

10  
2ej'



**Universidad Nacional Autónoma de México**  
**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**ESTEREOTIPOS DE LA MUJER EN EL  
CINE MEXICANO 1940 - 1946**

**T E S I N A**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

**LICENCIADA EN HISTORIA**

P R E S E N T A :

**LAURA MARTINEZ LOPEZ DIAZ MERCADO**

SECRETARIA DE  
ASUNTOS ESCOLARES

DIC. 9 1985,



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

"ESTEREOTIPOS DE LA MUJER EN EL CINE MEXICANO"

(1940 - 1946)

## INDICE

INTRODUCCION	p 1
I.- EL CINE COMO TRANSMISOR DE VALORES	p 3
II.- EL CINE NACIONAL DURANTE 1940-1946	p 8
III.- SOBRE LOS ROLES SEXUALES DE LA MUJER EN EL CINE MEXICANO	p 12
<i>La espera del "Príncipe azul"</i>	p 17
<i>Inversión mecánica de los roles sexuales</i>	p 19
<i>Sobre el adulterio</i>	p 19
<i>El machismo en estado puro</i>	p 21
<i>La maternidad como única opción de reali- zación</i>	p 21
<i>La pareja ideal</i>	p 27
<i>La devoradora</i>	p 29
<i>La hija rebelde</i>	p 31
<i>La mujer sin hijos</i>	p 34
<i>La prostituta</i>	p 36
EFEMERIDES	p 44
CONCLUSIONES	p 46
APENDICE	p 47
FILMOGRAFIA	p 48
BIBLIOGRAFIA	p 58

## INTRODUCCION.

Considerando la gran importancia tanto artística como social que provocó el surgimiento del cinematógrafo, hemos creído - que es fundamental realizar un estudio sobre el desarrollo - del cine en México durante el sexenio presidencial de Avila-Camacho (1940-1946).

Hemos elegido este período porque sin duda a lo largo de él - se definen las líneas que habrá de seguir el cine mexicano, tanto temática como formalmente, durante toda una época.

Son los años en que surgen aquellas figuras del cine nacio--nal que, convertidas en arquetipo, habrán de consolidarse - como aglutinadoras de masas, transmisoras de valores y porta--doras de una cierta ideología. En el contexto histórico en - que se inserta esta etapa, se relegan los postulados funda--mentales de la revolución mexicana.

En efecto, al término del cardenismo se implementan nuevas - políticas, que persiguen convertir a México en una nación in--dustrializada; este propósito favorece a la clase dominante, que aprovecha la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial para integrarse al mercado capitalista.

En un primer proyecto, esta tesis pretendía buscar las reper--cusiones sociales del cine de dicha época, a través del anál--sis de todos sus estereotipos. Al final, dada la amplitud -- del planteamiento, decidimos delimitar el tema y analizar -- únicamente los estereotipos "femeninos" tradicionales.

Nos circunscribimos al sexenio señalado debido a la difícil--dad que implica tener acceso al conjunto de películas reali--zadas durante toda la década de los cuarenta. Sin embargo, - nos vimos obligados a incluir también algunas cintas rodadas

durante el sexenio alemanista que nos parecieron especialmente representativas del fenómeno apuntado.

Siguiendo la sugerencia de nuestro asesor de tesis hicimos una primera selección de películas filmadas entre los años -- 40-46, sirviéndonos del libro de Emilio García Riera Historia documental del cine mexicano.<sup>(1)</sup>

En base a la lectura de las sinopsis, elegimos aquellas que -- tentan que ver de manera más explícita con el tema de la mu-- jer. Enseguida hicimos una segunda selección que incluía las -- que consideramos más representativas y populares. Al empre-- der su localización comenzaron los problemas, fue sumamente -- difícil conseguir las pocas que pudimos ver y analizar. Por -- un lado, en el incendio de la Cineteca Nacional en 1982 se -- quemaron varias copias y, hasta la fecha, la Cineteca no ha -- reanudado aún su servicio de préstamo a los investigadores. Acudimos también a la Filмотeca de la UNAM y, de una lista de 25 películas, pudimos obtener solamente 5. Por su parte, el -- consorcio capitalista Televisa controla actualmente la gran -- mayoría de las películas mexicanas de todas las décadas.

