

Autora: Athala del Carmen Rodríguez Orozco



La negación de la sexualidad en *ángel de fuego* de Dana Rotberg

Iraís Rivera George*
y Jorge L. Gallegos Vargas**

Resumen

Ángel de fuego, de la mexicana Dana Rotberg, es un filme que se puede analizar desde distintas vetas, sin embargo, en este documento se pretende analizar cómo el cuerpo ha sido concebido y vivido desde la negación. Abordar el cuerpo en esta película amplía la lectura más allá de lo que las palabras dicen, tomando especial relevancia en el cuerpo como espacio de reproducción de sentidos semióticos, mediante el cual y a partir de la experiencia, la identidad sexo-genérica se metamorfosea. La corporalidad se define como la construcción del cuerpo a partir de las experiencias que se dan en y desde imaginarios sociales según el momento, lugar y cultura en el que se desarrollan; por ello, los cuerpos comunican y se semiotizan, fungiendo como aparato que transporta significaciones dependiendo del contexto en el que se encuentra inmerso.

Palabras claves

Cine, género, cuerpo, corporalidad, sexualidad, incesto.

Abstract

Ángel de fuego, by the Mexican Dana Rotberg, is a film that can be analyzed from different veins; however, this document tries to analyze how the body has been conceived and lived from denial; Thus, addressing the body in this film broadens the reading beyond what the words say, taking special relevance in the body as a space for the reproduction of semiotic senses through which the gender-sex identity is metamorphosed from the experience. Corporeality is defined as the construction of the body from the experiences that occur in and from social imaginaries, according to the moment, place and culture in which they develop; For this reason, bodies communicate and become semiotic, serving as an apparatus that carries meanings depending on the context in which it is immersed.

*Facultad de Ciencias de la Comunicación, Benemérita Universidad Autónoma.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4872-3983>

Mail: irais.rivera@correo.buap.mx

**Facultad de Ciencias de la Comunicación, Benemérita Universidad Autónoma.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4338-4396>

Mail: jorge.gallegos@correo.buap.mx

Ángel de fuego: un filme que rompió los esquemas de la época

La década de los noventa fue una época muy fructífera para la cinematografía en México, durante esta, vinieron algunos de los mayores éxitos taquilleros no solo en el país sino también en el extranjero. Con la aparición del filme *Como agua para chocolate* (1992), dirigida por Alfonso Arau y basada en la novela del mismo nombre escrita por Laura Esquivel, se marcó el inicio de lo que a la postre se denominaría “el nuevo cine mexicano”.

El cine, en México, dejó atrás las historias del arrabal y de personajes televisivos para dar paso a filmes más serios que reflejaron los problemas que viven las grandes urbes, mostrando la pobreza económica y moral de los sujetos que en ellas viven, así como haciendo del discurso cinematográfico un medio de visibilización y crítica social. Por otra parte, cabe mencionar que la historia oficial del cine mexicano ha visibilizado los nombres de algunos hombres como los principales exponentes de la industria cinematográfica, así, es común ver en las páginas de revistas especializadas y estudios del cine nombres como los de Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu o Jaime Humberto Hermosillo como los principales exponentes de la cinematografía. Sin embargo, gracias a la creciente demanda de las escuelas de cine, es cada vez más frecuente la incorporación de las mujeres al séptimo arte, no solo en puestos auxiliares sino también como directoras.

Bajo esta perspectiva, en los años antes mencionados, nombres como los de María Novaro, Marisa Sistach, Busi Cortés, Guita Scyfter o Dana Rotberg, por mencionar solo algunas, irrumpieron en la escena nacional con largometrajes como *Danzón* (1991), *Perfume de violetas* (1991), *Las hijas de su madre... las Buenrostro* (2005), *Sucesos distantes* (1994) u *Otilia Rauda* (2001), llamando la atención no solo de los consumidores sino también de la crítica nacional e internacional.

Según el artículo “Luces, cámara, acción: la participación de las mujeres en el cine mexicano”,

estas cineastas “pusieron en el tintero un pensamiento producto de un eco de temas que se encontraban en la agenda social contribuyendo a la propagación, de manera voluntaria o no, de ideas propias de un feminismo naciente en México” (Gallagos & Rivera, 2018, p. 271); es decir, las creadoras cinematográficas, cuestionaron, y siguen cuestionando, las ideologías heteropatriarcales propagadas a través de la pantalla.

