza con el transporte de la lavadora eléctrica hacia la residencia de Esteban. El camión tiene escrito: **Rinda su dinero** – La principal misión de la DIVEDCO era el uso del cine como medio de enseñanza al pueblo y propaganda.
- Esteban es quien tiene las líneas de diálogos principales, **las mujeres solo tienen líneas para “apoyar” las líneas de Esteban.**
- Esteban representa el progreso puesto que **la máquina es el símbolo del progreso. Industrialización**
- Del diálogo se desprende que hay otros pueblos en la isla que ya cuentan con luz eléctrica (1961).
- Fortunata (Eva Allers) (esposa de Esteban) se muestra preocupada con el gasto de la máquina, **pero actúa feliz y plena ante las vecinas. Figura de la mujer como vanidosa**
- Escena de noche: hombres reunidos y bebiendo, no hay mujeres en la escena. Los hombres deciden nombrar a Esteban director del club de dominó. **Se muestra la industrialización como progreso y prestigio.**
- Escena: Fortunata tiene que lavar ropa, va al río a buscar agua y sube la misma por la ladera para lavarla en la máquina, con las manos. **En la residencia no hay agua ni luz.**
- Se muestran diferentes escenas de mujeres increpándoles a sus esposos el que no tienen ningún artículo que denote progreso: reloj, radio, lavadora – por ende, no tienen prestigio. **Los hombres se muestran preocupados ante la presión. Palabras clave: gastos, costos, deudas, “fiao”** –



- **Las mujeres en todo momento están barriendo, cocinando, lavando.**
- Crítica a las promesas políticas sin cumplir a través de la figura del alcalde del pueblo. El alcalde ha prometido la luz eléctrica y no cumple.
- Se establece el costo mensual de la lavadora eléctrica (1961) - \$ **11.00 mensuales**
- Hombres reunidos de noche – ninguna mujer en escena. Todos se han endeudado con velloneras, máquinas de café, reloj eléctrico y demás artículos que no pueden utilizar por no haber aun luz eléctrica. **Crítica al capitalismo**
- Al pasar el tiempo y no llegar la luz eléctrica al pueblo, Fortunata piensa que lo mejor que pueden hacer es devolver la máquina. Se establece que no se sabe si lo primero que va a llegar es la luz o el agua.

### **Líneas de diálogo importantes**

- Esteban: *Además, si la puede hacer funcionar una mujer, la funciona cualquiera ¿verdad?*
- Esteban: *Esta máquina me da importancia a mí.*
- Esteban: *Lo miré a los ojos para ver lo que él me daba.* (Contándole a su esposa que hablo con el alcalde).
- Fortunata: *¿Entonces es seguro lo de la luz?*
- Esteban: *... y podemos tener radio, televisor, plancha y una lámpara de luces.*
- Fortunata: *pero... ¿y las cuentas?*
- Esteban: *Bendito sea Dios, yo que le traigo el progreso y tú que le cierras el puño al progreso?* Esteban a Fortunata
- Fortunata: *La trajo como quien no quiere la cosa y yo le dije: Ay, Esteban, qué bueno eres.*
- Fortunata: *En lo que llega la luz, la podemos usar como mesa.* Fortunata a Esteban.
- Ernestito (hombre): *¿y quién te dio a ti permiso para coger eso fiao?*

### **La noche de don Manuel (1963)**

<b>Producción</b>	DIVEDCO
<b>Dirección</b>	Amílcar Tirado
<b>Elenco</b>	José de San Antón, Raúl Dávila, Braulio Castillo, Fernando Robles, Norma Candal, Eva Allers, Delia E. Quiño

<b>Libreto</b>	Pedro Soto / <b>Historia</b> de René Marqués
<b>Fotografía</b>	Pedro Soto
<b>Música</b>	Héctor Moll / montaje sonoro
<b>Vestuario</b>	Hombres: Camisa, pantalón, sombrero. Mujeres: Trajes conservadores, sobrios.
<b>Dibujos</b>	Rafael Tufiño
<b>Duración</b>	39:58
<b>Sinopsis</b>	Don Manuel, hombre respetado por todos y representante (líder) del barrio donde vive se enfrenta a las ideas progresistas y liberales de la juventud.

### *Elementos importantes*

- Don Manuel representa la idea conservadora, tradicional.
- La juventud progresista está representada en la figura de Juan, un humilde campesino y el nieto varón de don Juan, un niño que lejos de gustarle hacer deportes, le gusta dibujar.
- Escena: Don Manuel tira al suelo el dibujo del nieto. **Se establece la poca importancia que los ideales tradicionales le dan a las artes y las humanidades.**
- Don Manuel llega para el almuerzo a su casa y la esposa lo recibe con la comida lista. **Los roles se manifiestan claros, el hombre llega y la mujer lo atiende.**
- Se establece el rol que tenían los representantes de barrios para ser el enlace entre el pueblo y el alcalde.
- Don Manuel le da constantemente órdenes a la esposa. Ella accede sin protestar.
- Don Manuel no muestra consideración alguna hacia las faenas de su esposa. Ejemplo: Le pide comida y la deja sobre la mesa; le pide café y se va sin tomarlo.
- Se establece la lucha del ala conservadora por no ceder a las ideologías propuestas por los jóvenes.
- La segunda escena en que sale una mujer es la esposa de Juan, la misma se encuentra barriendo. Le contesta a don Manuel donde se encuentra su esposo.
- Escena de los muchachos jugando beisbol, alzando pesas, boxeando, usando un instrumento, jugando entre ellos, pintando, leyendo. No hay ninguna fémina disfrutando las actividades.
- **Cada vez que una mujer ha salido en escena ha sido en su respectivo hogar.**
- Diálogo entre Pedro, uno de los vecinos encargado del club de recreo y don Manuel. Pedro vivió cuatro años en Nueva York y regresó con ideas liberales y progresistas.
- Se establece la importancia de la lectura como medio de aprendizaje. **Ser autodidacta.**
- Se presentan las ideas de la autogestión, la democracia, el estudio.
- El barrio necesita líderes, no padres. Se establece el patriarcado a nivel político, **mientras se explota el mismo a nivel cultural.**

- Escena: mujeres hablando entre ellas – todas vestidas con traje – frente a una residencia. Dialogan sobre la necesidad de hacer algo para aguantar a la juventud en el barrio y que no vayan a Nueva York. **Crítica a la diáspora versus la escena anterior que exaltaba el joven que regresaba de Estados Unidos.**
- Escena: don Manuel tres hombres hablan de las relaciones entre Rusia y China con relación al comunismo. **¿Minimizar las repercusiones del comunismo en la isla?**
- Escena: reunión de vecinos. Acuden hombres y mujeres acompañadas por sus esposos.
- Don Manuel escucha los vecinos y sus inquietudes. **Se establece la apertura a nuevas ideas.**

### Líneas de diálogo importantes

- Don Manuel: *si tus ideas se ponen en contra del orden, mi deber es enfrentarme a ti - a Juan*
- Don Manuel: *Mira muchacho, estos son cosas buenas, pero para pasar el rato, pero no para pasar el rato. Hay que aprovechar el tiempo y el tiempo es dinero, que tú vas a ser un hombre de provecho. Vas a ser un hombre de verdad*

### Geña la de Blas (1963)

<b>Producción</b>	DIVEDCO
<b>Dirección</b>	Luis A. Maysonet
<b>Elenco</b>	María Judith Franco, Alberto Zayas, Víctor Hernández, Phil Velázquez, Belén Ríos
<b>Vestuario</b>	Blas: sombrero, camisa manga larga, pantalón largo. Geña: Vestido, <u>pañoleta</u> , abrigo. Mujeres: vestidos – aun en tiempo de cosecha.
<b>Sonido</b>	Héctor Moll
<b>Fotografía</b>	Pedro Juan López y Luis A. Maysonet
<b>Libreto</b>	Historia de José Vivas Maldonado
<b>Edición</b>	Alexis Michel
<b>Duración</b>	45:22

<b>Sinopsis</b>	La historia narra las peripecias que sufre Geña cuando su esposo, Blas, tiene un accidente y queda en cama. Geña trabaja arduamente para salvar la cosecha con ayuda de sus hijos y vecinos.
-----------------	--

### **Elementos importantes**

- En la primera escena se escucha el canto del gallo y se observa a Geña preparando café en el fogón. El café fue el único desayuno de la familia.
- Viven en una casa humilde en el campo, entre montañas.
- Del diálogo se desprende lo marcado de los roles según el género, de la carga de la mujer y la posición de semidios del hombre.
- Escena en el río – las mujeres lavando y platican de reuniones de la unidad. La cámara enfoca las manos de la mujer lavando la ropa en el río.
- Se establece cómo la mujer le pide permiso al hombre.
- Geña sostiene una relación maternal tanto con el esposo como con su padre. (cuidar, alimentar)
- El hijo de Geña le grita su nombre, ella expresa sentirse reconfortada cuando escucha ese grito – cuando más *ajorá* está. Se refuerza el papel de madre, ante todo.
- El patriarcado y el machismo se ven manifestados no solo en los personajes adultos; a través del hijo mayor de Geña y Blas y la muchacha que el pretende, se perciben ambos males sociales por medio de las líneas de diálogo.
- La fotografía se muestra más oscura cuando enfocan a Geña en el hospital.
- Geña siempre se muestra cariñosa y comprensiva. Se le muestra como una Santa.
- Geña recolecta la cosecha, en traje y con pañoleta en la cabeza. ¿Parecido a la Virgen María?
- Al llegar Blas del hospital, sale Geña inmensamente feliz a recibirlo. Se observa una imagen de Jesucristo y otra de la Virgen María con Jesús en brazos en la entrada de la casa.