Sin embargo, Televisa, de quien podría decirse que es un poco como la Gran Filмотeca Nacional, ocupa sus películas con un -- afán lucrativo y no le interesa facilitar su proyección a nin -- gún estudioso del cine mexicano.

Nos vimos pues, obligados a esperar que se exhibieran en la -- televisión aquellas que pudieran resultarnos útiles para desa -- rrollar nuestro tema.

Hablaremos pues de manera muy general de algunas de las selec -- cionadas pero que no pudimos ver, y trataremos de hacer un -- análisis más profundo de las que vimos.

(1) García Riera Emilio, Historia Documental del Cine Mexicano  
Ediciones Era, S.A. México, D.F. 1971, 1972.  
Volúmenes 2, 3 y 4

## 1.- EL CINE COMO TRANSMISOR DE VALORES.

El tema analizado en este trabajo forma parte de la ideología como marco general. Entendemos la ideología en el sentido --- marxista, es decir, como falsa conciencia. Cada grupo en el poder, cada clase dominante, impone su ideología para mantener su estatus. Esta ideología, es difundida y reproducida -- por distintos medios, entre ellos el arte.

Ahora bien, la revolución técnica ha modificado la producción artística y ha repercutido en el proceso de percepción y vivencia del arte. Si bien el arte está condicionado socialmente, también es cierto que el material artístico tiene una evolución relativamente autónoma; la trayectoria de las artes - no corre paralela, necesariamente, al desarrollo económico, - político y social.

Es decir, que ni el contenido ni las formas responden causalmente a la conciencia de la clase en que surgieron. Las formas artísticas tienen también un proceso evolutivo propio, -- que depende de factores relativamente independientes de la -- ideología, tales como el avance de las técnicas de reproducción y de comunicación y el cambio en la estructura y necesidad del público. De hecho, el cinematógrafo nace gracias a -- ciertos adelantos técnicos, y pronto se constituye en uno de los acontecimientos artísticos más importantes de todos los - tiempos.

Su poder de repercusión en los campos social y estético lo ha convertido en uno de los espectáculos más populares del siglo XX y, como ya señalamos, en un importante medio transmisor de valores, de estereotipos y de la moral dominante.

Una película, por más realista que sea, crea como toda otra realidad; sin embargo, es necesario que posea una cierta dosis de verosimilitud para que el público pueda aceptarla.

El cine posee su propio lenguaje, tiene medios expresivos autónomos y los recursos técnicos para lograr lo que busca no son meros elementos extrínsecos sino lo que conforma precisamente su lenguaje. El cine se vale de un medio expresivo - muy peculiar, del cual sólo él es depositario y al cual debe su existencia: el lenguaje fílmico.

El cine, como la imprenta y la radio, como la máquina de vapor o los medios de transporte y de carga, ha revolucionado la conducta humana. Por sus características, suele funcionar como un medio de evasión: las películas son muchas veces ensueños colectivos. El público, sin embargo, con la sola condición de la verosimilitud, puede aceptar como real aquello que plantean, aún cuando esté más allá de su propia experiencia.

Casi todas las películas tienen que ver con las "relaciones humanas", y la conducta de los personajes influye en la del público. El cine provoca consciente o inconscientemente, una apropiación de los valores e ideas que aparecen en la pantalla; aporta héroes a la mitología universal o reemplaza a los del pasado. Hortense Powdermarker dice en su libro Hollywood. El mundo del cine visto por una antropóloga que: "Las películas satisfacen -para bien o para mal- las necesidades que el ser humano tiene de evadirse de sus inquietudes; le ayudan a mitigar su soledad, le ofrecen experiencias sustitutivas que van más allá de las suyas propias; le proporcionan soluciones a sus problemas y le proveen de modelos para las relaciones humanas, un conjunto de valores y de nuevos héroes populares. Sería difícil subestimar la importancia so-



cial y psicológica de las películas cinematográficas, ya que, al igual que todas las demás instituciones son un reflejo\* de la sociedad sobre la que al mismo tiempo influyen". (2) 2