Con esta perspectiva crítica, Dana Rotberg filma *Ángel de fuego* (1992) después de que su carrera hubiera rendido frutos años antes con su ópera prima *Intimidación* (1989). La historia se centra en el personaje femenino, donde la actriz Evangelina Sosa da vida a Alma, una joven del mundo cirquero, mismo que en realidad disfraza la prostitución y la marginación de una gran parte de los habitantes de este país, tal como lo señala Maricruz Castro Ricalde (2006), quien menciona que las creaciones de Rotberg abordan el problema de los ciudadanos expulsados hacia el margen de las grandes ciudades (...). La violación hacia las normas sociales cimentadas en la familia nuclear y la funcionalidad del sujeto dentro de un enclave económico (...) severamente castigado” (p.112). Así, *Ángel de fuego* es una historia trágica, protagonizada por Roberto Sosa, Lilia Aragón y, la antes mencionada, Evangelina Sosa, producida por Instituto Mexicano de Cinematografía y Producciones Metrópolis, S.A. de C.V. / Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica. Muestra “una visión sumamente personal de la inmundicia urbana en la que, en un supuesto periodo de supuesta recuperación y prosperidad económica, seguían viviendo millones de mexicanos” (Rashkin, 2015, p.286). No obstante, este filme envuelve no solo la problemática del género, sino que construye una alegoría en torno al discurso religioso, el fanatismo y la ignorancia, donde el espacio y los personajes adquieren un valor simbólico que va más allá de la mera representación de la realidad haciendo una cruda crítica ante el entorno social y cultural.

Ángel de fuego se puede analizar desde distintas vetas. Sin embargo, en este documento se pretende examinar cómo el cuerpo ha sido conce-

bido y vivido desde la negación. Abordar el cuerpo, en este filme, amplía la lectura más allá de lo que las palabras dicen, tomando especial relevancia en el cuerpo como espacio de reproducción de sentidos semióticos, mediante el cual, la identidad sexo-générica se metamorfosea a partir de la experiencia.

Para situarse en el contexto creado en la película de Rotberg es necesario situarse en los sistemas epistemológicos que presentan una conexión con el contenido de la historia y del tema que se pretende desarrollar, por ello, a continuación, se plantearán los conceptos clave que regirán nuestro análisis.

La corporalidad se define como la construcción del cuerpo a partir de las experiencias que se dan en y desde imaginarios sociales, según el momento, lugar y cultura en el que se desarrollan, por eso, los cuerpos comunican y se semiotizan, funcionando como aparato que transporta significaciones dependiendo del contexto en el que se encuentra inmerso. De este modo, y siguiendo el pensamiento de Judith Butler (2007), el cuerpo no puede escapar a las marcas de género que se le han impuesto, construyéndose desde la performatividad, por lo que los comportamientos genéricos, y del cuerpo, se dan desde la invisibilización que el discurso hegemónico ha impuesto sobre aquello que está considerado fuera de la norma.

Afirma David Le Bretón, en su libro *Antropología del cuerpo y modernidad* (2002), que el cuerpo es “el efecto de una construcción social y cultural” (p.14), es decir, este es un cúmulo de representaciones culturales atribuidas en y desde la realidad social en la que se encuentra inmerso. En consecuencia, la representación de la corporalidad depende de símbolos culturales en los que se desenvuelve, conteniendo cargas semánticas importantes para su lectura e interpretación y materializándose a través del discurso, a la vez que normaliza las percepciones que de él se tienen.

Bajo esta perspectiva, se desarrollarán los temas identificados dentro del filme, para definir cómo se niega el cuerpo femenino y su sexualidad.