### **Líneas de diálogo importantes.**

- Primera línea de diálogo: *Avance con ese café...* - Blas a Geña
- Geña: *Le recuerdo que este año están pagando mejor el café.*
- Blas: *Eso es asunto mío. Asuntos de negocio son asuntos de hombres.*
- Blas: *Tú ocúpate de lo tuyo y yo me ocupo de lo mío.*
- Geña: *A ver si avanzan, que tengo muchas cosas que hacer. Tengo que recoger la casa y lavar la ropa.* Roles por género
- Mujer: *A Chago no le gusta que la mujer vaya a esas reuniones.* Conversación entre mujeres lavando ropa en el río.

- Blas: *Tardaste mucho con ese trago de café.* Blas a Geña, quien le llevó café al área de trabajo.
- Geña: *Es que ya no es lo mismo, los años van pasando.*
- Geña: *Blas, ¿tú sabías que están dando unas reuniones allá abajo en la unidad?*
- Blas: *Si, he oído hablar de eso.*
- Geña: *Oye, Blas. ¿Tú crees que a lo mejor yo podría ir a esas reuniones?*
- Blas: *Yo siempre he creído que el lugar de la mujer es la casa, usted tiene sus cosas. Además, yo no creo que ninguno de esos va a venir a ayudar en las cosas de la casa.* Geña se marcha frustrada.
- Geña: *¿Usted almorzó, papá?* Se muestra maternal hacia su papá
- Papá: *Tu mamá era una santa. Yo de joven no sabía. Ahora sé que las mujeres tienen unos derechos que nosotros les negamos algunas veces.*
- Luis (Hijo mayor de Geña): *Las mujeres son para el fogón como dice papá.* En respuesta a Mané (hijo menor de Geña) quien habló de lo que aprendió en la escuela sobre los derechos de las mujeres.
- Luis: *Ave María, las mujeres no sirven pa'na.* En respuesta a una muchacha vecina de esos lares, a quien se le derramó el agua que recogía.
- Sofía: *¿Cómo tú tratarías a tu mujer?*
- Luis: *Le haría una casa.*
- Sofía: *¿Para que lave, planche y limpie?*
- Luis: *La verdad es que la mujer que se case es para atender a su marido.*
- Sofía: *¿Y el hombre que se case no es para atender a su mujer?*
- Luis: *La mujer pa' la casa, el hombre pa' la calle.*
- Sofía: *Toitos son iguales, se creen que cuando se casa lo que se llevan es una sirvienta. Adiós, Luis, y búscate una que sea tan anticuá como tú.*
- Luis: *Eso voy a hacer, hay muchas que están locas porque yo las enamore.*
- Hombre: *Blas debería estar orgulloso de una mujer como usted.*
- Blas: *A la verdad que a veces los hombres nos equivocamos.* A Geña cuando supo lo de la recogida de café.
- Blas: *Yo creo que a esa reunión tú deberías ir. Es que yo creo que hasta deberías dar tu opinión.*

En las tablas y listados anteriores se muestran otras tres producciones de la DIVEDCO, con Amílcar Tirado como director de dos de ellas y Luis Maysonet dirigiendo en la tercera producción presentada. En cuanto al guion, Pedro Soto estuvo a cargo del libreto en las mismas producciones en las que Tirado dirigió; mientras que se detalla a José Vivas Maldonado como autor de la historia *Geña la de Blás*. En los años sesenta, tampoco hubo mujeres detrás de la cámara. La fotografía, la edición, el sonido y la música estuvieron a cargo de hombres; mientras

que el vestuario continuó siendo sobrio, con vestidos y pañoletas – aun en tiempo de cosecha como se apreció en *Geña la de Blás*.

### ***La tinta plasma puntos suspensivos: Los años setenta***

La década de los setenta representó una concientización global de la necesidad de establecer los derechos femeninos en sectores emergentes como el ámbito laboral, político y social. En la sesión de 1972 de la ONU, Herta Klussen, *presidenta de la Federación Democrática Internacional de Mujeres*, con la facultad de observadora en la *Comisión sobre la Condición de la Mujer* en dicha organización mundial, presentó una propuesta para para proclamar un “Año Internacional de la Mujer”.<sup>28</sup> En mayo de 1974, el Consejo de la ONU anunció la organización de la Conferencia. La misma proponía:

Un programa de acción internacional que incluyera medidas a corto y largo plazo destinadas a lograr la integración de la mujer como partícipe cabal e igual del hombre en el esfuerzo total del desarrollo y a eliminar la discriminación por motivos de sexo, así como lograr la más amplia intervención de la mujer en el fortalecimiento de la paz internacional y la eliminación del racismo y la discriminación racial.<sup>29</sup>

En la Isla, los setenta marcaban una discusión entre la emergente ola femenina que irrumpía el patriarcado en diversos sectores. En el ámbito cultural, la literatura marcó un importante hito con la incursión de mujeres como Rosario Ferré y Magali García Ramis. En el caso de Ferré, dirigió *zona de carga y descarga* – publicada entre 1972 y 1975 – la cual se convertiría en un importante foro de difusión de artículos con corte feminista que chocarían con René Marqués –

---

<sup>28</sup> Verónica Giordano. "La Celebración Del Año Internacional De La Mujer En Argentina (1975): Acciones Y Conflictos." *Estudos Feministas* 20, no. 1 (2012): p 76. Accessed February 8, 2021. <http://www.jstor.org/stable/24328098>.

<sup>29</sup> Ibid

entre otros – quien defendía y promulgaba los vestigios de la obra literaria fuertemente paternalista que había sido la norma en el Puerto Rico literario de los años treinta, cuarenta y cincuenta.<sup>30</sup> Este hecho es de gran importancia en el contexto de este escrito pues expone la figura patriarcal de René Marques, guionista y/o escritor de tres de los filmes utilizados en esta investigación: *¿Qué opina la mujer?*, *El secreto* y *La noche de Manuel*. El uso de un escritor con una ideología marcadamente paternalista para llevar un mensaje a la comunidad de progreso social se contrapone fuertemente con su misión en sí mismo.

Este choque literario entre Ferré y Marques citado del ensayo de Juan G. Gelpí, manifiesta la aprensión social a escuchar - de su propia voz – el pensar femenino. El cine, como medio discursivo en los años setenta – como quedó expresado anteriormente, nos invita a observar los roles femeninos en los filmes, el vestuario y las líneas de diálogo de las actrices. Los setenta marcan un hecho importante en la historia del cine puertorriqueño, surgen productores locales con la inquietud de manifestar otro tipo de filme en la isla. Para los setenta surge la historia policial como foco de atención. Tuvieron mayor relevancia las películas: *Luisa* (1970), *Correa Cotto, así me llaman* (1970) y *Toño Bicicleta* (1975), estas últimas dos forman parte de los filmes analizados en esta investigación. En el caso de *Luisa*, película basada en la vida de Luisa Nevares Ortiz, primera mujer en ser condenada a la horca en Puerto Rico, fue infructuosa la búsqueda de material fílmico de la misma. Según conversado con Roberto Ramos Perea, dramaturgo, director de escena y crítico de teatro y cine puertorriqueño, no existe copia de *Luisa* en los archivos de la isla debido a que el MASTER de la misma se quemó en el fuego de Movie Lab, Nueva York en el 1973. Mis gestiones para contactar a Anthony Felton, director del filme y esposo en la década de los setenta

---

<sup>30</sup> Juan Gelpí. "Ana Lydia Vega: Ante El Debate De La Cultura Nacional De Puerto Rico." *Revista Chilena De Literatura*, no. 42 (1993): p. 95. Accessed February 9, 2021. <http://www.jstor.org/stable/40356708>.

de Betty Ortega – protagonista de *Luisa*, tampoco rindieron fruto. Es importante señalar que Betty Ortega también protagonizó *Correa Cotto, así me llaman*, siendo la primera puertorriqueña en desnudarse en la pantalla.

La última película investigada lo fue *Dios los cría* (1979), de Jacobo Morales. La misma se aleja de la temática policiaca que caracterizara la primera parte de la década, para adentrarse en la cotidianidad social de la isla desde la perspectiva de cinco historias con particulares personajes protagónicos, bajo una dirección magistral. Tuve la oportunidad de entrevistar al Sr. Jacobo Morales y su esposa Blanca Silvia Eró para propósitos de este trabajo. El rol de Eró en las producciones de Morales ha sido de vital importancia; de igual forma, el legado de ambos es fundamental para argumentar el rol de la mujer en la cinematografía puertorriqueña.

Habiendo sido establecido el campo literario como un espacio para la producción de material con corte feminista en los años setenta, queda de manifiesto la siguiente interrogante ¿Se habrá manifestado de igual forma la mujer en el cine de la isla?