En E.U., por ejemplo, fue tal la influencia del cine en la -- época de oro en Hollywood, que incluso se formó la Legión de la Decencia y la Unión de Mujeres Cristianas en pro de la temperancia; sus miembros se oponían, por ejemplo, a que se les concediera Óscares a películas en donde los héroes representaban papeles de alcohólicos. Por su parte los negros se -- quejaban de que se estereotipara a la gente de color. Los protestantes se lamentaban de que a los católicos se les representara de una manera más favorable que a ellos. Es curioso, por cierto que las mujeres no hayan protestado por la constante estereotipación de personajes femeninos; una propaganda típica del cine norteamericano de principios de la década decía acerca de la protagonista: "seductora, atractiva, perversa". Diversos grupos oprimidos solían ser caricaturizados: el chicano y el mexicano eran (y son) presentados en el cine norteamericano\*\* como seres degradados. Para el cine hollywoodense, los mexicanos eran invariablemente malos y sucios y no hacían sino servir al lucimiento del cowboy gringo. Lo mismo sucedía con los negros y con los indígenas de Norteamérica.

La estereotipación de la mujer chicana o mexicana tiene, además de las mencionadas características propias: es mala, morena, por supuesto, sucia y vampíresa. Es una mujer ardiente y apasionada para la que sólo existe el sexo y es capaz de traicionar a hombres y mujeres por otro hombre. Y al igual que al mexicano, es siempre un hombre blanco el que la salva de las dificultades en que se mete.

\* Cabe aclarar que no compartimos la categoría de "reflejo", ya que consideramos que el arte no es una reproducción fiel (como espejo) de la realidad, sino que intervienen múltiples mediaciones. La retomamos sin embargo, en el sentido de "reproducción".

\*\* (En la actualidad aún el cine italiano presenta esta imagen. Baste recordar a Sergio Leone y sus "Spaghetti westerns".)

(2) Powdermarker Hortense. Hollywood. El mundo del cine visto por una antropóloga. Fondo de Cultura Económica. México-1955. p.22

En Hollywood, las estrellas de cine estaban obligadas -por -  
cláusula- a mostrar sus atractivos en la publicidad y en la -  
pantalla. Más que actrices, eran objetos de consumo sexual.

Tanto en E.U. como en México, los intérpretes eran encasilla-  
dos (para el reparto) de acuerdo a ciertos tipos más o menos  
inamovibles. Pedro Infante era el fiel representante del ma-  
chismo; Fernando Soler el padre autoritario; Marla Félix la -  
devoradora de hombres; Ninón Sevilla la prostituta mala; Sara  
Garcla la madre sufrida y abnegada, etc. Dice Hortense Powder  
marker que así como las sociedades primitivas temían al cam-  
bio, porque amenazaba con destruir la estabilidad de su mundo,  
así tanto los productores como las estrellas del cine temían  
apartarse de sus fórmulas.

La relación entre el público y sus "héroes" no terminaba en -  
la pantalla; los héroes debían cumplir una función social co-  
mo ejemplos o sanciones para la conducta y costumbres de la -  
sociedad.

Ahora bien, si todas las películas son transmisoras de la ---  
ideología dominante y reforzadoras de un sistema de valores -  
establecido, el cine de esa época sirvió y sirve aún como ca-  
nal de transmisión de la moral burguesa, de la demagogia, del  
conformismo.

Los valores que presenta aparecen como naturales y ahistóri-  
cos, tanto en las cuestiones de clase como en lo referente a-  
los roles sexuales. En un cine en que la mayoría de las pel-  
culas son acrticas, se pretende perpetuar un sistema de valo-  
res que muchas veces incluso contradice los cambios evidentes  
en la realidad. Así, por ejemplo, a pesar de que la familia -  
rural tiende a disgregarse dadas ciertas condiciones económi-  
cas y sociales, (Éxodo del campo a la ciudad, cambios en el -  
sistema de valores, etc.), el cine mexicano se empeña en mos-

trar al campo como un universo cerrado y feliz.

Igualmente, a pesar de que la mujer se integra cada vez más a la fuerza laboral y de que en muchísimos casos es el principal sostén económico de la familia, en el cine aparece casi siempre como inútil y dependiente de un hombre.\*

En la presente tesina analizaremos, sin grandes pretensiones y de forma somera, los valores encarnados en los personajes y estereotipos que sobre la mujer presenta el cine mexicano en el período señalado y que han dejado una honda huella en la forma de ser y de pensar del pueblo mexicano.