La prostitución: una forma de negación de la sexualidad femenina

Ángel de fuego da cuenta de la historia de un circo venido a menos en la Ciudad de México, en él, Alma (Evangelina Sosa), una adolescente de 14 años, se desempeña como el centro de atracción al columpiarse en un trapecio desde el que escupe fuego. La menor carga en su vientre el fruto de una relación incestuosa con su padre, Renato (Renato Parodi), un payaso viejo y enfermo. Tras la muerte del padre, es expulsada del centro de espectáculos al negarse a practicarse un aborto, de manera que termina viviendo en la calle, donde conoce a un grupo de titiriteros ambulantes que se dedican a predicar la palabra de Dios, encontrando en Refugio (Lilia Aragón) y Sacramento (Roberto Sosa) una esperanza de vida.

El segundo filme de Rotberg presenta y cuestiona el papel de los discursos de poder que han atravesado los cuerpos de las mujeres. David Le Bretón (2002), explica que las significaciones sociales que se le han asignado al cuerpo lo dotan de un simbolismo, por lo que los saberes culturales aplicados al cuerpo penetran de manera invisible y se proyectan en el medio en el cual se desenvuelven; por esta razón, el cuerpo es un cúmulo de características culturales que se atribuyen desde la realidad social del sujeto, entendiéndolo a partir las cargas semánticas asignadas por la cultura en la cual se desarrollan.

La lectura que, desde lo semiológico, se le da a la protagonista de la historia se plantea con base en los espacios donde se desarrolla la historia, así como en las significaciones que se le han otorgado a las prácticas sexuales que esta ejerce. De igual forma, Fernando Aínsa, en “Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo” (2003), refiere que:

[...] el llamado ‘espacio cultural’ o ‘espacio social’ se configura como una experiencia exterior e interior. La imagen del espacio se filtra y se distorsiona a través de

mecanismos que transforman toda percepción exterior en experiencia psíquica y hacen de todo espacio, un espacio experimental. (p.22-23)

Así, el cuerpo asimila el espacio, pues desde este se vive y experimenta, es en sí, un elemento subjetivo que se construye en cada sujeto en virtud de su experiencia. Alma aprecia el circo desde la inocencia y la ignorancia, ya que, en el espacio donde se desarrolla la primera parte de la historia, el decadente Circo Fantasía es, en realidad, una muestra de lo que han significado culturalmente algunas prácticas sexuales, como el incesto o la prostitución. Castro Ricalde, en *El feminismo y cine realizado en México* (2006), expresa que este es un espacio donde la ironía está presente puesto que: “las ideas alrededor del espectáculo que ofrecen los circos se vienen abajo con la descripción del lugar” (p.114). Dentro de la historia se puede observar al circo desde un ambiente de decadencia, que se trata más bien de una vieja carpa llena de parches, un viejo camión que funge como bodega, dos jaulas destartadas, letreros desteñidos y el título de "Fantasía" que se significa como antítesis, pues dentro de ese espacio se respira el declive, un lugar donde los que ahí habitan se configuran desde lo oculto, la suciedad e, incluso, lo apocalíptico.

Poco a poco, conforme se desarrolla la historia, se es testigo de cómo las mujeres que ahí viven y laboran, son forzadas a trabajar en la prostitución para obtener un dinero extra y así, poder completar el “gasto” de todo el circo, porque las entradas vendidas cada vez son menos y el cuerpo de la mujer se sacrifica en pos del bienestar de todos. Marcela Lagarde y de los Ríos, en su libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (2003), señala que

[...] al mismo tiempo, cuerpo y sexualidad son instrumentos y sus espacios de poder, porque está a disposición de la sociedad y de la historia, en la forma en que cada sociedad ha necesitado y decidido que sea. Son los elementos que tienen las mujeres para dar a los hombres y a los otros, y así relacionarse con ellos.

Simbólica y culturalmente, se ha significado el cuerpo de las mujeres, en específico el de las prostitutas, como vejados por quienes los consumen; las mujeres son convertidas en sujetos docilizados por los discursos hegemónicos, puesto que al ejercer un trabajo, caracterizado por la clandestinidad, han tenido que alinearse a los estándares normalizadores de dicha actividad que las significaciones han permeado. Además, el hecho de que la mujer trabaje con su cuerpo la convierte en mercancía, pues su cuerpo y sexualidad se relacionan con el hombre para el placer de este, no del propio, no se busca el disfrute femenino, sino subsistir a través de un acto necesario.