**Correa Cotto, así me llaman 1970)**

<b>Producción</b>	Anthony Felton
<b>Dirección</b>	Orestes Trucco – De nacionalidad argentino, vivió y murió en Puerto Rico
<b>Elenco</b>	Luis Arroyo, Braulio Castillo, César Córdova, Arturo Correa, José Dones, María Müller, Alicia Moreda, Betty Ortega, Anthony Reyes.
<b>Guion</b>	Glauco del Mar, Orestes A. Truco, Juan C. Codazzi / <u>basado en una historia original de Anthony Felton</u>
<b>Edición</b>	Henry Traiman
<b>Vestuario</b>	Hombres: Camisas de manga corta, pantalones largos, sombreros. Mujeres: Desnudos, ropa provocativa, vestidos ceñidos (Amante) Vestidos holgados, cabello en trenzas.
<b>Color</b>	Eastman Color / Procesado en T.V.C Lab Inc.



<b>Música</b>	Enrique Méndez / Yomo Toro
<b>Duración</b>	1:08
<b>Sinopsis</b>	La historia narra la vida de Correa Cotto (1916-1952), notorio criminal puertorriqueño del área de Ponce, con especial énfasis en su vida amorosa entre crímenes y sentencias.

### *Elementos importantes*

- Comienza con una advertencia sobre el uso indebido. El FBI investigará alegación de infracciones.
- Primer filme de la investigación que no es producido por la DIVEDCO.
- Comienza con varios paisajes de diferentes escenarios turísticos de la isla.
- Primera escena en que sale de la cárcel, se ve a su madre y su esposa que llegan a su encuentro – sin reclamos.
- Escena: sentados a la mesa. La cámara se acerca a la boca de la esposa de Correa Cotto, quien come despacio, saboreando la comida con la mirada fija. Sexualización de la mujer.
- Escena: Relaciones sexuales entre el matrimonio: se muestra a la mujer gimiendo. La cámara enfoca la mujer con movimientos de placer, mientras el hombre no está visible. La mujer lleva el cabello largo, negro y suelto. La escena termina con la cámara enfocada en los besos de la pareja.
- Escena: Pelea de gallos. Correa Cotto mata a un hombre con un revólver.
- Escena: Correa Cotto sale de la cárcel. Sentados a la mesa, se muestra una imagen completamente opuesta de la esposa. Se le ve recatada, peinada con dos trenzas, la mamá de Correa Cotto vestida con traje humilde. Correa Cotto se muestra desinteresado. Aun cuando la imagen de la mujer en trenzas es utilizada como un símbolo sexual denotando inocencia, la misma es también utilizada en el filme para resaltar la imagen “buena, inocente” de la esposa y justificar el desinterés de Correa Cotto.
- Escena: La cámara muestra una mujer vivaracha con el pelo largo y suelto. La mujer se acaricia el cabello mientras le habla a Correa Cotto. Sexualización de la mujer.
- Primer desnudo de una actriz puertorriqueña en un filme. Betty Ortega se muestra completamente desnuda en la escena del río. La mujer se baña sola en el río mientras espera a Correa Cotto, en el transcurso de la escena llega un hombre e intenta violarla.
- En medio del asalto sexual, la mujer se encuentra completamente desnuda y el hombre totalmente vestido con camisa y pantalón. La mujer no muestra resistencia al asalto sexual. Se muestra clara actividad sexual hacia la mujer. Hiper sexualización de la mujer.
- La mujer se muestra indefensa. Llega Correa Cotto y la defiende.
- Correa Cotto va a juicio por amenazar a una familia. María, el personaje de Betty Ortega, va al juicio a defenderlo. La cámara enfoca a ambas mujeres: Ángela, la esposa, y María, el personaje interpretado por Ortega.
- María lleva el pelo largo, abundante y suelto.
- Ángela, lleva el pelo recogido en dos trenzas.

- María le ofrece a Correa Cotto una coartada con su testimonio. Se adjudica la responsabilidad de quererlo.
- Su testimonio no tiene “valor” porque ella se ha declarado amante del acusado.
- Correa Cotto es encarcelado, pero escapa. La esposa fiel le suplica que se entregue.
- Escena: En casa de María. María duerme desnuda en la cama y Correa Cotto llega y la despierta. María se incorpora dejando uno de sus senos al descubierto. Sexualización de la mujer.
- El teniente de la policía llega a casa de María buscando a Correa Cotto, quien se esconde en el armario, mientras María se queda desnuda – tapada con la sábana – en la cama. Diálogo sexual entre María y el teniente.
- Escena: Mujer bailando. Fiestas patronales. La cámara enfoca las caderas de la mujer mientras baila.
- Escena: Encuentro sexual en las fiestas patronales. María esta acostada sobre paja, Correa Cotto le abre la camina. La cámara enfoca el rostro de María mientras se pasa la lengua por los labios. Se escucha a María gemir. Sexualización de la mujer.
- Escena: Hombre viola a María. María no muestra resistencia, se le observa desnuda de torso sobre la cama. Se “deja” violar.
- Pelea entre Correa Cotto y el hombre que violó a María (Maldonado). Correa Cotto asesina a Maldonado.
- Correa Cotto se mantiene prófugo. Correa Cotto comienza a imaginarse con la esposa en la playa. Se muestra un arrepentimiento de Correa Cotto por haberse alejado de la esposa – Eva vs María

### **Líneas de diálogo importantes**

- Correa Cotto le pregunta a María *¿Qué me traes?* A lo cual ella contesta: *Lo que tú sabes, papito.*
- En medio del intento de violación en el río. María dice: *No* – sin fuerza, sin pelea, sin mostrar repugnancia. Mitificación de que la mujer cuando dice No como sinónimo de Sí (sexualización desde la mirada masculina)
- Luego de que el hombre finalmente viola a María, llega Correa Cotto y María le grita: *Mátalo, Toño, Mátalo.* Adjudicación de la culpa y responsabilidad del crimen sobre el personaje de María.
- Escena en la que el teniente llega a la residencia de María buscando a Correa Cotto. María – quien yace completamente desnuda sobre su cama, arropada con una sábana, levanta la misma y le pregunta: *¿Por qué no lo busca aquí?* – El teniente responde: *Temo encontrarme una araña peluda.* Uso de la mitificación de la vulva como medio de degradación femenina.

### **Toño Bicicleta (1975)**

<b>Producción</b>	Ángelo Medina, Raffy Duccos
<b>Dirección</b>	Glauco del Mar

<b>Elenco</b>	Tommy Vargas, Árida Arizmendi, Pola Mary, Gladys Núñez, Amalia Cruz, Chucho Nesy, Colón Riozama
<b>Guion</b>	Glauco del Mar
<b>Edición</b>	Al Nieves
<b>Vestuario</b>	Caballeros: pantalón (ceñidos en ocasiones) y camisa manga corta (abierta en ocasiones). Mujeres: ropa ceñida, escotes, vestidos, desnudos, faldas y pantalones cortos.
<b>Participación Especial</b>	Doña Antonia López Vargas
<b>Música</b>	Dirección Musical: Tito Puente y Héctor Garrido
<b>Duración</b>	121:45
<b>Sinopsis</b>	La historia narra la vida criminal de Toño Bicicleta, con especial énfasis a sus crímenes pasionales y cómo se convierte en una leyenda popular hasta uno de sus arrestos.

### *Elementos importantes*

- La historia comienza con un Toño Bicicleta adulto, representado como un hombre con obsesión por las mujeres – las cuales le correspondían los avances sin importar su conducta delictiva.
- En la primera escena, Toño Bicicleta irrumpe en el hogar de un matrimonio para robar, mientras el hombre (esposo) se asusta, la mujer (esposa) se muestra atraída por Toño Bicicleta. El narrador deja saber que la mujer fue “secuestrada”.
- Se presenta en todas las ocasiones que Toño Bicicleta secuestra una mujer, la duda de si fue forzada o se fue por su propia voluntad.
- La película muestra elementos culturales como lo son: las peleas de gallos y la vida de campo.
- Se muestra una escena de una pelea entre Toño Bicicleta y otro hombre que cortejaba a su esposa. La escena violenta dura aproximadamente cinco minutos de continua lucha entre ambos personajes. El uso de cuchillos, ataques con objetos y fuertes golpes se extiende por varios escenarios.
- La película muestra importantes escenarios turísticos de la isla: Viejo San Juan, Condado, Ponce, vistas de llanos y montañas.
- Uso de la música, los bailes y las coreografías dando la impresión de un híbrido entre un musical y una película de acción criminal.
- El primer asesinato de Toño Bicicleta mostrado en pantalla es realizado con un machete. De igual forma, la mujer no es mostrada como víctima, sino como artífice de su propio asesinato al denotar una conducta “no normativa”.
- Se muestra el miedo que infundió Toño Bicicleta entre las mujeres de la isla, quienes no podían caminar en calma para realizar sus quehaceres. Estas mujeres (asustadas) llevaban vestidos holgados, abrigo y pañuelo.
- Se presenta el juicio – tipo obra teatral – al aire libre (en una plaza) – con música de fondo; y con la presencia de doña Antonia (la madre real de Toño Bicicleta) y una joven recatada (esposa).