\*En África, Asia y América latina, el trabajo doméstico de las mujeres que incluye varios kilómetros de caminatas en busca de agua y leña, está aunado al trabajo agrícola cuyo bajo salario es en el 40% de los casos el único sostén de la familia.

Las mujeres que habitan las zonas rurales de los países del tercer mundo producen el 60% de los alimentos que se consumen en nuestro planeta.

Estudio de la Organización de las Naciones Unidas para la agricultura y la alimentación (FAO) Roma, 1984.

## I.- EL CINE NACIONAL DURANTE 1940-1946.

En México, a partir de los 30's comienza la producción continuada de películas y con ello el cine mexicano crea su propia mitología.

Según el realizador Alejandro Galindo, esto coincide con una búsqueda explícita y generalizada de los raíces culturales -- del mexicano. La publicación en 1938 de El Perfil del Hombre de Samuel Ramos manifiesta esta inquietud; en este libro, el autor no sólo indaga sobre nuestros orígenes, sino que intenta conformar una caracterización y una imagen del mexicano. <sup>(3)</sup>

En los años 40's, la Facultad de Filosofía y Letras de la --- UNAM lleva a cabo un ciclo de conferencias titulado "En busca del mexicano". Cabe también recordar la larga lista de ensayistas que se ocupan del tema: Alfonso Reyes, Agustín Vázquez, Jorge Carrión, Leopoldo Zea, Silvio Zavala, Octavio Paz y Andrés Henestrosa, entre otros. Galindo opina que esta preocupación coincide con la formalización de la industria cinematográfica, con el apoyo que recibe del Estado y con la utilización del cine como "creador de conciencias colectivas". El cine mexicano lanza sus estrellas y argumentos y junto con -- ellos una serie de valores creados y/o reproducidos: una moral, una imagen, una conciencia del mundo y determinadas formas de ser y de pensar con las cuales el pueblo mexicano se -- identifica y/o de las cuales se sirve.

Si bien ya durante los 30's habla variedad de géneros, es en los 40's cuando se afirman aquellos que reciben apoyo popular, es decir, las comedias, las películas cómicas y las epopeyas de barrio, junto con los dramas familiares.

En el paso del cardenismo al avilacamachismo se consolida un nuevo tipo de clase media que busca apoyos morales para sustituir aquel "pasado aristocrático" que se fue con el porfiriismo.

(3) Galindo Alejandro. Una radiografía histórica del cine mexicano. Fondo de Cultura Popular. México, D.F. 1968.

La familia es abordada por el cine mexicano como una institución sagrada que se mantiene al margen de todo cambio y contaminación.

El cine nacional se enfrentaba a la hegemonía del cine hollywoodense, el cual, dadas las condiciones del desarrollo capitalista en Norteamérica, se producía dentro del marco de un avanzado grado de industrialización. \*

En México, la mayoría de las primeras películas sonoras fueron financiadas por particulares, no por el Estado. Al inicio de los 40's, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y -- con una migración engrosada por la guerra civil española, México, dada su estabilidad política y económica, se convierte en un atractivo centro de inversión para la industria cinematográfica. Así, la producción de cine en México, crece considerablemente, en cantidad y también en calidad.

Surgen las grandes figuras del cine nacional, héroes y arquetipos que divulgan el sistema de valores dominante. Algunos -- de los personajes más sobresalientes son: el charro; las parejas idealizadas tipo Dolores del Río y Pedro Armendáriz; la -- mujer bella que sólo es sombra del héroe masculino; el charro urbano; la india bonita; la devoradora de hombres; la prostituta que sufre y que en el fondo es buena; la prostituta rumbera; la madre sufrida y abnegada cuya única función en el -- mundo es la maternidad; el hijo que debe todo a la madre; el cómico feo, chaparrito y torpe o borracho, etc.

Paralelamente, surgen importantes directores que realizan algunas películas de gran calidad: Emilio Fernández, Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo, Julio Bracho y Juan Bustillo Oro -- entre los más destacados.

En la fotografía, el estilo del mexicano Gabriel Figueroa es -- elogiado internacionalmente.

