



## Ciudadanos del margen: *Ángel de Fuego* de Dana Rotberg Maricruz Castro Ricalde\*

El objetivo de este trabajo es analizar el texto cinematográfico mexicano *Ángel de fuego* (1991) de Dana Rotberg, a través de la caracterización de su personaje principal. El punto de partida de esta investigación es la convicción de que las modalidades de la representación de los personajes femeninos en el cine mexicano contemporáneo realizado por mujeres promueven interrogantes sobre el orden simbólico establecido en la sociedad mexicana y el rol de la mujer dentro de ella. Específicamente, la obra de Rotberg aborda el problema de los ciudadanos expulsados hacia el margen de las grandes ciudades, tema sobre el cual centraremos nuestro estudio. La violación hacia las normas sociales cimentadas en la familia nuclear y la funcionalidad del sujeto dentro de un enclave económico es severamente castigada. El doble suicidio de las secuencias finales de la película de Rotberg evidencia la inmutabilidad de un orden económico y social, en el que la justicia no es la misma para todos.

La violencia sobre la mujer es trivializada en la llamada Edad de Oro del cine mexicano, cuyos directores y guionistas son prácticamente, en su totalidad, varones. En las películas del período comprendido entre 1939-1952, se reproduce un orden convencional que no da pie a caracteres complejos. Los personajes masculinos asumen un rol protector hacia las mujeres. Julia Tuñón asevera que si “esta norma se viola, se será villano” (1997:66). Por lo tanto, la violencia se naturaliza, forma parte de las relaciones entre las parejas, es buscada y gustada por las mujeres, cuando el agresor es el ser amado. Los personajes femeninos encarnan a la “naturaleza salvaje, desproporcionada y feroz” (2002:198), mientras que los masculinos representan el orden. Son ellos quienes tienen que domar a la fiera. Después de analizar los filmes de ese lapso, Tuñón concluye que “ni las madres ni las prostitutas son peligrosas, ninguna ejerce el erotismo, sólo la genitalidad. Su sacrificio es mencionado con una insistencia sospechosa”. (1998:261)

La heterogeneidad de los personajes femeninos que aparecen en las películas filmadas en la década de los noventa en México responde también a una multiplicación de nombres de mujeres responsables de los proyectos cinematográficos. Entre 1990 y el 2000, realizadoras como María Novaro, Busi Cortés, Maryse Sistach, Eva López Sánchez, Guita Schyfter, Marcela Fernández Violante, Sabina Berman, Isabelle Tardan, María del Carmen de Lara, María Elena Velasco “La India María” y Dana Rotberg rodarán por lo menos una película y “es evidente que la imagen de la mujer en el cine actual [...] es diversa, multidimensional y claramente refleja la complejidad del México contemporáneo” (Lenti 2001:325).



Dana Rotberg Goldsmith forma parte de esta generación de realizadoras. La mayoría de ellas, durante los años ochenta, ya había filmado por lo menos un largometraje; algunas, como la misma Rotberg, estudiado cine (también Novaro, Cortés, Sistach, entre otras) y trabajado como asistentes de dirección o realizando sus propios cortometrajes. Dana colaboró con Felipe Cazals, reconocido cineasta mexicano, en películas como *Los motivos de Luz* (1985) y *El tres de copas* (1986). Su primer cortometraje *Elvira Luz Cruz, pena máxima*, un documental codirigido con su compañera del Centro de Capacitación Cinematográfica Ana Díez, fue muy bien acogido por la crítica y obtuvo varios reconocimientos en México y el extranjero<sup>44</sup>.

Su *opera prima* de ficción fue *Intimidación* (1989), una comedia con la que el periódico *El Herald de México* le concedió el premio a la mejor dirección<sup>45</sup>. Sin embargo, no fue sino hasta el estreno de *Ángel de fuego*, en 1992, cuando recibió el aplauso unánime de la crítica nacional e internacional<sup>46</sup>. En este texto cinematográfico, la directora, coguionista, coeditora y productora ejecutiva, visibiliza la violencia física, psicológica y simbólica sobre los habitantes que viven en los márgenes del orden ciudadano, a través de la historia de una adolescente que encarna muchas de las contradicciones engendradas por el sistema económico vigente.

## Lo material y lo intangible; la realidad y la ficción

Si dividiéramos la obra en actos, el primero correspondería a la muerte del padre (Renato) y la salida de la protagonista Alma del circo. El segundo describe el encuentro de la joven con Re-

\*Profesora titular del Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca, México. Ha recibido distintos premios como ensayista y en 1997, la Medalla al Mérito Artístico. Algunos de sus libros son: *El discurso de los mundos posibles* (Instituto de Cultura de Yucatán, 1993), *Razón y placer: Alfonso Reyes* (Ayuntamiento de Toluca, 1995) y *Ficción, narración y polifonía. El universo narrativo de Sergio Pitlor* (México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2000). Es coeditora de *Escrituras en contraste. Femenino / masculino en la literatura mexicana del siglo XX* (UAM-I/Aldus, 2004). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Contacto: [maricruz.castro@itesm.mx](mailto:maricruz.castro@itesm.mx)

<sup>44</sup> Mencionaremos algunos: el Ariel y la Diosa de Plata al Mejor Cortometraje Documental en México, además del premio Bochica de Oro en el Festival de Cartagena, Colombia (cfr. González 2003).