- Escena de cárcel – escena en las duchas - uso de la manzana como elemento de pecado. La cámara deja entrever una posible violación sexual a Toño Bicicleta.
- Se usa el recurso de la fruta como símbolo sexual en varias escenas del filme.
- Uso de la narración – tipo poesía – y de música de fondo – para acompañar escenas.
- Se presenta a la madre del prófugo como una mujer sufrida, vestida siempre humildemente, recatada. En una escena se muestra con velo negro, enviándole un mensaje a su hijo para que se entregue. Recurso del uso de diálogo tipo poesía con música de fondo.
- Múltiples escenas donde se muestra a la mujer semidesnuda, con ropa ceñida, en traje de baño o completamente desnudas (bailarinas) – toma desde lejos.
- El pueblo decide atrapar a Toño Bicicleta tras una recompensa de quince mil dólares. Se muestra al pueblo movido por el dinero. En esta escena – escena final – donde atrapan al prófugo para reclamar la recompensa, es la voz de una mujer la que resalta sobre las demás, con la intención de ser ella la que se lleve el dinero. De igual forma, la cámara la enfoca a ella cuando ya han atrapado al criminal.
- La película finaliza con la captura de Toño Bicicleta por el pueblo. Cabe señalar que, en realidad, Toño Bicicleta escapó varias veces de prisión; hasta que fue ejecutado por la policía en el 1995. Al momento de su muerte, Toño Bicicleta convivía con una mujer a la que había secuestrado siete años atrás.

### *Líneas de diálogo importantes*

- *¿Quién es ese señor, amor?* Primera escena. Pregunta la mujer a su esposo. (se presenta a la mujer atractiva, arreglada e interesada en el hombre que está entrando a su hogar con pistola en mano para asaltar).
- *Usted sería perversa como amante.* Toño Bicicleta a una mujer a la que intenta conquistar.
- *Ven, Toño, acércate, hazme tuya.* Escena en la cama entre la mujer anteriormente mencionada y Toño Bicicleta. *Hazme sentir, vibrar, Toño, castígame.*
- *Yo te voy a enseñar a ser hembra.* Toño Bicicleta le responde.
- *Yo soy mala, Toño.* Continúa el diálogo entre ambos.
- *Esa mujer es ilusión de un momento, su amor es flor de un día; en cambio yo tengo algo más. ¡Tus hijos, Toño!* (diálogo poético). Mujer vestida con ropa holgada.
- *¡No me fastidies más!* Responde Toño, lanzándola contra el suelo.
- *Decidí no ser más tu amante, me costó trabajo, ¿entiendes?* Gloria a Toño. El esposo de Gloria (quien se había casado sin que Toño lo supiera) le grita a Gloria: *hurry up!* Toño Bicicleta mata a Gloria con un machete frente al esposo de la mujer.
- *Toño, te juro por este sol que nos alumbrá que siempre seré tu mujer. Nunca te traicionaré pase lo que pase.* Mujer secuestrada le dice Toño antes de que lo arresten. La mujer gime (sexualizada) tras ver que arrestan a Toño.
- *La libertad que no tienes también es un presidio. Entrégate, mijo.* Entre lágrimas, doña Antonia a Toño.

- *Ese es Toño Bicicleta, ¡agárralo, Claudio, que son quince mil pesos!* Le dice una mujer a su esposo para obtener la recompensa.

**Dios los cría (1979)**

<b>Producción</b>	Dios los cría, Inc.
<b>Dirección</b>	Jacobo Morales
<b>Elenco</b>	Gladys Rodríguez, Norma Candal, Esther Sandoval, Jacobo Morales, Daniel Lugo, Miguel Ángel Suárez, Pedro Juan Figueroa, Chavito Marrero, Benjamín Morales, Carlos Cestero
<b>Guión</b>	Jacobo Morales
<b>Vestuario</b>	Hombres: chaqueta, pantalón de vestir, camisa de manga corta, sotana. Mujeres: Mujer sensual (vestidos ceñidos, batas sensuales, escotes). Mujer “tradicional”: vestidos holgados
<b>Música</b>	Pedro Rivera Toledo
<b>Cinematografía</b>	Carmelo Rivera
<b>Premios</b>	Parte del programa de Cannes, Francia (1981) Valladolid, España (1991) Seleccionada como una de las veinticinco películas más trascendentales del cine latinoamericano.
<b>Duración</b>	120:00
<b>Sinopsis</b>	El filme consiste de cinco historias: Dios los cría; Negocio redondo; Entre las 12 y 1; La gran noche y La otra.

**Elementos importantes**

- El filme comienza con “*Dios los cría*”. La primera escena muestra un velorio, en el cual los dos hijos del difunto están al lado derecho de la escena (ambos vestidos igual, con chaqueta); y la viuda está en el lado izquierdo (escotada, toda de negro, con malla en el rostro, con guantes y sin emoción).
- Las mujeres mostradas en la escena están rezando, hablando de los demás o con expresión de hastío. (Muestra binaria de la mujer).
- Los hermanos escapan del velorio y discuten en la oficina del padre difunto. Se muestra la lucha por la fortuna. Al final la viuda, quien no ha tenido expresión alguna, sonrío al quedarse sola con la fortuna.
- Segunda viñeta: *Negocio redondo*. Se muestra un hombre casado – aro de matrimonio – que visita al Obispo por un negocio de un terrero. El hombre se imagina a la monja que lo atiende desnuda.
- El hombre sale de las oficinas parroquiales y regresa arrepentido por haberle vendido los terrenos sobrevalorados, y no por la sexualización con la que estuvo mirando todo el tiempo a la monja.

- Tercera viñeta: *Entre las 12 y 1* narra la osadía de tres personas (dos hombres y una mujer) encerrados por un desperfecto en el interior de un ascensor. Del diálogo se desprende que la mujer le fue infiel al esposo con el otro hombre. La mujer se muestra histérica ante el encierro. Al final, el ascensor cae al vacío.
- Cuarta viñeta: *La gran noche* Una mujer ya madura en edad intenta divertirse en un *Night Club*, pero nadie se fija en ella; incluso las mujeres más jóvenes parecen burlarse de ella. Llega un hombre joven que baila con ella y se van juntos ante la mira atónita de todos. Al final, la mujer mayor había pagado por los servicios del joven. La viñeta termina con una expresión de vacío en el rostro de la mujer, quien se aleja caminando.
- Quinta viñeta: *La otra* Magistralmente, el micro narra el dilema de un hombre entre su esposa y su amante; dando un giro al final para sorprender al espectador al revelarse que la esposa es la mujer sensual y la amante era la mujer abnegada, cuidadora y tierna.

### *Líneas de diálogo importantes*

- *Se dedicó al difunto por amor... a los chavos.* Diálogo en el velorio entre dos hombres con relación a la viuda.
- *¡Para pegar tiros hay que tener agallas!* Diálogo entre los hermanos – hijos del difunto – en medio de una pelea por la fortuna.
- *Creí que no lo había notado.* Respuesta de la monja secretaria tras el piropo hacia el peinado del hombre. Presunción social de que la mujer siempre se halaga con los piropos.
- *¿Quién no está libre de pecados?* Obispo al hombre
- *Me avergüenza haberme comportado así.* Mujer en el ascensor tras un episodio de histeria al quedarse el mismo. *Eres mujer.* Respuesta del esposo en el ascensor.
- *Me encanta que me piropéen, aunque tenga que demostrar lo contrario por estar casada. Me gusta usar escotes pronunciados; aunque lo hago cuando no estoy contigo.* Presunción social de la mujer desde la perspectiva del hombre (guion escrito por un hombre).
- Mujer confiesa su adulterio con el hombre que está encerrado en el ascensor con el matrimonio. Dejan ver que los van a liberar, tras el sentimiento de alivio, vuelven a aflorar los sentimientos negativos de los tres, es entonces cuando el ascensor cae al vacío.
- La cuarta viñeta transcurre sin diálogo la mayor parte del mismo. Toda comunicación al espectador es mediante gestos y suspiros. Solo al final hay unas líneas de diálogo entre el hombre joven y la mujer mayor para cobrarle el dinero por su “servicio”. Y un hombre mayor que al verla caminar – luego de haberle pagado al joven – le dice: *Qué lindos ojos usted tiene.* La mujer se aleja reflejando sentirse vacía.

Como cambio significativo de los años setenta, se aprecia la incursión del sector privado en la producción de los filmes escogidos. En los primeros dos filmes: *Correa Cotto, así me llaman* y *Toño Bicicleta*, figuran dos hombres como productores: Anthony Felton y Angelo Medina;

no obstante, es con *Dios los cría* que aparece una corporación detrás de la maquinaria que produjo la misma. En la dirección, guion y ediciones, continuaron siendo dominio y exclusividad de varones, sin tener la mujer un rol en las producciones. No obstante, es relevante constatar, que en entrevista con el Sr. Jacobo Morales y su esposa, Blanca Silvia Eró, el cineasta comentó cómo Blanca estuvo involucrada en la producción y post producción del filme.

### ***La prensa en la Isla: Desde El Mundo hasta llegar a El tacón de la chancleta***

Pierre Bourdieu, sociólogo, antropólogo, filósofo francés y estudioso de las estructuras de poder en la sociedad, tuvo una alta influencia en diferentes campos como lo son: los medios, la educación, la antropología y la sociología. El acercamiento de Eduardo Andión Gamboa, antropólogo mexicano, a la teoría de Bourdieu sobre dichas estructuras de poder en los medios, es el enfoque de este capítulo donde se ausculta las dimensiones socioculturales en los años 1951-1979 en Puerto Rico, con especial atención a las noticias o artículos que pudieron ser publicados en las fechas de los filmes analizados en este trabajo.