Los primeros años de la década fueron fecundos en buenas películas de gran éxito taquillero. Algunas de ellas compitieron en concursos internacionales de la importancia del de Cannes, en 1946, y Locarno, en 1947. Directores como Fernández consideraban que sólo rescatando lo más auténtico del pueblo mexicano, sería posible internacionalizarse el cine nacional.

Se producen películas con criterio industrial y se diversifican los géneros. Surge el primer cronista de la ciudad en el cine, el primer director que aborda temas urbanos: Alejandro Galindo.

Durante la guerra, la crítica situación mundial impidió a los E.U. continuar con su ritmo de producción cinematográfica, por lo que el cine latinoamericano en general y el mexicano en particular, aprovechando dicha coyuntura, logran colocarse en el mercado internacional. Los mismos EEUU requieren de una producción fílmica en castellano para satisfacer las exigencias de la población hispanoparlante.

Pero a partir de la segunda mitad de la década, una vez terminada la guerra, el panorama comenzó a cambiar.

Los costos de producción se hablan vuelto altísimos, así como los sueldos de actores y actrices; al mismo tiempo, se agudizaban los conflictos intergremiales; la competencia del capital norteamericano se expandió no sólo a la producción, sino también a la distribución, a la exhibición y a los estudios cinematográficos.

Además, la posguerra había permitido que la industria cinematográfica de otros países se normalizara, se reorganizara.

Todo esto, aunado al costo excesivo en la producción, a conflictos sindicales y a la carencia de una buena crítica, ---

alentó intentos de penetración imperialista en la producción.

La distribución y exhibición estaban monopolizadas por un pequeño grupo de mexicanos y extranjeros muy ligado a personajes del gobierno, protegidos todos bajo la forma de Sociedad Anónima (Jenkins-Alarcón-Espinoza y Iglesias).

Las condiciones de la posguerra no favorecían ya el enriquecimiento de unos cuantos capitalistas, por lo que se requería de una actitud paternalista por parte del Estado, que apoyó la promulgación de una ley que garantizara la libertad de competencia dentro de la industria del cine. Así, la industria se conformó plenamente como un mero negocio capitalista.

### III.- SOBRE LOS ROLES SEXUALES DE LA MUJER EN EL CINE MEXICANO.

Los comportamientos que tanto hombres como mujeres tenemos, - no son innatos sino aprendidos a través de condicionamientos sociales y culturales que padecemos desde nuestro nacimiento. Hoy, muchos valores tradicionales están siendo cuestionados, de tal forma que tiende a desaparecer la falsa superioridad - de los adultos respecto a los niños, de los blancos frente a - la gente de color y la de los hombres frente a las mujeres.

La lucha por el cambio de los modelos en los roles sexuales - tradicionales tiene como objetivo que cada individuo tenga la posibilidad de desarrollarse de la forma que le plazca, inde- pendentemente de su sexo y de su color.

¿Cómo hubiera sido cada mujer de la historia si no hubiera en- contrado tantas trabas para su desarrollo cabal como ser huma- no?

Dado que vivimos en una sociedad patriarcal, es decir, una so- ciedad donde el hombre dicta y sanciona las decisiones que -- atañen a toda la comunidad, es comprensible que sea precisa- mente el hombre quien se niegue a que se pongan en tela de -- juicio sus privilegios, pues ello llevarla necesariamente al- resquebrajamiento de su poder\*.

No obstante, las energías potenciales de las mujeres permanec- cen como una reserva que, por cierto, en épocas de crisis son utilizables: durante las guerras mundiales, al escasear la ma no de obra (los hombres estaban en el frente) las mujeres fue- ron integradas al proceso productivo; asimismo, en el caso de México, durante la revolución, cientos de soldaderas tuvieron un valiente e importante papel, aunque poca mención se haga - de ellas.

\* Independientemente de que el poder no sea reductible al sexo pues inter- vienen también las clases sociales, la raza, edad, etc. Recuérdese la - posición política de una Margaret Thatcher, una Golda Meier o una - - - Jeanne Kirkpatrick.



Sin embargo, aunque la realidad social cambia a veces a grandes pasos, las estructuras mentales lo hacen lentamente. Así, por ejemplo, los esquemas machistas permanecen vigentes y son asumidos por hombres y mujeres.