Itziar Ziga, en *Devenir perra* (2009), afirma que ser prostituta no solo significa “dedicarse a un determinado trabajo, sino que marca la relación de servidumbre sexual de las mujeres hacia los hombres en nuestro imaginario colectivo” (p.114-115), de ahí que las hetairas se signifiquen como un cuerpo disponible, penetrable y vejado, en el que la cultura heteropatriarcal les ha negado el goce y disfrute de la sexualidad. La prostitución es solo un reducto del cuerpo-mercancía, así Alma y las mujeres del circo, no solo son mercancía visual durante el show; sino que, al cierre del espectáculo, su cuerpo se convierte en la moneda de cambio que está al servicio de la comunidad, en este caso, el circo.

El discurso de la prostitución se encuentra atravesado por significaciones sociales y culturales peyorativas, por un lado, quien la consume atenta contra los valores éticos, mientras que, por el lado, quien la practica comete un delito moral y legal. Empero, dentro de la historia, no hay más legalidad y moral que la que establecen los habitantes del circo. Este, es en sí un universo aparte que se rige por sus propias normas, diseñadas y aplicadas por los marginados que en él habitan. Quienes deciden qué es lo correcto e incorrecto son Rito (Salvador Sánchez), el dueño del circo, y Josefina (Mercedes Pascual), la vendedora de las entradas; Rito toma las decisiones sobre las conductas e interacción de sus subordinados, mientras Josefina actúa como

una madre que cuida, pero que también vigila a sus compañeros, ella es quien le indica a Alma que ha cometido un pecado y que debe repararlo deshaciéndose del fruto del incesto.

Ahora bien, la figura de la prostituta es una confrontación directa a los modelos clásicos de abnegación impuestos por la cultura heteropatriarcal: el de la esposa fiel, la madre abnegada y la mujer virginal. Para Elvira Villa Camarma, en “Estudio antropológico en torno a la prostitución” (2010), la figura de la prostituta produce “una identidad prefijada, más que una situación contingente; uniformando situaciones que no son uniformes” (p.161-62), es decir, la corporalidad que se gesta a partir de las significaciones otorgadas a las prostitutas, como mujeres que gozan de una sexualidad desmedida, es marcada desde la marginalidad y la cosificación. Sin embargo, en el film, se puede observar que las mujeres son marginadas dentro del circo y orilladas a trabajar en la prostitución, ellas no lo hacen por placer, sino por obligación y por evitar ser expulsadas como Alma.

Dentro de la historia, se espera que la trapicista tragafuegos siempre se incorpore a la prostitución, aunque no se encuentre dispuesta; mas, de alguna manera, se siente superior al resto de las mujeres del circo por ser el centro de atención de los pocos asistentes. La relación que mantiene con su padre, la hace solo desear estar con él y complacerlo, sin saber que comete incesto. Alma es, mentalmente, una niña inocente que solo actúa por instinto, por lo que su interacción sexual le parece normal, su padre, Renato, la ha empleado como un sustituto de la mujer que lo ha abandonado.

El incesto ha sido atravesado por el discurso hegemónico en el que, quien lo comete, deviene en un cuerpo sucio, culposo. Roxana Foladori, en “El Tabú del Incesto. Su Representación en La Mujer del Puerto” (2005), explica que este sistema parte de una estructura de parentesco, en el que quienes pertenecen a un mismo árbol genealógico “no deben entrar en relaciones sexuales y por tanto no deben casarse entre sí” (s/n). Bajo estas ideas, los sujetos, para establecer un vínculo sexual, deben

contraer matrimonio con alguien que se encuentre fuera de sus vínculos familiares estableciendo esta práctica como un delito, en palabras de Michael Foucault (1988), el cuerpo se convierte en un vehículo para normalizar el sexo y, a través de él, reproducir discursos desde una mirada económica, social, política, legal, religiosa y cultural (p.17), al que las sociedades modernas niegan prácticas significadas fuera de la norma moral, ética y social, prohibiendo actividades como el incesto, normado desde el discurso médico, religioso y jurídico.