<sup>45</sup> Dana la asumió como un “proyecto de productor”: “Él era quien tenía la intención de hacer una adaptación de la obra teatral de Hugo Hiriart.[...] No es un tema que me interesara particularmente, aunque traté de hacerlo lo más personal que pude, y significó para mí la gran oportunidad de empezar a dirigir” (López 1992: 8). *Ángel de fuego*, en cambio, fue para Rotberg un proyecto “totalmente” personal.

<sup>46</sup> Nominada para la mayoría de los galardones que anualmente entrega la Academia Mexicana de Cinematografía (mejor película, director, actuación y coactuación masculinas y femeninas, actor y actriz de cuadro, argumento, guión, fotografía, escenografía, edición, sonido, efectos especiales y maquillaje), fue la ganadora en dos categorías del International Fantasy Film Award de Portugal, el Dicine y el Fipresci de la VI Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, el de mejor película en el Festival de Cine Latino de Nueva York y el de la mejor coreografía en el de la Habana.



fugio, Noé y Sacramento, auto nombrados como los Mensajeros de la Nueva Alianza, quienes poseen una miserable compañía trashumante de títeres, con los que presentan pasajes bíblicos. Aquí se desarrolla uno de los núcleos temáticos de este texto cinematográfico: el sacrificio. El tercero alude a una triple consumación del sacrificio (el hijo de Alma, Sacramento y la joven misma) y el desenlace de la historia.

Como señala Nelson Carro en la introducción al guión de *Ángel de fuego* (Rotberg 1993:8-9), desde los adjetivos iniciales, el lector va recreando la atmósfera de miseria y sordidez que rodean a Alma, una joven de trece años que trabaja en el Circo Fantasía y ha vivido en él desde su nacimiento. Las ideas alrededor del espectáculo que ofrecen los circos se vienen abajo con la descripción del lugar: como techo, una “vieja capa parchada con múltiples remiendos”, la bodega es un “viejo camión”; las dos jaulas están “destartaladas”; los letreros, “desteñidos” y sus dibujos “delatan la falta de mantenimiento”. Se respira decadencia, por lo tanto, en un lugar que suele convocar el brillo, la ilusión y la alegría de la niñez. El elenco del Circo Fantasía, en cambio, está integrado por personajes decrepitos, deformes o moribundos. Zulema y su ballet tropical se reducen a “una bailarina flaca que conduce a un chango” y que, en realidad, se llama Marta; “Farid y su magia de Oriente” es Lidio, la pasiva pareja homosexual del dueño; los animales salvajes son sólo un “escuálido oso”. Cada uno de los personajes que va apareciendo en el desfile de apertura contradice el discurso de presentación de Rito. Alma, en cambio, se diferencia de ellos<sup>47</sup>. Por un lado, su nombre la separa del resto al connotar lo intangible, aquello que en la tradición judío-cristiana, debe conservarse puro y evitar que se pierda. Por el otro, sus acciones señalan su obstinación por no ser como las demás trabajadoras del circo, al negarse rotundamente a ejercer la prostitución a cambio de ser mantenida.

La forma como es denominado el resto de los personajes tampoco es fruto del azar: por ejemplo, su padre, el payaso, se llama Renato. Tengamos presente que durante la década de los sesenta y los setenta, en México, el payaso Renato del Circo Atayde Hermanos fue muy afamado. Rito es el presentador del circo y desde su primer diálogo (que incluso es la voz que abre el guión) reproduce la fórmula de bienvenida de este tipo de espectáculos, en un acto metonímico de su actitud en su doble papel como administrador del circo. En éste también responde a un doloroso protocolo social, en el que los sujetos que no producen bienes materiales son expulsados de la cadena de consumo. En las dos ocasiones en las que Alma es amenazada con ser sacada del circo, las expresiones del antiguo socio de su padre serán similares: “Yo no estoy pa’ mantener putas [...]” (26), dirá indignado Rito, ante la negativa de la joven de acostarse con otros hombres, a cambio de dinero, pues las bailarinas de la función de la tarde son las prostitutas de la noche (la función vespertina para los niños se convierte en el entretenimiento nocturno de los



adultos). La contradicción discursiva es evidente: desea despojar a la joven de su único medio de sustento, justamente porque ella no se prostituye. La segunda vez, cuando la adolescente fracasa en su acto de arrojar fuego, el hombre encarará a Josefina, la protectora de Alma: “Ahí tú sabes lo que le dices; aquí no somos beneficencia” (68).