Esta ideología, que favorece el desarrollo del hombre a costa del de la mujer (ligada fundamentalmente al quehacer doméstico o "trabajo invisible") es reproducida en una primera instancia en el hogar, donde la madre y el padre repiten en general, incluso de manera inconsciente, una educación que reproduce y refuerza los roles sexuales existentes.

La delimitación de estos roles empieza en el momento en que el coqueteo natural en los bebés de ambos sexos es reprimido en el hijo varón (pues se le considera poco "varonil"; recuérdese el dicho de que el hombre debe ser "feo, fuerte y formal") y alimentado en la hija (es una cualidad "femenina", se dice, el ser coqueta). La mujer ya desde la niñez aprende y se acostumbra a conseguir lo que desea gracias a una sonrisa o cualquier gesto de ofrecimiento; así, termina por convertirse en un ser inútil y dependiente. El niño, por su parte, al no poder recurrir a esos medios, se ve obligado a desarrollar sus habilidades y a bastarse a sí mismo. Esto, aunado a toda una estructura patriarcal, refuerza la desigualdad sexual desde la primera infancia.

La asignación de roles sexuales y estereotipos en que se basa esta sociedad, es difundida no sólo a través de la educación, de los juegos, de la literatura infantil, sino también a través de los medios masivos de comunicación, cuyos mensajes no sólo van dirigidos a la infancia, sino que, convertidos casi en inmutables, son absorbidos por hombres y mujeres de todas las edades. Así pues, el cine, por su carácter de espectáculo masivo y popular, cumple también dicha función: recrea y di-

funde los estereotipos, que son recibidos sin perspectiva crítica y como algo natural.

El análisis de este proceso cuestiona, por ejemplo, la especulación psicoanalítica freudiana, según la cual la mujer tiene envidia del pene; en realidad, durante buena parte de su infancia las niñas por lo general, no saben que existe una característica anatómica que las distingue de los niños, pero sí perciben la diferencia social. Al interior mismo de la familia ven la supremacía de padre y hermanos, los privilegios y el respeto de que gozan. Y si la madre es en casa la fuerte, fuera de su ámbito su posición será secundaria respecto al más dominado de los hombres,

La niña tiene su modelo en casa: la madre siempre presente, siempre a la mano para ser observada. El padre por su parte, tiene como ámbito de acción lo público\*. Cada mañana al salir de casa deja tras de sí una estela de misterio; los hijos esperan que vuelva con sus diarios aportes traídos del exterior. El es el protagonista de toda una aventura de la cual ellos están excluidos, pero el niño sabe que algún día podrá hacerlo mismo mientras que la niña se asume sólo como espectadora. El mundo de la niña está ahí, "en casa, con su madre, donde todo está desprovisto de misterio y fascinación: una serie de tareas domésticas miserables, que se repiten continuamente, que se van disolviendo poco a poco para volver a comenzar de nuevo, siempre iguales, en una feroz estrechez de imaginación, opacas, frustradas, melancólicas, solitarias. Está siempre al servicio de otros".<sup>(4)</sup>

A medida que las niñas adoptan el rol asignado al sexo femenino, van perdiendo su determinación y valentía. Se resignan, se vuelven víctimas. Una vez domadas, el estereotipo ha triunfado.

(4) Bellotti Gianini Elena. A favor de las niñas. Monte Avila Editores. Barcelona 1978.

p.73

\* En el caso de las madres solteras la situación es la misma por el rol que juega ella o la "sirvienta" en cuanto a lo doméstico. Por otra parte el infante siempre tiene una imagen masculina de referencia --- (abuelo, tío, novio, etc.) que cumple su rol más o menos tradicionalmente.

Esta realidad patriarcal no es nueva ni exclusiva del capitalismo. En México tiene sus propios matices, producto de un -- largo proceso histórico que se remonta a las sociedades pre-- hispánicas. La organización social de los aztecas, fundada en un esquema patriarcal, se mezcló con el machismo propio de -- los conquistadores españoles. De esta mezcla surgió un parti-- cular machismo mexicano. Por otra parte, aún en los países -- llamados "socialistas" continúa vigente el machismo, a pesar -- de la amplia integración de la mujer a la fuerza laboral y de su alta calificación. También en estos países la actitud del -- macho tiene sus matices propios.