Según Gamboa, *se debe analizar...el campo periodístico como un espacio en el cual se despliega la lucha por el poder de la definición de las reglas de valoración de los bienes culturales.*<sup>31</sup> Partiendo de esta premisa, podemos hacer un acercamiento a las estructuras de poder

---

<sup>31</sup> Eduardo Andión-Gamboa. (2006). "El periodismo y la teoría de los campos culturales". Revista Versión. Estudios de Comunicación y política. 193-230. Accessed April 9, 2021.

en la prensa de la isla, buscando información pertinente a dichos valores socioculturales mientras se desarrollaban discursos feministas en la Isla.

El primer periódico en ser abordado fue *El Mundo*, el cual se encuentra en Colección Puertorriqueña de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras en microfichas. El propósito de la investigación se centró en la búsqueda de noticias publicadas y/o artículos impresos con relación a los filmes, actores, actrices, productores y/o directores de dichas producciones. Se procedió a auscultar las microfichas del diario desde enero de 1950 hasta diciembre de 1979. Con relación a dichos artículos, reseñas o fotoperiodismo relacionado a los filmes, no se encontró publicación alguna. Los filmes seleccionados para los años cincuenta y sesenta estuvieron bajo la producción de la DIVEDCO (División para la Educación de la Comunidad); sin embargo, no hubo noticias relacionadas en ninguna de las secciones del diario.

Los filmes investigados para la década de los setenta fueron producidos por casas productoras locales y/o individuos comprometidos con el desarrollo de un posible cine nacional. Más allá del esfuerzo de dichas casas productoras en lograr producir los filmes, no hubo mención alguna en *El Mundo* con relación a las historias, ni entrevistas a sus actores, actrices, productores ni directores. De igual forma, tampoco fueron publicadas posibles tandas en las salas de cine puertorriqueñas. En el caso de *Dios los cría* (1979) de Jacobo Morales, el filme ganó mención en el Festival de Cannes de 1981; y fue catalogada en 1991 como una de las mejores veinticinco películas latinoamericanas en Valladolid, España.

De la investigación del *El Mundo* se desprenden varios aspectos socioculturales de las décadas estudiadas. Si bien es cierto que el silencio en cuanto a las producciones cinematográficas locales reinó durante los años cincuenta, sesenta, setenta; otra mirada a las publicaciones de las décadas auscultadas generó un acercamiento a los temas femeninos, así como la construcción



social sobre el género. La importancia de dicha aproximación radica en el paralelismo entre el discurso del feminismo en Puerto Rico durante 1951-1979 a la par que en los medios (cine y prensa escrita) las estructuras de poder se alejaban de los reclamos feministas, dejando claro la teoría de Judith Butler, filósofa estadounidense especializada en teoría de género, *sobre cómo el poder opera en la producción de un marco binario de pensamiento acerca del género*.<sup>32</sup> Los artículos publicados con relación a la mujer eran publicaciones sobre belleza, quehaceres domésticos, moda y reglas de etiqueta. La inmensa mayoría de los anuncios eran dirigidos a la mujer sobre el marco de estas mismas premisas; y las noticias de mayor relevancia tenían que ver con el enlace nupcial de la mujer – de quien la mayoría de las ocasiones se publicaba una foto en traje de novia – con el título de “señora de” debido a la cultura patriarcal de asumir el apellido del hombre una vez formalizada la unión heteronormativa, comprobando la teoría de Rebecca Solnit – crítica cultural norteamericana – sobre el matrimonio tradicional, al afirmar: ... *durante gran parte de la historia de Occidente, las leyes que definían el matrimonio convertían básicamente al marido en propietario; y a la esposa en posesión*.<sup>33</sup> Entonces, expongo la interrogante de Butler sobre la construcción del género en la cultura, quien manifiesta que el concepto del género ha sido una construcción cultural por lo cual, ¿podría ser construido de una forma diferente? Dicho planteamiento cobra importancia alrededor de la premisa de Simone de Beauvoir, quien plantea en el “*Segundo sexo*”, libro de la autora francesa que expuso el trato que las mujeres han recibido a través de la historia, su razonamiento de que: *uno no nace mujer, sino que se convierte en una*.<sup>34</sup> Este argumento cobra relevancia en el análisis crítico de esta investigación con el planteamiento

---

<sup>32</sup> Judith Butler. *Gender Trouble*. Taylor and Francis, 2006. pp. xxx

<sup>33</sup> Rebeca Solnit. “Los hombres nos cuentan cosas”. Buenos Aires, Argentina. 2019 pp. 56.

<sup>34</sup> *Ibid.* pp11

de cómo la construcción sociocultural de la mujer en los medios puertorriqueños moldeaban la idiosincrasia binaria en los años estudiados, bajo una hegemonía patriarcal.

El segundo recurso investigado: *El tacón de la chancleta*, fue una publicación feminista puertorriqueña que inició en enero de 1975, con la colaboración de Ana I. Rivera Lassen, Elizabeth Viverito, Margarita Babb y Maritza Durán Alméstica entre otras. La revista feminista, en su primera edición (Año 1. No. 1 – enero 1975), abre su Editorial con el siguiente artículo:

*Los ataques sexuales de hombres contra mujeres  
constituyen uno de los crímenes de violencia en este  
país hoy día. La actitud asumida por muchos hombres,  
así como por muchas mujeres, es que esto cae dentro  
del orden natural de las cosas...  
Hay que analizar y desenmascarar los mitos y  
prejuicios que hemos asimilado como verdades  
inalterables y que son la base de esta situación.<sup>35</sup>*

El acercamiento a la mujer a través de estos ejemplares nos ofrece un maravilloso espacio para “escuchar” la voz femenina. **El tacón de la chancleta** ofrece una perspectiva donde el medio tiene como autora a la mujer. Esta aproximación manifiesta la oportunidad de deconstruir la imagen de la mujer ofrecida en el ejemplar versus la tarea de analizar la construcción de la mujer en los medios a manos del hombre – quien fungió como editor, guionista y director – tanto de los filmes presentados como del diario auscultado (*El Mundo*.)

En el primer ejemplar *de El tacón de la chancleta*, se ofrece información de las profesiones que las mujeres ejercían en la década de los setenta: *maestras, doctoras, secretarias, arquitectas, obreras, representantes en la Cámara o en el Senado, enfermeras, policías y en muchos otros campos.*<sup>36</sup> No obstante, para propósitos de este trabajo, el párrafo que publicó en la mencionada revista feminista Ruth Merino, periodista puertorriqueña, sobre los estereotipos de la mujer presentados en el cine en general, conceptualiza la teoría que va cobrando vida sobre la construcción de la mujer en el cine puertorriqueño entre 1951-1979:

---

<sup>35</sup> Ana Irma Rivera Lassen, Elizabeth Vivierito Mark. “*El tacón de la chancleta*”. San Juan, Puerto Rico. 1975 Año 1. No. 1 pp.2

<sup>36</sup> *Ibid* pp.3

*La tendencia a producir películas con mujeres  
en roles de prostitutas, con o sin corazones de oro...  
responde a la tradición de devolvernos en la pantalla,  
ampliados y convenientemente deformados, todos  
los estereotipos en que la sociedad clasifica a las mujeres.  
En el cine las mujeres son tontas, vanas, no saben  
lo que quieren, no tienen educación y deben  
trabajar como domésticas, prostitutas, y en general,  
demuestran completa incapacidad para resolver  
el más mínimo problema si no es con la ayuda del sexo masculino.*

*Por: Ruth Merino Méndez*

### **Conclusión**

Si bien es cierto que la *División de Educación para la Comunidad* (DIVEDCO) fue propulsora del cine puertorriqueño y su aportación al medio generó un espacio de crecimiento y desarrollo para artistas, directores, musicalizadores, fotógrafos, camarógrafos y productores – entre otros; para efectos de esta investigación, la innegable politización de la agencia - obliga a deconstruir su análisis de forma que se comprenda la composición sociocultural detrás de la temática de las producciones. El Partido Popular Democrático buscaba, por medio del cine, llegar al pueblo de forma masiva para “educar” y transmitir información; no obstante, una vez creada la plataforma, se utiliza la misma para intentar catapultar el arte de la cinematografía puertorriqueña. Sin embargo, lo que representó un espacio de expresión y crecimiento en el país, se convirtió en una herramienta de resistencia machista. Y aunque, si bien es cierto que Pilar Amador Carretero en su ensayo: *“El cine como documento social.”* establece cómo *la mirada del espectador es la que en definitiva decodifica las propuestas que le hace el filme*, la realidad es que se da una comunicación de dos vías en las que el espectador decodifica, pero el medio *asigna un papel al espectador por medio de la inducción de su mirada mediante los recursos de la*

*cinematografía*<sup>37</sup>. Es decir, el espectador utiliza los conocimientos, valores y prejuicios que tiene ya formados, pero sus sentidos son inducidos por medio de los recursos visuales y auditivos del cine a mirar desde cierto ángulo. Dicho diálogo normalizó conductas mediante la exposición masiva de narraciones escritas desde la perspectiva del varón. Con relación a los filmes de los años cincuenta y sesenta, es precisamente esa mirada condicionada que se da en la cinematografía la que se generó sobre aspectos socioculturales heteronormativos que daban la impresión de ofrecer cierta empatía hacia la mujer; sin embargo, rompiendo con los propios moldes de una ideología y programación - colectiva e individual – fuertemente patriarcal, emerge la realidad de una condescendencia desde la perspectiva y la voz del varón. ¿Reproduce este acercamiento, esta aproximación a ese escrito masculino un vistazo objetivo de las representaciones socioculturales que se auscultan? Tiene esta investigación la osadía de argumentar que sí, que aun cuando se reconoce la necesidad de observar el contexto de lo “mirado” desde el plano temporal estudiado y no desde la realidad cognitiva y cultural del historiador, es menester señalar que cualquier testimonio hecho por el agresor no representará los mejores intereses de la víctima. Es precisamente bajo este concepto que se alza la voz de la mujer a través de *El tacón de la chancleta*.