En el filme, el incesto rompe el sexto mandamiento “no fornicarás”, siendo este el hilo conductor de la trama; entonces, haber roto uno de los presagios dictados por la ley divina significará a los cuerpos en el discurrir de la historia, cuerpos significados desde el escarnio social por haber pecado.

Alma: el ángel que niega y vive su cuerpo

Alma vive su cuerpo y, por ende, su sexualidad, desde el goce de su padre y desde la necesidad de complacerlo y verlo como parte natural de su relación de padre e hija. Luego, cuando Renato fallece y ella se da cuenta de su embarazo, comienza a ver por sí misma su cuerpo, puede observar los cambios en sus senos, en la barriga que poco a poco va creciendo y genera un vínculo con el pequeño que en ella crece. Por eso cuando Josefina y Rito intentan obligarla a abortar, ella decide que debe proteger a su hijo y prefiere el exilio.

Es aquí, cuando cambia el universo/espacio donde Alma vivía, abandona la marginalidad del circo para entregarse a la marginalidad de las calles, donde tal vez no vende su cuerpo, pero sí la obliga a dormir a la intemperie y comer poco con los centavos que gana tragando fuego en los semáforos.

Pero su suerte cambia cuando, mientras vaga por la ciudad, asiste a una función callejera de títeres, donde el narrador menciona “El libro del perdón” de Dios, lo que Alma busca para eliminar el pecado del que ella era ignorante, hasta que Josefina se lo señala. Así, la historia toma tintes bíblicos, donde se parodia la expulsión de Adán y Eva del Pa-

raiso; en el caso de la trapecista tragafuegos, ella es expulsada no solo del mundo circense, sino que es despojada de parte de su inocencia.

Al escuchar esto, Alma queda prendada de la posibilidad de salvar a ese hijo que Josefina tachó de pecado y se escabulle en el camión de Refugio, la dueña del teatro de títeres itinerante y madre del próximo profeta, Sacramento.

Los nombres de estos personajes, también, reflejan una antítesis, Refugio no es ese espacio agradable y confortable que abraza al doliente, sino una mujer manipuladora y fanática de su visión personal de la religión; por su parte, Sacramento parece simbolizar la materialización del bien, nacido sin culpa ni pecado, pero que en realidad es un joven común y corriente, con pulsiones y necesidades, que ha sido reprimido y manipulado por su madre, por tanto, Alma no es la única a la que se le ha negado su cuerpo, pues Sacramento no tiene permitido el placer carnal.

Por un lado, Refugio es una referencia directa a una deidad que vela por los pecadores: la Virgen del Refugio, por el otro, Sacramento, hace referencia a los símbolos de gracia interna y espiritual (Gallegos, 2012); madre e hijo son personajes representados para negar, los cuerpos que se alejan de las significaciones dadas por el discurso religioso, en el que rechazan todo aquello que se aleja de las concepciones monogámicas heterosexuadas. No obstante, ambos personajes son representación de un discurso decadente, en el que la religión y las ideas propagadas por el cristianismo son arcaicas, misóginas, en el que los sujetos reproducen ideales normalizados por dicho discurso.

La llegada de Alma a la vida de esta familia (que no solo se conforma por Refugio y Sacramento, sino también por Noé, un pequeño recogido por la “patrona” o “redentora” que sirve más como un sirviente), va a generar un cambio en la naturaleza y comportamiento del profeta, al comenzar a sentir deseos por la joven embarazada, por lo cual, en su intento por permanecer puro, pues realmente cree que es el profeta, se somete a penitencias autoinfl-

gidas, con tal de no cambiar el destino que su madre le ha indicado.

Esta parodia bíblica, además, permite hacer una crítica cruda del discurso convertido en fanatismo; el *Libro del perdón* le proporciona a Refugio poder, tanto económico como ideológico, ya que, a través de las obras con títeres, predica la palabra de Dios desde su propia interpretación, lo que le ayuda a adiestrar y manipular a sus espectadores que, en busca del perdón y la redención como le sucedió a Alma, busquen estar entre las hojas que prometen la pureza y la expiación. Esta liberación no es gratuita, tienen que pagar por la función con dinero y con penitencias por sus pecados, gracias a lo que Refugio ejerce control en todo aquel que se le acerca en busca de ayuda.