Nada más alejado de la magia y más anclado a la realidad que el circo “Fantasía”, en donde Alma es el plato fuerte del espectáculo, con traje de bailarina, “corona de pedrería barata, [y] sobre su espalda una capa de terciopelo rojo” (14). Sin embargo, en la vestimenta de la chica se detecta de qué lado se encuentra entre la dupla fantasía / realidad, a pesar de encarnar ella misma ambas caras de la existencia. La bisutería se aleja de cualquier contenido de valor y la capa evoca a los súper héroes de los *comics*, personajes de la cultura popular, que poseen poderes maravillosos y los diferencian de los seres humanos. Es anunciada como “la estrella del circo” y en esta aposición, junto con su nombre verdadero (Alma), subyace la certeza de que en medio de la miseria humana, la joven conserva la inocencia y la confianza hacia la vida. Se mantiene pura, alejada de lo terreno, del lodo real y simbólico del sitio en el que ha crecido. Todo este contexto del arranque del texto cinematográfico es necesario para que el receptor sea testigo del aniquilamiento de la imaginación, compañera de la candidez infantil, y el predominio de la destrucción, la devastación material y humana. Así, desde el arranque del texto (el guión y el cinematográfico) se va configurando la moral contemporánea de las ciudades que reduce a extremos basados en lo binario, situaciones de gran complejidad, como la identidad misma de Alma.

La presencia de Refugio, Sacramento y Noé, en la parte medular del texto remite a un entorno bíblico, desde la designación de cada uno de estos personajes. El tránsito de Alma del espacio circense al de la compañía de títeres no implica ningún tipo de ruptura con la formación social en la que ha crecido, pero sí, de alguna forma, hay una escisión de naturaleza ideológica. Por un lado, ambas son organizaciones cuya pobreza y tipo de espectáculo las conducen a una continua movilidad que parece eludir el orden público (no poseen un domicilio fijo, los nombres de sus integrantes se pierden entre sus numerosos alias, el manejo del tiempo no se rige por contratos ni plazos determinados). El nombre mismo de la compañía, los Mensajeros de la Nueva Alianza, indica ese tránsito permanente que se autoexcluye de las entidades reglamentadas en el marco de la sociedad y, en cambio, se inscribe en un orden superior: el de los vasallos de

47 Hay un lejano aire de semejanza entre este ambiente y el de la célebre película de Tod Browning, *Freaks* (1932). En ella, Cleopatra es una trapecista que decide casarse con el enano Hans, debido a la herencia que éste recibirá. En medio de tanto ser “anormal”, la hermosa joven presenta, sin embargo, otro tipo de monstruosidad que no es física.



la divinidad. La obediencia se debe no a una autoridad legislada, sino a una instancia que se encuentra por encima de ella. Por otra parte, dentro del circo Alma apenas intuye la noción del pecado y el castigo social, en tanto que dentro de la pequeña secta, comprende en forma plena su significado y sus consecuencias.

La madre de Sacramento, Refugio, desempeña un papel ambivalente en la historia. En primer término, su nombre simboliza la posibilidad de Alma de encontrar en ella el espacio propicio y protector en el que puede tener a su hijo. Sin embargo, el sincretismo religioso exhibido por Refugio (prácticas extremas del catolicismo aunadas a creencias paganas), la impulsarán a provocar el aborto de la joven, al buscar la purificación de su hijo Sacramento. Lejos de ser un refugio, la mujer se convierte en la voz de un Dios que castiga con dureza y condena de manera inapelable. El nombre de su hijo, Sacramento, proviene del latín e implica el acto religioso cuyo propósito es la santificación de alguien. Su apelativo, por lo tanto, no encontrará su cumplimiento cabal sino hasta el desenlace del texto, cuando horrorizado por haber pecado (él, el profeta; el que nació limpio, el destinado a llevar el Libro del Perdón) al permitir las prácticas de “limpieza” que indujeron a Alma a abortar y luego al haberse acostado con ella, se suicida.

La conciencia de la mancha, sugiere esta obra, fortalece las pulsiones de muerte y destrucción. Alma procura luchar contra ellas, al pedirle a Refugio la purificación. Ayuna, no duerme, cumple las penitencias impuestas, se ve sometida a prácticas bárbaras con tal de que su niño no nazca como un monstruo. La actitud de Sacramento es similar: se tortura con nopales espinosos en la frente y en la espalda, se machaca las manos con enormes piedras. En suma, ambos sacrifican el cuerpo para salvar el alma. A semejanza de los relatos bíblicos, los ángeles de la inocencia, enfrentados a los prejuicios sociales, a la ideología que ha impregnado al cuerpo y a la sexualidad de un cariz de suciedad y prohibición, terminan por transformarse en ángeles del mal.