Los años cincuenta, representados anteriormente en este escrito, estuvieron caracterizados por fuertes reclamos femeninos en el sector obrero; no obstante, no hubo una prensa obrera feminista que adelantara el reclamo de este sector con su propia voz. La mujer de clase “alta” tuvo los recursos para reclamar mediante ejemplares feministas (*Revista La Azucena*)<sup>38</sup>, pero al aproximarnos a los filmes, dichos reclamos no se perciben representados en

---

<sup>37</sup> Pilar Amador Carretero. “El cine como documento social: una propuesta de análisis”. *Imagen e Historia*, No. 24 (1996) Edición: Mario P. Díaz Barrado. pp 115 Accessed November 12, 2020.

<sup>38</sup> Ibid

los mismos. No debemos avanzar sin antes exponer el mencionado nombre de “*La Azucena*” como revista feminista de la época. Azucena, persona o cosa especialmente calificada por su pureza o blancura<sup>39</sup> tiene una carga normativa femenina necesaria en la época para obtener el “permiso” de publicar y garantizar cierta recepción del público lector. La existencia de evidencia empírica de la propaganda feminista con relación al llamado de las féminas a adelantar derechos en los campos de la educación, laboral y familiar permite indagar sobre la mujer construida socioculturalmente en dichos filmes. Al contraponer la evidencia de la “voz” femenina en ejemplares feministas, la información publicada en el diario *El Mundo* y los diálogos de las películas auscultadas, surge la necesidad de detallar que la voz feminista no politizada quedó suspendida en el tiempo para ser “escuchada”, traída a la vida por la historia. El término “politizada” viene con la carga fundamental de la concepción de que los avances feministas que se fueron dando tuvieron un eco político, una agenda política que convenía cumplir debido a promesas de votos, más allá de un avance cultural; aunque es importante señalar que lo cultural y lo político no avanzan con la misma velocidad puesto que las políticas públicas del Estado entran en vigor, pero la asimilación de las mismas por parte de los diferentes sectores tarda en convertirse en conducta generalizada. De igual forma, la voz femenina quedó acallada por el estruendo de lo masculino al darse la incomparable paradoja de ser un hombre quien escribiera el guion en *¿Qué opina la mujer?* Este filme, y sus circunstancias masculinas, se convirtieron en himno de este trabajo, representando – en su máxima expresión - el silencio de la mujer en el cine puertorriqueño. Como se estableció anteriormente en este trabajo, el uso de un escritor con una ideología marcadamente paternalista para llevar un mensaje a la comunidad de progreso social se contrapuso fuertemente con su misión en sí mismo. En adición a lo expuesto, en *El*

---

<sup>39</sup> Diccionario de la Real Academia Española (2019)

*secreto* se ejemplifica lo que he llamado el *Síndrome Eva*, conjunto de signos que revelan que una mujer puede ser clasificada bajo *Eva* (pecadora, responsable del mal masculino) o como *María (Virgen María)* (obediente, esposa recatada, madre, ante todo, sacrificada). Muestra de dicha aseveración se ve en la figura de la mamá de la hija concebida por Ignacio fuera del matrimonio (Eva) – a quien sus propios familiares critican, enjuician y exponen como una mujer pecadora y “malvada”. La figura de la Virgen María la protagoniza Catalina, quien sumisamente y abnegadamente se convierte en madre de la criatura de Ignacio – obedeciendo al mandato de la Iglesia (argumentado en la figura del sacerdote). La figura ausente de la madre de la niña sostiene la tesis de que la infidelidad de la mujer no sería ni remotamente tolerada – ni por el hombre, ni por la sociedad, ni por la Iglesia. Esta “antagonista” ausente es enjuiciada y metafóricamente expatriada del filme.

La década de los sesenta, desde la concepción feminista, logró una transgresión de los roles tradicionales impuestos; esto representó un importante avance según expusiera Ana María Portugal en la *Revista Identidades* (anteriormente mencionado). No obstante, declaraba Portugal, que *el vuelco más significativo... es haber puesto en entredicho la inevitabilidad biológica que ataba a las mujeres a la maternidad.*<sup>40</sup> Este argumento se vuelve la prueba fehaciente de cómo lo expuesto y lo expresado no van a la par. En los filmes seleccionados, la mujer transgrede en parte los roles tradicionales al ejecutar labores tradicionalmente hechas por hombres; sin embargo, la maternidad se representó intrínsecamente atada a la mujer, la carga física y emocional de la mujer fue exaltada como una norma, un deber, una característica de santidad esperada por parte de la fémina. De igual forma, de los diálogos se desprende la visión masculina de la imposibilidad de la mujer para operar maquinaria o para resolver situaciones. Las caracterizaciones de las féminas estaban dirigidas

---

<sup>40</sup> Ibid

exclusivamente a realizar los quehaceres del hogar y cuidar de los hijos – avalando la postura biológica del propósito exclusivo de la mujer a la maternidad; ejemplo de dicho argumento puede verse en *El gallo pelón*, en donde la esposa de Esteban convenientemente es nombrada como Fortunata (afortunada, fortuna). Fortunata es una mujer que se dedica única y exclusivamente a las tareas del hogar y “cuidado” de su esposo y su “fortuna” radica en el hecho de que Esteban comprara una lavadora eléctrica sin su consentimiento y sin realmente liberarla de carga alguna. La fortuna es claramente subjetiva.

Los años setenta, a nivel mundial, marcaron un hito en la lucha feminista por la igualdad. Se declara el 1975 como el Año Internacional de la Mujer ante la necesidad global por establecer los derechos de la mujer en sectores emergentes como la política, el ámbito laboral y en relaciones de familia. En Puerto Rico, uno de los ámbitos con mayor repercusión y presencia femenina lo fue la literatura. Ferré y García Ramis fueron dos de esas prominentes figuras que elevaron el rol de la mujer en las artes. Otra vez queda expuesto cómo lo cultural y lo político no van de la mano. Si bien es cierto, que también en Puerto Rico la celebración del Año Internacional de la Mujer tuvo trascendencia y la voz femenina en la isla se levantó en la prensa escrita; en los filmes seleccionados, la mujer quedó reducida a ser representada como objeto sexual o como una mujer santa y recatada dispuesta a estar incondicionalmente para el hombre.

Las líneas de diálogo, el vestuario y los roles de las féminas estuvieron encaminados a satisfacer la visión masculina de la mujer y no a representar la voz femenina. De igual forma, los filmes abonan a la mitificación de conceptos errados más allá de los roles tradicionales y del sexismo expresados en los cincuenta y sesenta. Dichos mitos son normalizados y expuestos como una realidad distrófica heteronormativa al exponer:

- a) La mujer como símbolo sexual que, con intención y malicia, se convierte en una tentación para el hombre; el cual es excusado de su comportamiento agresor y sexual, responsabilizando a la mujer por dichas reacciones.
- b) Se establece una sexualidad vista desde la perspectiva del varón, haciendo uso de la cámara para resaltar supuestas reacciones de placer de la fémina.
- c) Se mitifica la vulva como “*araña pelúa*” mediante el diálogo (*Correa Cotto*), ejemplo de desvalorización de la intimidad de la mujer; a la vez que expresa una violencia verbal machista.
- d) Se mitifica el supuesto placer de la mujer en situaciones violentas, como lo es la violencia sexual.
- e) Se responsabiliza a la mujer de las peripecias del hombre y se expone de forma binaria a la mujer como santa o pecadora.
- f) Se representa a la mujer como calculadora, infiel, seductora e interesada.

De las tres décadas estudiadas, los años setenta representan en el cine puertorriqueño la exposición más violenta, desenfadada e irreverente contra la mujer. De esta forma, se crea una dicotomía conceptual en la cual por un lado se marca un hito en la historiografía de la mujer a nivel mundial con el Año Internacional de la Mujer (y los eventos anteriores y posteriores a dicho hito); y, de otra parte, la aproximación sociocultural a la cinematografía de la isla crea un diálogo de machismo e hipersexualización hacia la mujer.