El mundo familiar es tema predilecto y recurrente en el cine -- mexicano de la época que nos ocupa. Por él desfilan persona-- jes que hacen gala de un "masoquismo glorioso", como dice Jorge Ayala Blanco. Los títulos de las películas hablan por sí -- solos del "Edipo Nacional": Mi madrecita, Madre adorada, etc. Poco importa que al macho mexicano se le inculque desde la in-- fancia que "los hombres no lloran", pues si se trata de la ma -- madre, hasta Pedro Infante llora ante su tumba.

El moralismo del cine mexicano es harto visible. El sexo es -- siempre algo pecaminoso y soslayable, salvo cuando el hombre -- se relaciona con una "mala mujer", amante, prostituta (aunque sea una mártir), o con la sirvienta, hostigada por el junior -- de la casa bajo la mirada cómplice del padre.

La virginidad aparece como un valor que debe ser preservado a -- toda costa y, el adulterio femenino es casi inimaginable.

La pobreza y/o limitaciones sexuales de las parejas tradicio-- nales de esa época, "justifica" el personaje de la prostituta, válvula de escape para el marido tradicional que divide a las mujeres en dos tipos: por un lado, las buenas, santas y virge -- nes, con las que el hombre podrá formar un hogar; por el otro, las prostitutas que le proporcionan placer, un desahogo exter -- no que le permitirá mantener el equilibrio familiar.

La libido de la mujer en el cine mexicano debe ser reprimida, mientras que el hombre puede canalizarla v<sup>l</sup>a prostituta y cabaret. Todos los actos de infidelidad cometidos por hombres - en el cine mexicano son comprendidos, tolerados sin cuestionamientos por la esposa, mientras que el caso contrario es impensable.

Cuando alg<sup>u</sup>n personaje femenino se rebela contra estos patrones, es "castigada por la vida" tarde o temprano: madre soltera, esposa golpeada, mujer abandonada o divorciada, o bien -- prostituta. Lo único que puede redimirla es su arrepentimiento y su reintegración al poder patriarcal. Un ejemplo de esto lo encontramos en la película Cuando los hijos se van, de --- Juan Bustillo Oro. El conflicto y sufrimiento por los que pasan cada uno de los personajes tiene su origen en el momento en que se marchan del hogar. Todo rompimiento con el -- cordón umbilical acarrea un escarmiento ejemplar.

Una vez más es un personaje femenino, la hija, quien pone el "mal ejemplo" al escaparse con el hombre que ama. Obviamente su osadía es castigada: su relación resulta un desastre y --- pronto vuelve a casa a punto de convertirse en una "pobre divorciada"; la hija ingrata habla "muerto en vida, hasta que -- regresa, arrepentida, andrajosa y gimiente, implorando el perdón patriarcal y familiar en la Nochebuena".<sup>(5)</sup> Las hijas --- vuelven pero fracasadas: sólo la seguridad y sobreprotección familiar puede redimirlas.

Las lecciones de moral generalmente están en boca del papá o de los hermanos. Ellos juzgan y deciden sobre la conducta de la hermana o la hija. Santa es expulsada de su casa por sus -- hermanos cuando éstos se enteran de que ha perdido la virginidad. La madre, siempre atrás, sólo acota y confirma lo que -- sentencian los hombres.

[5] Ayala Blanco Jorge. La aventura del cine mexicano. Ed. ERA. México 1979. p.54

Pocas son las películas donde se matizan estas actitudes y reacciones y se presentan modelos opcionales de conducta que no acarrearán censuras o castigos a las mujeres.

El lenguaje utilizado por los hombres en el cine mexicano es autoritario, mucho más cuando se trata de personajes de la época de la revolución mexicana y/o de norteros. Los hombres dan órdenes y las mujeres, obedientes, reproducen el papel social y culturalmente se les ha asignado.

La mayor parte del pueblo mexicano, patriótico y machista, se identifica y regocija con una imagen estereotipada del "verdadero" espíritu del mexicano, personificado por charros y rancheros, madres y prostitutas.

Pero entremos de lleno a nuestro tema analizando al personaje con el que principia la cadena de los estereotipos propuestos: la esposa.