Ahora bien, es necesario comparar a los dos personajes femeninos protagónicos, dos madres: Alma, aunque no ha dado a luz, su vida gira en torno a su embarazo y la salvación de su hijo, y Refugio, quien busca hacer de Sacramento un iluminado que dirija la moral de los marginados que visitan. A pesar del contraste, se hace evidente el estereotipo de la mujer que tiene como único destino válido el instinto de ser madre. Encima, Alma percibe los cambios que su cuerpo experimenta, resultado de la gestación. Es así, como se comprueba lo afirmado por Lagarde y de los Ríos (2003), al señalar que:

La mujer es, en este sentido dominante, por la centralidad de su cuerpo, una matriz para cumplir la encomienda de la sociedad en atención a los designios de la naturaleza o de la divinidad, engendrar a los hijos, ser recipiente, su envoltura, su placenta, su leche. (p. 203)

Alma es el recipiente de lo que han denominado monstruo y pecado, pero a ella no le interesa su suerte o su futuro, sino su hijo. Si se exilió del circo fue para salvarle la vida, si se unió al teatro itinerante fue por obtener el perdón para su criatura, si se sometió a las penitencias, fue para que su hijo naciera bien; no solo niega su cuerpo, se niega a sí misma. Refugio, por su parte, vive por y para su hijo, aunque lo manipula y reprime, lo hace porque

realmente considera que debe hacerlo por su bien y su futuro; parece no tener otra preocupación salvo ser madre, no solo de Sacramento, sino de todos los ingenuos que creen en su palabra.

Conforme la historia avanza, la tensión que el joven sufre ante la presencia de Alma va creciendo. Esto no pasa desapercibido por la redentora, quien comienza a ver a esa mujer como una amenaza, pues los cuerpos que estaban siendo negados e invisibilizados, comienzan a hacerse visibles a través del deseo de su hijo. El cuerpo de Sacramento externa el deseo que le genera el cuerpo de Alma, produciéndole sueños húmedos, estados de estrés y ansiedad que atentan contra el futuro luminoso de su profeta; también el cuerpo de Alma se hace notar, crece y adquiere una forma más femenina con el niño, producto del incesto. Es así, como Refugio, dentro de su fanatismo y temor, decide sacrificar el cuerpo de Alma, que se traduce en el bebé que espera y la somete a una serie de penitencias durante días, lo que termina por provocarle un aborto.

Al momento en que esta desfallece por el sangrado, es regresada al circo Fantasía como si de un objeto se tratara y es descubierta por el hombre fornido, quien la lleva con Josefina, ella la recibe y cobija, pero Alma ya no es la misma. El fruto de su vientre ha muerto y junto con él, la poca inocencia que aún conservaba después de su salida del circo, lo que genera en ella un cambio de vivir el espacio y su cuerpo. Desde ese momento, ya no se niega a ser participe en las noches de prostitución, no goza a través de su cuerpo, pero es consciente de este y percibe que ya no cambia, vive su cuerpo desde la frustración y la nostalgia por la ausencia del pequeño que tanto anhelaba.

Su deseo fallido de ser madre y darse cuenta de que la palabra de la redentora solo era humo, la hacen desear vengarse a través de su cuerpo. Se dirige a la casa de Refugio y con ayuda de Noé, logra entrar a pesar de que la puerta estaba asegurada con un candado. Parte de su venganza es abrirle los ojos al fiel siervo que significaba Noé para Sacramento y Refugio, por tanto, de manera indirecta, lo hace participe de la naturaleza terrenal del falso

profeta. Así que, sabiendo el deseo que Sacramento siente por ella, se acerca a él y tienen relaciones, los cuerpos que habían sido negados se visibilizan, pero esto es solo momentáneo. Alma no accede a tener sexo por placer, sino para demostrarle a Noé y al mismo Sacramento, que no es más que un simple mortal lleno de pecado, que incluso participó en la muerte de su hijo. Sacramento asume la culpa y no puede soportarla, llevándolo a suicidarse, nuevamente, niega su cuerpo, porque ha introyectado el discurso materno y religioso que ve el cuerpo como un tabú, como lo prohibido.