### **La protagonista: ¿ofensora o víctima?**

A lo largo del texto conoceremos la supuesta indiferencia de la madre hacia la pequeña Alma, el dolor de Renato por su partida y los infructuosos intentos de la mujer por acercarse a la ahora joven, tiempo después. Así, el “Ángel de fuego” ha crecido al lado de Renato. En el desvencijado dormitorio que comparten se ven dos fotos. Una en la que están juntos los tres: Renato vestido de payaso, Malena de bailarina y la pequeña Alma en los brazos de ésta. La otra “muestra a un joven Renato escupiendo fuego” (18). Se establece entonces, mediante este artilugio visual, la presencia del pasado, la herencia del padre y el legado de la madre, en la vida del personaje protagónico. Por un lado, Alma viste como su Malena (“leotardo rojo, mallas remendadas y zapatillas



de bailarina”). Por el otro, ejerce el oficio primero del padre: traga fuego. En ambos se conjuga la lucha entre Eros y Tanatos, entre el amor por la vida y el derrotero inevitable hacia la muerte. La ausencia de la madre es compensada por Alma con un cariño desmedido hacia Renato, a quien le asegurará: “Tú y yo siempre vamos a estar juntos”. La joven se cerciora de ello, manteniendo relaciones incestuosas con su padre y cuyas previsibles consecuencias será un embarazo. Alma se aferrará a este impulso vital, a la idea de tener un hijo de su progenitor, una vez que éste muere. El incesto, como una relación conceptual basada en la normatividad cultural traducida en ley (Alanís 1986:26-31), quebranta la moral sexual familiar, asegurada jurídicamente. El bien moral al cual se refiere la legislación, sin embargo, es interpretado de una manera totalmente distinta por este personaje femenino, para quien la noción del incesto es ajena. En su lugar, ella usa su cuerpo de adolescente para darle un poco de consuelo a su moribundo padre. No es sino hasta la inserción de Alma en el cuerpo social ciudadano, cuando el vínculo sexual entre padre e hija le es presentado como anormal y revestido tanto de su carácter delictivo como pecaminoso, desde la moral religiosa.

Es relevante el hecho de que la enfermedad que lleva a Renato a un deceso temprano es provocada por su oficio y agravada por su alcoholismo: “Ya estaba muy jodido [...] Tantos años de echar fuego acaban a cualquiera”, afirma Marta, una de las bailarinas del circo. El germen de la muerte ha pasado de padre a hija, pero, al mismo tiempo, mediante el vástago de ambos, el sople de la vida. Así, Rotberg y Rodrigo rechazan una perspectiva monológica, en la que Renato, el padre, fuera *Tanatos* y Malena, la madre, *Eros*. De manera similar, Alma conjuga en sí la fantasía y la realidad, dibujadas en su misma indumentaria, como hemos mencionado: el traje de bailarina remendado o el portar una corona, pero de bisutería.

Las fotografías actúan también como un indicio del universo cerrado en el que habita Alma. Lejana la madre, el padre es el eje familiar de la vida de la joven. Por el contrario, la escena en la cual el espectador conoce la naturaleza incestuosa de su relación, está planteada en términos distintos al concepto del ofensor adulto que abusa de una menor. Alma asume el papel de la madre y casi acuna al progenitor enfermo como si fuera su hijo pequeño:

[...] va hacia la cama de su padre, se acucilla a su lado, lo mira con ternura y lo besa suavemente en la cabeza. Renato abre sus ojos y toma la cara de Alma entre sus manos. Alma lo besa en la boca y se sienta al borde de la cama.

ALMA: Tu y yo siempre vamos a estar juntos.

Renato la abraza de la cintura, incorporándose a medias y recargando su cabeza en el regazo de la joven. (21)



Durante muchos años, prevalecieron las teorías moralistas y médicas en relación con el incesto. El adulto que abusaba de un menor era considerado como un psicópata, un sádico o una víctima de alguna fijación sexual (Balk Sandoval 1992:13). Estudios más recientes sostienen que “los hombres involucrados sexualmente con niños son un grupo mucho más heterogéneo de lo que se pensaba” (Finkelhor 1980:37). Varias de las generalizaciones sobre los ofensores se aplicarían a Renato: necesidad de un afecto sustitutivo, el alcohol como atenuante, la inocencia de la adolescente y la ausencia de cualquier tipo de exigencia por parte de ésta. No es, sin embargo, el enfoque que deseamos plantear. No queremos referirnos al incesto como una forma de violencia y ejercicio del poder masculino, pues preferimos centrar nuestro análisis en Alma y proponer que, en este caso, las relaciones sexuales mantenidas con su padre aluden más a un conflicto de orden social y no a uno de tipo individual y concreto. *Ángel de fuego* de Dana Rotberg propone que la perspectiva colectiva es la que enturbia el vínculo amoroso entre padre e hija (independientemente de las razones que lo originaron) y la represión social actúa en contra de los más débiles, Alma y su hijo, como una forma de control que frena el poder del individuo sobre su propio cuerpo y sobre el ejercicio de su sexualidad.