Esta investigación ha centrado su mirada sobre la construcción de la mujer en el cine puertorriqueño (1951-1979) con especial énfasis en la edificación sociocultural que se erigió con apoyo sistemático del Estado y la Iglesia – con la visión masculina como autora de las normas. El medio del cine fue escogido por su innegable capacidad masiva de llegar a la gente y como fuente primaria de lo sociocultural desde la dimensión del “espacio creador“ de dicho recurso – en este trabajo ese “espacio creador” estuvo enmarcado en todo momento por hombres, aun cuando fueran mujeres las “protagonistas” del recurso. La exposición de la normatividad de la mujer como figura subsumida al hombre bajo el sistema del patriarcado a través del recurso del cine de Puerto Rico nos confirma que la lucha feminista puertorriqueña – con todas sus interseccionalidades: racial, colonial, política, edad, social, religión, orientación sexual – ha liderado una voz potente a oídos sordos, pues la cultura puertorriqueña ha erigido un culto al *Síndrome Eva* con el aval de la Iglesia y sostenido por el mismo Estado patriarcal. Dicha visibilización es necesaria para deconstruir la normatividad esperada por el sistema, decodificar sus componentes y reconstruir nuevas realidades. No podemos obtener resultados diferentes haciendo las cosas de igual manera. Por ende, comprender el discurso que escucha la sociedad – en este caso que escucha y observa (cine)



– es auscultar la heteronormatividad sistemática presentada como orden natural y precepto de vida. Sin decodificar esta premisa es insostenible materializar nuevas estrategias que rompan con dicha ideología social, política y económica que imposibilita el avance de la igualdad entre mujer y hombre.

La lucha feminista en Puerto Rico no fue abordada en el espacio cinematográfico puertorriqueño; no obstante, la misma dejó una huella en la historia de la Isla y ha servido para auscultar en esta investigación la paradoja entre la voz femenina y la masculina. De esta investigación se levantan otras importantes interrogantes como lo son los estudios coloniales y postcoloniales en la isla. Si nos acercamos a la cinematografía de Puerto Rico en las décadas subsiguientes, ¿habrá evolucionado el feminismo puertorriqueño con todas sus interseccionalidades? ¿Qué repercusiones económicas y culturales se desprenden de la idiosincrasia colonial de los puertorriqueños? ¿Qué desafíos enfrenta el feminismo colonial de la isla? Es necesario que las mujeres escribamos nuestro guion para sentarnos, con un buen *popcorn*, mientras decimos: **Prevenidas**. Sonido. Cámara. ¡Acción!

*“Quien no se mueve, no siente sus cadenas”*

Rosa de Luxemburgo

### **Bibliografía:**

#### ***La construcción de la mujer en el cine puertorriqueño (1951-1979)***

### **Fuentes Primarias**

#### **Películas**

Delano, Jack. 1951. “*Los peloteros*”. YouTube video, 1:23, Posted on September 12, 2014. Posted by “Instituto de Cultura Puertorriqueña”. January 3, 2020.

Del Mar, Glauco. 1975. “Toño Bicicleta: La leyenda de Puerto Rico”. Posted on May 12, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=7Lu7WylsDZM> – March 31, 2020.

Doniger, Benjamin. 1958. “*El secreto*”. YouTube video, Posted by “Instituto de Cultura Puertorriqueña” on September 12, 2014

Felton, Anthony. 1975. “Correa Cotto, así me llaman”. Posted on June 17, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=7Lu7WylsDZM&t=3s> – April 1, 2020.

Maisonet, Luis. 1964. “*Geña la de Blás*”. YouTube video. Posted on September 12, 2014. Posted by “Instituto de Cultura Puertorriqueña”. February 19, 2020.

Márquez, René. 1968. “*Olas y arenas*” YouTube video, 7:23, Posted on September 12, 2014. Posted by “Instituto de Cultura Puertorriqueña”. February 7, 2020.

Márquez, René. 1957. “*¿Qué opina la mujer?*” YouTube video, 17:57, Posted on September 12, 2014. Posted by “Instituto de Cultura Puertorriqueña”. February 12, 2014.

Morales, Jacobo. 1979 “*Dios los cría*”. YouTube video, 1:58, Posted on October 29, 2019. Posted by “InYourFaceTv” January 1, 2020.

Orzábal, Oscar. 1959. “*Maruja*” YouTube video, 1:09, Posted on June 7, 2012. Posted by “Soy del Caserío Las Casas” January 15, 2020.

Tirado, Amilcar. 1963. “*La noche de don Manuel*”. YouTube video, Posted on September 12, 2014. Posted by “Instituto de Cultura Puertorriqueña”. March 27, 2020.

### **Periódicos**

El Mundo (1951-1979) – Artículos relacionados a las películas

El tacón de la chancleta – (1975-1976)

### **Fuentes Secundarias**

#### **Libros**

Butler, Judith. *Bodies That Matter on the Discursive Limits of "Sex"*. London ; New York: Routledge, 2015

Butler, Judith. *Gender Trouble*. Taylor and Francis, 2006.

Butler, Judith. *Notes toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, Massachusetts ; London, England: Harvard University Press, 2018.

García Kino. *Historia Del Cine puertorriqueño (1900-1999): (Un Siglo De Cine En Puerto Rico)*. Bloomington, IN: Palibrio LLC, 2014.

Flores, Juan, and Emilio Pantojas-Garc'1a. *Women, Creole Identity, and Intellectual Life in Early Twentieth-Century Puerto Rico*. Philadelphia, PA: Temple University Press, 2004.

Gay, Roxane. *Bad Feminist*. HarperCollins USA, 2017.

Scott, Joan. “El género: una categoría útil para el análisis histórico” en Lamas, Marta “El Género, la construcción cultural de la diferencia sexual”. México: UNAM Grupo Editorial Miguel Angel Porrúa, 1997.

Solnit, Rebecca. “Los hombres nos cuentan cosas”. Buenos Aires, Argentina. 2019

#### **Artículos**

Andión-Gamboa, Eduardo. (2006). “El periodismo y la teoría de los campos culturales”. Revista Versión. Estudios de Comunicación y política. 193-230. Accessed April 9, 2021.

Amador Carretero, Pilar. "El cine como documento social: una propuesta de análisis". *Imagen e Historia*, No. 24 (1996) Edición: Mario P. Díaz Barrado

Breines, Wini. "Sixties Stories' Silences: White Feminism, Black Feminism, Black Power." *NWSA Journal* 8, no. 3 (1996): 101-21. Accessed March 7, 2020. [www.jstor.org/stable/4316463](http://www.jstor.org/stable/4316463).

Burke, Peter, and José Carazo. "La Nueva Historia Socio-Cultural." *Historia Social*, no. 17 (1993): 105-14. Accessed March 7, 2020. [www.jstor.org/stable/40340348](http://www.jstor.org/stable/40340348).

Colón Warren, Alice. "Puerto Rico: Feminism and Feminist Studies." *Gender and Society* 17, no. 5 (2003): 664-90. Accessed February 21, 2020. [www.jstor.org/stable/3594704](http://www.jstor.org/stable/3594704).

De Lauretis, Teresa, and Susana Mayorga. "Repensando El Cine De Mujeres Teoría Estética Y Feminista." *Debate Feminista* 5 (1992): 251-77. Accessed March 30, 2020. [www.jstor.org/stable/42624050](http://www.jstor.org/stable/42624050).

Duany, Jorge. "ANTHROPOLOGY IN A POSTCOLONIAL COLONY: HELEN I. SAFA'S CONTRIBUTION TO PUERTO RICAN ETHNOGRAPHY." *Caribbean Studies* 38, no. 2 (2010): 33-57. Accessed February 21, 2020. [www.jstor.org/stable/41220535](http://www.jstor.org/stable/41220535).

Everly, Kathryn. "ACERCAMIENTOS FEMINISTAS AL CINE ESPAÑOL Y LATINOAMERICANO: LA MUJER COMO PRODUCTO Y PRODUCTORA DE IMÁGENES." *Hispanófila*, no. 177 (2016): 179-93. Accessed March 30, 2020. doi:10.2307/90012341.

Gross, Feliks, and Oscar Uribe Villegas. "Poder, Sociedad Y Cultura." *Revista Mexicana De Sociología* 20, no. 2 (1958): 453-73. Accessed April 17, 2020. doi:10.2307/3538147.

Hoganson, Kristin. "What's Gender Got to Do with It? Women and Foreign Relations History." *OAH Magazine of History* 19, no. 2 (2005): 14-18. Accessed February 21, 2020. [www.jstor.org/stable/25163756](http://www.jstor.org/stable/25163756).

Illarregui, Gladys. "Hacia Un Feminismo Descolonial." *Letras Femeninas* 38, no. 1 (2012): 9-16. Accessed February 19, 2020. [www.jstor.org/stable/23345552](http://www.jstor.org/stable/23345552)

Modleski, Tania. "Misogynist Films: Teaching "Top Gun"." *Cinema Journal* 47, no. 1 (2007): 101-05. Accessed March 19, 2020. [www.jstor.org/stable/30132003](http://www.jstor.org/stable/30132003).

Nachescu, Voichita. "Gender, Revisited." *Women's Studies Quarterly* 41, no. 3/4 (2013): 290-93. Accessed February 8, 2020. [www.jstor.org/stable/23611529](http://www.jstor.org/stable/23611529).

Nowell-Smith, P. H. "The Constructionist Theory of History." *History and Theory* 16, no. 4 (1977): 1-28. Accessed February 5, 2020. doi:10.2307/2504805.

Offen, Karen, and Marisa Ferrandis Garrayo. "Definir El Feminismo: Un Análisis Histórico Comparativo." *Historia Social*, no. 9 (1991): 103-35. Accessed March 28, 2020. [www.jstor.org/stable/40340550](http://www.jstor.org/stable/40340550).

Osorio, Carlos Rojas. "Pensamiento Filosófico Puertorriqueño: Una Interpretación Histórica." *Caribbean Studies* 33, no. 2 (2005): 81-107. Accessed February 18, 2020. [www.jstor.org/stable/25613486](http://www.jstor.org/stable/25613486).