Después Alma, al haber cumplido su revancha, decide liberarse a sí misma y a todos los habitantes del marginado y decadente circo. Durante la noche, libera a los animales que participan en el espectáculo, se despide de cada uno de los compañeros de circo y se dirige a la vieja carpa, donde rocía gasolina, asciende a su trapecio, enciende una cerilla y la deja caer al vacío para iniciar el fuego de la redención, el que limpiará su último pecado y sufrimiento.

Conclusiones

Alma, el ángel de fuego, es un personaje que aunque en apariencia es la reproducción de los discursos de poder: una mujer abnegada que materializa los ideales impuestos tanto por la sociedad como por el catolicismo se presenta como una mujer que transgrede esas normas, una mujer que, a pesar de que la sexualidad le fue negada, de manera simbólica transgrede la norma patriarcal.

El personaje construido por Rotberg aparece como una mujer que rompe, en primera instancia, con los cánones impuestos por la cinematografía mexicana quien, hasta antes de la década de los noventa, en su mayoría, era representada desde la abnegación. Alma es una mujer que no se resigna a la pérdida de su vástago y resquebraja el discurso que la atraviesa: una mujer-cuerpo vista como mercancía tanto al ser el número principal dentro del circo, como al ejercer la prostitución y finalmente ser objeto de sacrificio.

Ella ha visto desvanecerse ante sus ojos todos los paradigmas impuestos por el discurso de salvación que le ofrecía la religión. Así pues, Rotberg ofrece con su personaje protagónico, la representación de un cuerpo-espacio que denuncia el cómo en las grandes urbes existe un aparente discurso de progreso en el que la decadencia no tiene cabida.

Rotberg, a través de Alma, no desarticula el discurso dominante, sino que entreteje uno de ruptura con los tradicionales como la maternidad, el destino, la pareja y la sexualidad. En Ángel de fuego se presenta un discurso que corroe las estructuras patriarcales y da a la mujer un espacio importante dentro de la narrativa. Alma es, en suma, un personaje que, a pesar de que le es negada la posibilidad de ser un cuerpo sexuado, presenta una lucha para resquebrajar las interpretaciones clásicas a través de lo considerado inadecuado, fuera del orden natural y eclesiástico, de la imperfección de la maternidad y de la lucha que la mujer mantiene por hacer visible su sexualidad.

Referencias

- Aínsa, F. (2003). Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria de estar en el mundo. Cuyo. Anuario de Filosofía argentina y americana. (20), 19-36.
- Butler, J. (2007). El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Paidós.
- Castro Ricalde, M. (2005). El feminismo y cine realizado en México. Razón y palabra.
- Foladori, R. (2005). El Tabú del Incesto. Su representación en La Mujer del Puerto. Razón y Palabra, (46).
- Foucault, M. (1998). Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber. Siglo XXI.
- Gallegos Vargas, J.L. (2012). Cine Mexicano hecho por mujeres; un acercamiento a un cine en femenino a través de los films de Dana Rotberg: el caso de Ángel de fuego. En Tellez Cruz, A. (Ed.). Primer Congreso Internacional: Mujeres, Literatura y Arte (memorias). (pp.341-351).
- Gallegos Vargas, J.L. & Rivera George, I. (2018). Luces, cámara, acción: la participación de las mujeres en el cine mexicano. X Congreso Virtual Sobre Historia de las Mujeres. (pp.265-280).

- Lagarde y de los Ríos, M. (2003). Los cautiverios de las mujeres: madesposas, monjas, putas, presas y locas. UNAM.
- Le Bretón, D. (2002). Antropología del cuerpo y modernidad. Nueva Visión.
- Millán, M. (1999). Derivas de un cine en femenino. Programa Universitario de Estudios de Género. Universidad Nacional Autónoma de México
- Rashkin, E. (2015). Mujeres cineastas en México. Universidad Veracruzana.
- Villa Camarma, E. (2010). Estudio antropológico en torno a la prostitución, Cuicuilco, 17(49), 157-179.
- Ziga, I. (2009). Devenir perra. Melusina.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.