Robin Fox, argumenta que hay una carga genética que induce a las familias a evitar el incesto, debido a las ancestrales necesidades de la evolución. Es esto y no la represión social o el temor al castigo lo que favorece las relaciones exogámicas (1990:257-259). En cambio, al citar a Meillassoux, Clementina Nava argumenta que:

El incesto es una noción moral producida por una ideología ligada a la constitución del poder en las sociedades domésticas como uno de los medios de dominio de los mecanismos de reproducción, y no una proscripción innata que sería, en la ocurrencia, la única de su especie: lo que es presentado como pecado contra la naturaleza es en realidad un pecado contra la autoridad. (1997:24)

Los elementos de la cultura popular vuelven a presentarse en la película de Rotberg, a través de una canción mexicana del trío Los Panchos. Mientras Alma se relaciona sexualmente con Renato, en el interior de la carpa Marta y la mujer gorda bailan con unos tipos por unas monedas. La ironía se establece en un nivel intratextual, dado que quienes juzgarán duramente el embarazo de Alma, quien se entrega por amor, violentan en forma abierta tanto la ley social como la corporal, que no exige de manera natural pago alguno por el intercambio sexual. Ellas se prostituyen, en tanto que Alma consuma una relación afectiva. Mediante una puesta en escena basada en la elipsis, Rotberg plantea el fuerte vínculo entre padre e hija, con el propósito de que las “reticencias racionales y morales” (López 1992<sup>a</sup>: 9) se desvanezcan de la mente del espectador.



El estribillo de “Sin un amor” de Alfredo Gil y Jesús Navarro desempeña el papel de nexo entre ambas escenas (la de Alma y la de sus compañeras del circo) y establece la diferencia entre el contacto físico de una y de otras con los hombres. Reza así: “Sin un amor, *la vida no se llama vida/ Sin un amor, le falta fuerza al corazón./ Sin un amor, el alma muere derrotada, desesperada en el dolor, sacrificada sin razón / Sin un amor, no hay salvación*”. Alma se aferra al afecto paterno primero y, luego, al del hijo de sus entrañas que funge como una extensión del padre. De aquí que, después de haber abortado involuntariamente, se sacrifique: Alma morirá derrotada, como señala la canción<sup>48</sup>.

La relación incestuosa no priva a la joven de su inocencia. Sentada sobre la cama en donde acaba de hacer el amor, la adolescente se cubre sólo con su capa de terciopelo. Este gesto infantil, la de seguir semivestida como una súper-chica, con la capa como símbolo de un poder ficticio, se aúna a la de ir a orinar al exterior e incluso sabiéndose vista, sigue acucillada, “con toda naturalidad y sin apenarse en lo mas mínimo” (22). El cuerpo para ella carece de un sentido pecaminoso y, por lo tanto, los contactos establecidos con el del padre amado. Esta situación, no obstante, cambiará en la medida en la que la mirada de la moralidad ajena juzga negativamente el fruto de la unión entre Renato y su hija.

A través de juegos de miradas, risas y diálogos de quienes la rodean, Alma comienza a sentir el peso de la culpa. Josefina, quien intenta protegerla, no puede evitar emitir el juicio sobre lo sucedido: “Lo que hicieron fue un pecado muy grande [...] Te va a salir malo... un monstruo [...] Dios no te va a perdonar nunca [...] y el que la va a pagar va a ser ese pobre inocente” (26). Trata de convencerla, en forma inútil, de que aborte, al igual que Rito. A partir de este momento, la joven considerará la posibilidad de haber, efectivamente, pecado e intentará proteger a su hijo del mal que la mancha pudiera causarle.

La llegada de Alma a la secta de los Mensajeros de la Nueva Alianza reforzará esa percepción pecaminosa alrededor del incesto y el hijo engendrado fuera del matrimonio. La ética sexual cristiana, que descansa en el rechazo del pecado y el cuerpo como vehículo del mismo, se impone en la mente de la adolescente que la asume como un precepto divino y, por ello, inherente al ser humano. El repudio social por su hijo no lo comprende como parte de una construcción cultural, encaminada a eliminar todo vínculo perturbador y peligroso para el orden instituido, fuertemente anclado en la familia nuclear (Fox 1990:265-266).

<sup>48</sup> En la película no son Los Panchos quienes interpretan “Sin un amor”, sino el Mariachi Charanda. Su versión, asegura Rotberg, es “deslucida, deslavada, vieja”. Acorde con el objetivo de las escenas que apoya la melodía: “no una música de entretenimiento, sino la que se canta del corazón” (López 1992<sup>a</sup>: 9).