Quataert, Jean H. *The American Historical Review* 117, no. 5 (2012): 1539-542. Accessed February 8, 2020. [www.jstor.org/stable/23426560](http://www.jstor.org/stable/23426560).

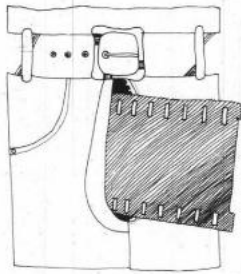
Salles, Vania. "SOCIOLOGÍA DE LA CULTURA, RELACIONES DE GÉNERO Y FEMINISMO: UNA REVISIÓN DE APORTES." In *Estudios Sobre Las Mujeres Y Las Relaciones De Género En México: Aportes Desde Diversas Disciplinas*, edited by Elena Urrutia, 435-58. Mexico, D.F.: Colegio De Mexico, 2002. Accessed March 28, 2020. [www.jstor.org/stable/j.ctvhn0b7g.17](http://www.jstor.org/stable/j.ctvhn0b7g.17).

Scott, Joan Wallach. "The Critical State of Shared Governance." *Academe* 88, no. 4 (2002): 41-48. Accessed February 8, 2020. doi:10.2307/40252188.

Scott, Joan W., and Cecilia Olivares Mansuy. "Política Familiar Feminista." *Debate Feminista* 32 (2005): 37-51. Accessed February 8, 2020. [www.jstor.org/stable/42624890](http://www.jstor.org/stable/42624890).

Apéndice





**POR RUTH MERINO MENDEZ**

La tendencia a producir películas con mujeres en roles de prostitutas con o sin corazón de oro; dueñas de casa tortas o frustradas (Barbra Streisand parece haberse especializado en estos papeles); criminales de diversa índole, y otros similares, no es nada nueva.

Responde, por el contrario, a la tradición del devchevros en la pantalla, ampliado y convenientemente deformado, todos los arquetipos en que la sociedad clasifica a las mujeres.

En el cine las mujeres son tortas, vargas, no saben lo que quieren, no tienen educación y deben trabajar como domésticas... prostitutas y, en general, demuestran una completa incompetencia para resolver el más mínimo problema si no es con la ayuda del sexo masculino.

Desde luego, en la vida real hay mujeres que son amas de casa y no se vuelven locas ni están frustradas, ni piden que la única forma de ayudar al marido sea convirtiéndose en prostitutas. Barbra Streisand en "For Pete's Sake". Pero ni usted ni yo las hemos visto en la pantalla.

También hay mujeres que diariamente, además de atender a sus familias (si las tiene), trabajan como maestras, doctoras, secretarías, arquitectas, obreras, representantes en La Cámara o senadoras, enfermeras, policías, y en muchos otros campos.

Además de eso, se preocupan de los asuntos de la comunidad y, en general, por mejorar la calidad de nuestras vidas. Pero tampoco las he visto en el cine. ¿Y usted?

Hablemos un poco de las películas que últimamente se han exhibido en Puerto Rico y analicemos los roles asignados a las actrices para entender mejor esta situación.

"Juggernaut" es un ejemplo típico. Esta cinta se firmó siguiendo los mismos criterios empleados para crear "La Aventura del Posedón". Se trata de una tragedia en alta mar, con todos los elementos de suspenso y drama que eso significa.

Al igual que en "La Aventura..." los papeles principales los tienen los hombres. Eso no importa tanto. Lo que sí importa es que, nuevamente, los roles femeninos son estereotipos que no resultan válidos.

Soury Knight, una excelente actriz, tiene el rol de la pasajera aburrida, desorientada, patéticamente solitaria que cree amar a dos

# la explotación de la mujer en el cine

hombres y no tener a ninguno o tener a uno y no amar a nadie. Para el caso, de lo mismo. Este actor, que alcanzó Hollywood porque únicamente le ofrecían papeles malos, aparentemente se ha resignado a la idea de que sólo tendrá la oportunidad de tener este tipo de roles. Demás está decir que actúa muy mal.

Y viene el otro cliché: una actriz tiene el rol de madre desahogada, neurótica, a punto de explotar por las presiones que ejercen sobre su débil personalidad dos niños que, lamentablemente para ella, son perfectamente normales.

Los hombres resultan decididos, valientes, fríos, calculadores, dispuestos a morir en una arriesgada empresa... las mujeres son neuróticas, están aburridas, se marcan, se quieren emborrachar y, en general, requieren un estorbo cuando los héroes de la jornada necesitan concentrarse en su labor.

Esto, por supuesto, fue exactamente lo que ocurrió en "La Aventura del Posedón". La película "Juggernaut" ni siquiera fue original en su tratamiento de las mujeres.

"The Last Detail", otra cinta que tuvo éxito de taquilla y crítica en la Isla, tenía como protagonistas a tres hombres. Jack Nicholson tenía el rol más importante. Las mujeres que se dejaron ver fueron las condesitas prostitutas... y una madre que, aunque ausente, fue descrita como borrachona, promiscua e irresponsable.

¿Qué podemos esperar entonces de "OOT" y el "Hombre del Revólver de Oro"? Nada muy bueno, naturalmente. La cinta, que empezó a exhibirse el 25 de diciembre, tiene a un super agente (Roger Moore), a un archi villano (Christopher Lee), a un super infante (Steve

Vilcheize) y a dos super tortas que sólo complican las cosas y se dejan oprimir de kilotos.

Aunque no he visto la película "The Godfather II", me imagino que el tratamiento de las mujeres como accesorios de los hombres (que no pueden compartir con ellas nada importante) seguirá también en esta secuela.

La película, naturalmente, refleja las características de la subcultura de la Mafia y quizás podemos justificarla por ese motivo.

Pero, ciertamente, no podemos justificar a otras como "Thunderbolt and Lightfoot", "Candace Liberty" y "That Man Bolt", en las que los únicos roles femeninos son de prostitutas.

Y tampoco podemos aceptar "For Pete's Sake" y "Up the Sandbox", en las que Barbra Streisand es una dueña de casa que (en la primera) quiere ser prostituta para ayudar a su marido y (en la segunda) está tan frustrada que vive a través de sus fantasmas para reconciliarse con la realidad.

"The Exorcist" es cuento aparte. La

historia de William Peter Blatty se basó en un hecho real protagonizado por un muchacho de 14 años.

Blatty tomó los elementos básicos del caso para escribir su novela, pero cambió el sexo de la persona poseída de tal manera que no fue un jovenito sino una niña.

La película, por supuesto, respaldó esta alteración. ¿Por qué? ¿Será que se consideró que al público le resultaría más plausible la posesión de una representante del sexo femenino?

¿Acaso no es una forma nada sutil de perpetuar la imagen de la débil mujer débil, susceptible a influencia, vulnerable, endeble psicológicamente y dada a sugerir con elementos peligrosos que no alcanza a dominar?

¿Cuánto venimos en la pantalla a una mujer común y corriente, que trabaje fuera de su hogar o dentro de él o de ambas formas y que encuentre en sus quehaceres los estímulos que necesita para vivir alegre y productivamente?

En este sentido, "Claudine" es un paso de avance. Esta cinta relata la historia de una mujer negra, de seis hijos, que en forma inteligente y valerosa trata de enfrentar sus problemas.

Es una buena película pero ha sido comercializada y endulzada. Y no puede evitar tener un sospechoso final feliz en el que un hombre (James Earl Jones) aparece para hacerse cargo de ella (Diahann Carroll) y su prole.

No quisiera voy a mencionar aquí las películas de artes marciales que han descendido sobre Puerto Rico como una plaga de mal gusto porque son un insulto para todos, hombres y mujeres. Carecen de la más elemental virtud: ni siquiera entretienen.

El análisis que he presentado es somero y sólo abarca algunas de las películas que se han presentado últimamente en la Isla.

Pero, lamentablemente, creo que no podrá tener conclusiones diferentes ni podrá incluir a todas las que se han presentado en los últimos años.

Es necesario que estemos conscientes de esta explotación nada sutil que practica la industria fílmica y que exijamos también que el cine no haga más que reflejar los prejuicios prevalentes en una sociedad que nos considera inferiores.

Esto debe ser el primer paso en el proceso de cambio que esperamos se realice.

Ruth Merino Méndez es periodista de El Mundo.

CH. DATOS SOBRE APROBACIÓN DE:

Tesis

Proyecto

Disertación

Seminario Sustitutivo de Tesis \*

Título: **Prevenidas. Sonido. Cámara. ¡Acción! La consrucción de la mujer en el cine puertorriqueño (1951-1979)**

Fecha de presentación o defensa: 14 de enero 2022

Calificación:  Sobresaliente  Notable  Bueno

Comité:	<u>Firma</u>	<u>Calificación</u>
Dra. Maria Rosario Urrutia	_____	PS
Consejera Directora	_____	_____
Dra. Sandra Pujals Ramírez	_____	PN
Miembro del Comité	_____	_____
Dr. César Solá García	_____	PS
Miembro del Comité	_____	_____

Fecha de Aprobación: 14 enero 2022

D. OTROS REQUISITOS

E. DISTINCIONES ACADÉMICAS

F. FIRMAS

Dra. Sandra Pujals Ramírez \_\_\_\_\_  
Coordinadora Programa Graduado de Historia Fecha

Dra. Agnes M. Bosh Irizarry \_\_\_\_\_  
Decana de Facultad Humanidades Fecha