## Espacio y marginación

Al referirse a los habitantes de los espacios marginales, Carlos Monsiváis menciona a los pobres, los disidentes religiosos, los disidentes políticos, los minusválidos, los alcohólicos, los indígenas y las mujeres. La heterogeneidad de estos grupos es casi tan vasta como sus puntos de intersección; algunos de ellos son

El costo psíquico y físico por asumir la identidad asignada desde fuera, las dificultades para construir su propia historia, el esfuerzo continuo de adaptación al medio, las reminiscencias del 'pecado original' que trae consigo la culpa de no corresponder a la norma. (1998:21)

Los personajes de *Ángel de fuego* se inscriben en esta marginalidad. La elección de los espacios habitados por sus personajes la favorece: un circo y una diminuta compañía de títeres. En el primero, el concepto tradicional de familia ha desaparecido: padre e hija mantienen una relación incestuosa; la única pareja estable es homosexual; los demás habitantes no presentan ningún lazo sanguíneo y/o afectivo. El espacio poblado es la carpa, los destartalados camiones habilitados como dormitorios o bodegas y las zonas comunes del espacio abierto, en donde se desayuna, se lava la ropa, se tratan los asuntos colectivos. La tierra, el polvo y el lodo, sustancias de la misma materia, los rodean y primitivizan su espacio, en contraste con el concreto y el ladrillo de la ciudad que intenta borrar toda traza de esa posible irrupción del desorden de la naturaleza.

Este otro rostro de las civilizaciones contemporáneas se acerca, sin embargo y desde el planteamiento visual del filme subrayado ya en el guión, a la atmósfera del Antiguo Testamento bíblico. El desierto de esas latitudes es reemplazado por las calles llenas de polvo de los suburbios de la ciudad de México. En varias ocasiones, Rotberg elige tomas abiertas, en plano general, que muestran el entorno por donde transita Alma. Por ejemplo, la cámara recorre junto con Alma y el pequeño Noé una de las colonias de casas improvisadas, carentes de cualquier servicio público. La trayectoria muestra montículos formados por materiales de construcción y desechos, pero la formación que exhiben y la opacidad del color evocan más bien las dunas del desierto bíblico que convierten el camino, en uno dificultoso y lleno de pequeños obstáculos. Este tipo de paisaje se presenta en los dos niveles de la historia: la que es contada a través del texto cinematográfico y dentro de las metanarraciones de los Mensajeros de la Nueva Alianza. Los paisajes bíblicos desarrollados o mencionados por la compañía de títeres se vinculan con el desierto, pero también con un nuevo orden social (Sodoma y Gomorra, el Éxodo, el sacrificio de Isaac



en manos de Abraham). De manera intuitiva, Refugio comprende que la realidad bíblica no se aleja, en lo absoluto, a la de ese cinturón miserable que rodea a la ciudad:

REFUGIO: A éstos no los quieren en ningún lado.

SACRAMENTO: Porque se meten en tierras ajenas.

REFUGIO: Vamos a ponerles el pasaje del Éxodo... Eso les va a gustar. Esta gente sufre mucho andando de un lugar a otro. (38)

Tanto los paracaidistas (los invasores de tierras) como los integrantes del circo y la compañía de títeres, ejercen una suerte de nomadismo, rechazado por el orden ciudadano que apuesta al espacio estable. Aun cuando Refugio y Sacramento poseen una casa, que más semeja una fortaleza y sus habitaciones, un calabozo, pasan días enteros en la calle, montando su espectáculo y durmiendo en campamentos improvisados. De manera similar a los ciudadanos que se establecen en propiedades privadas no ocupadas y que saben que, de un momento a otro, serán expulsados de ellas para continuar su búsqueda de un nuevo sitio en dónde asentarse.

La exclusión de los pobres al banquete de las riquezas nacionales ha propiciado un movimiento de automarginación. El centro y las calles de las grandes avenidas de las megalópolis del tercer mundo son sitios de tránsito que se convierten en lugares de trabajo, mediante el comercio ambulante, la mendicidad, el montaje de brevísimos espectáculos que son una parodia de sí mismos: los malabaristas fallidos, los mimos improvisados, los payasos, los tragafuegos, los músicos. Las viviendas, en cambio, se localizan en el cinturón, en la salida de las urbes, a la vera de las carreteras. De aquí que en el imaginario religioso, la ciudad sea el espacio de las prácticas prohibidas y sea más sencillo conservar la inocencia, en las pequeñas comunidades creadas precariamente:

REFUGIO: (Off.) Cansado de tanto pecado, Dios decidió destruir las ciudades y buscar a un hombre bueno para que fuera el padre de su pueblo. (52)

Abraham será el varón escogido, pero Refugio ha elegido ya a su propio heredero, Sacramento, como portador de la palabra de Dios. Antes, debe eliminar de su camino al símbolo de la ciudad, a Alma, la que trae el pecado en sus entrañas y la lujuria detractora en el cuerpo.

En síntesis, todos los lugares mostrados en *Ángel de fuego* están disociados de las estructuras familiares tradicionales y, por lo tanto, tampoco se apegan a los espacios correspondientes a éstas (la casa, la escuela, la iglesia). Esta desvinculación entre familia y espacio social normados repercute también en los oficios de sus integrantes. Sus empleos no son “reales”, puesto que sin



estar proscritos por la ley, se excluyen de las organizaciones laborales, no pertenecen a ningún sector básico de la economía y, casi siempre, rehuyen todo tipo de obligación fiscal. Junto con el núcleo social del circo, desde esta perspectiva hay que tomar en cuenta al formado por Refugio, Sacramento y Noé. Días completos los dejan transcurrir en las calles y en los caminos suburbanos, buscando nuevos lugares para montar sus representaciones bíblicas. Las noches las pasan en tiendas de campaña, en polvorientos terrenos de zonas fabriles o lotes baldíos contiguos a los basureros o a las vías del ferrocarril. La marginalidad en *Ángel de fuego*, por lo tanto, es múltiple e interroga al espacio ciudadano acotado por las reglas, el orden y la disciplina social, sin que éste le dé respuesta. La ciudad se erige en un lugar que no cobija por igual a todos sus habitantes. Mucho menos hacia aquellos que han sido arrojados a su margen, por haberse apartado del sistema moral de la familia nuclear y el sistema económico de la producción.

Alma, desde su circunstancia de adolescente huérfana, embarazada por su propio padre, es un ejemplo de ese desvío de la norma social, como también lo son Rito y Lidio, en su condición de pareja homosexual; Renato, dentro de su alcoholismo; Malena por la traición a la pareja monógama y el abandono de su hija; Tito y Tita en su anómala pequeñez. Por su lado, Refugio, Sacramento y Noé representan la voz no convencional del catolicismo mexicano que mezcla prácticas y creencias propias de esa religión con otras de corte pagano de raíces prehispánicas. El resultado es un sincretismo que se manifiesta, por ejemplo, en la corona de espinas con las que se tortura Sacramento, formadas con pencas de nopal. A todos estos personajes, la agravante de la pobreza parece tornarlos más deslavados y sucios, los convierte en el eco de su entorno y en el espejo de esa otra cara de la ciudad que presentan Rotberg y Rodrigo.

Alejados del núcleo, estos representantes de la miseria económica aparecen ante los ojos del público en la periferia de la ciudad de México. Los edificios de su centro financiero se encuentran en el fondo del paisaje. Los espacios verdes están ausentes de las imágenes del filme y cuando aparecen, se presentan de manera aislada y en un estado casi salvaje. No hay jardines ni parques que asociáramos con la naturaleza domesticada de la urbe. Los animales que deambulan ante la cámara son los perros callejeros, sin amo, sin dueño, como los mismos personajes del filme o bien, son las escuálidas bestias del circo, encerradas en sus jaulas. Decidida a quemar la carpa, Alma libera a los animales y, sin embargo, a pesar de agitarse desesperados ante la cercanía de las llamas, son incapaces de salir del espacio al cual están habituados. Pequeña fierrecilla, la joven protagonista de *Ángel de fuego* se ve cercada por el destino de la miseria e, impotente, se suicida antes de poder salir de ella.

Cuando Alma se va del circo e intenta ganarse unas monedas arrojando bocanadas de fuego entre los coches, en un cruce, la atmósfera es de indiferencia. Los conductores casi ni se fijan



en ella, acostumbrados a la pobreza inherente al entorno urbano. La metáfora de esta falta de preocupación colectiva ante los problemas sociales es la imagen de la adolescente sentada en la banqueta: “Tiene en sus manos una enorme piña, que no puede pelar ni comer” (29)<sup>49</sup>. En el filme, esta escena es modificada. En ella, se ve cómo es la joven quien compra la fruta y se sienta con ella en las piernas, con cara de felicidad. Este cambio implica también una transformación en el sentido del filme, el cual registra un proceso de madurez por parte de quien había estado amparada por su padre, durante su estancia en el circo. Expulsada de él, sus primeras monedas son para asegurar su subsistencia. Es decir, con el acto de comprar su propia comida, ingresa plenamente a la vida adulta, a pesar de sus trece años. Esta entrada al circuito económico de la sociedad implicará, también, el despertar de su conciencia a los prejuicios sociales y la necesidad de cumplir con los ritos colectivos normados.

De manera opuesta a las representaciones sobre la mujer del cine mexicano de la Edad de Oro, Alma no se resigna a haber perdido a su hijo. Con un destino vacío, sin afectos, con el cuerpo convertido en mercancía y con la confianza despedazada tanto hacia la humanidad como hacia la divinidad, prefiere la venganza y la muerte. Al aborto provocado, la joven responde incitando a Sacramento al suicidio. La doble pérdida del hijo (el de Alma y el de Refugio) implican la pérdida total de la esperanza y la renovación. Al personaje principal femenino se le dota de una complejidad especial que evade las posiciones maniqueas y es enclavado en una realidad diversa y marcada por los problemas de fin de siglo de las grandes urbes, marcadas por la contradicción: ante la posibilidad de regir a todos sus ciudadanos por la norma de las leyes políticas, económicas y sociales, desempeña un juego perverso que transita entre la indiferencia y el castigo.

La visión de *Ángel de fuego* sobre la pobreza y la marginación está despojada de todo el ánimo carnavalesco y el humor, fuentes de un robusto segmento de la cultura popular. Por el contrario, la identidad construida en torno de estos desheredados de cada nación se cimenta en la culpa y el pecado. Se castiga la trasgresión a todo tipo de orden: el de la familia tradicional, el económico y, en suma, el social. La pena impuesta es la carencia de futuro. Con el circo arrasado, no hay destino para los antiguos compañeros de Alma. Con Sacramento desangrado, no hay mañana para Refugio. Desaparecidos el padre y el hijo, la protagonista se inmola, encarnando en sí misma un “ángel de fuego”. En su filme, Dana Rotberg le da la palabra a los

<sup>49</sup> Ésta es una evidente alusión al cierre de *Nazarín* (1949) de Luis Buñuel. En él, se ironiza sobre la caridad hacia el prójimo, al regalarle al hambriento sacerdote esa misma fruta.



expulsados de la prosperidad de las ciudades, quienes a través de un devenir trágico cuestionan la moral de nuestro tiempo.

## **Bibliografía**

ALANÍS Vera, Esther (1986): *El delito de incesto. Un análisis dogmático*. México: Trillas.

BALK Sandoval, Regina (1992): *Funcionamiento individual, marital y familiar en casos de incesto padre-hija*. Tesis de maestría. México. UIA:

CIUK, Perla (dir.) (2002): *Diccionario de directores del cine mexicano*. CD Rom. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Cineteca Nacional.

FINKELHOR, David (1980): *Abuso sexual al menor. Causas, consecuencias y tratamiento psico-sexual*. México: PAX.

FOX, Robin (1990) [1980]: *La roja lámpara del incesto. Investigación de los orígenes de la mente y la sociedad*. México: FCE.

GONZÁLEZ Casanova, Manuel et al. (2003): *Escritores del cine mexicano sonoro*. CD ROM. México: UNAM.

LENTI, Paul (2001): "Ángel de fuego". En *El cine mexicano a través de la crítica*. México: UNAM/ Universidad Autónoma de Ciudad Juárez/IMCINE.

LÓPEZ ARANDA, Susana (1992<sup>a</sup>): "Dana Rotberg. Entre la realidad y la imaginación". En *Dicine. Revista de Difusión e Investigación Cinematográficas*, núm. 46, julio, pp. 8-9.

\_\_\_\_\_ (1992<sup>b</sup>): "Intimidad". En *Dicine. Revista de Difusión e Investigación Cinematográficas*, num. 48, noviembre, p. 8-10.

MONSIVÁIS, Carlos (1998): "Los espacios marginales". En *Debate Feminista*, año 9, Vol. 17, abril.

NAVA PÉREZ, Clementina (1997): "El incesto: una pregunta abierta". En *GénEros*, año 4, núm. 12, junio.



PÉREZ TURRENT, Tomás (1992): “Ángel de fuego y otros asuntos”. En *Dicine. Revista de Difusión e Investigación Cinematográficas*, num. 46, julio.

ROTBURG, Dana. Rodrigo, Omar A. (1993): *Ángel de fuego*. México: Ediciones El Milagro.

TUÑÓN PABLOS, Julia (1997): “Entre lo natural y lo monstruoso: violencia y violación en el cine mexicano de la edad de oro”. En *GénEros*, año 4, núm. 12, junio.

\_\_\_\_\_ (1998): *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. México: El colegio de México / instituto Mexicano de Cinematografía.

\_\_\_\_\_ (2002): “Domando a la naturaleza: la violencia hacia las mujeres en el cine de Emilio Fernández”. En *Repensando la violencia y el patriarcado frente al nuevo milenio. Nuevas perspectivas en el mundo hispánico y germánico*. Ottawa: University of Ottawa.

## Filmografía

*Ángel de fuego* (México, 1991). Dirige: Ana Rotberg. Guión: Dana Rotberg y Omar Alain Rodrigo. Reparto: Evangelina Sosa, Lilia Aragón, Roberto Sosa