#### La espera del "Príncipe azul".

Las niñas esperan ansiosamente crecer para enamorarse y llegar vírgenes y felices al matrimonio. Al propósito de ser esposa se reducen los sueños de toda mujer tradicional.

Convertirse en esposa es pasar a ser propiedad del marido, adoptar su apellido para que su condición quede clara a los ojos de los demás; si se cansa de ejercer las tareas domésticas y de cuidar a los hijos, si se harta de las infidelidades del marido, incluso si deja de amarlo, prefiere seguir casada, pues no ha sido educada para llevar una vida independiente. La dependencia económica la determina. La vida de la mujer tradicional gira en torno a su marido, la casa y los hijos; su propia vida, sus intereses e inquietudes terminan guardados en el cajón de los propósitos, de lo que "pudo haber sido".

Mientras los niños sueñan con todas las profesiones imaginables, las niñas sueñan con el amor, la maternidad, la servidumbre\*. Así, por ejemplo, en El amor las vuelve locas, de Fernando Cortés, el personaje femenino, con tal de cumplir su deseo de convertirse en esposa y ama de casa es capaz de descender en la escala social y de vivir en la pobreza. Mapy Cortés se enamora del chofer de su casa: Rafael Baledón. La premisa sobre la que se basa la película es que la pobreza es romántica, es una aventura que puede vivirse si se está al lado del hombre que se ama.

Una vez casada, ella dedica sus días al trabajo doméstico; su marido a cambio, la recompensa a diario con un beso. Su deseo de cumplir su sueño de ama de casa es tan fuerte que para alcanzarlo salta incluso las barreras de clase. La radio colabora en su aprendizaje como perfecta esposa, a través de un programa que da instrucciones sobre cómo barrer, aspirar, limpiar, cocinar y planchar, como si se tratara de un juego, como si las faenas domésticas tuvieran un carácter lúdico. "Estás cansada pero eres feliz, pues quieres mucho a tu marido", le dicen sus amigas a Mapy Cortés: el amor está por encima de todo, anula o minimiza cualquier conflicto. Ella goza con los celos del esposo, pues sólo así se siente querida y protegida. Cuando ambos conversan sobre la maternidad, que la convertirá en una verdadera mujer, ella se siente el ser más feliz del mundo: "Lo más íntimo de una mujer es el amor maternal", le dice Rafael Baledón, su esposo. El conflicto se presenta cuando él se entera de que ella trabaja, ya que eso pone en duda su hombría, su papel de protector de una mujer débil; su aportación económica a la casa ofende su orgullo machista: la mujer nació para quedarse en el hogar. El la abandona. Sin embargo, un cupido que aparece a lo largo de la película los reconcilia y luego se marcha para "deshacer otros divorcios".

\* En los cuentos infantiles más difundidos como Caperucita Roja, Cenicienta, Blanca Nieves, las protagonistas están para servir y a las tres las salva la llegada de un hombre. Asimismo muchas de las prostitutas o divorciadas del cine mexicano son rescatadas por un hombre o por el amor de un hombre.

No hay opción para los miembros de una pareja que fracasa; -- hay que mantener la unión matrimonial a toda costa ya que, sobre todo para la mujer, la separación es casi una tragedia, - pues económicamente depende del marido y socialmente sería se ñalada.

### Inversión mecánica de los roles sexuales:

Grosera caricatura de un feminismo inexistente es Arriba las-mujeres de Carlos Orellana. Las mujeres, vestidas de hombres, abofetean a sus maridos y los someten (hembrismo, no feminis- mo). Pero al crearse la Unión de Oprimidos, cuyo jefe es un - norteno, desaparecen los sueños revanchistas de las esposas, - madres e hijas. La ideología dominante está imposibilitada pa - ra ofrecer un modelo distinto de mujeres; cuando ellas tienen actividades extrahogar, son presentadas como hombres que abu- san del ejercicio de poder.

Otra película que fantasea con la inversión de los roles ---- sexuales es El sexo fuerte de Emilio Gómez Muriel. El sexo -- fuerte es, obviamente, el masculino. Los hombres fundan un -- Partido Masculinista, quizá para combatir una supuesta "domi- nación" de las mujeres; sin embargo, cuando en un baile "Eva XLV" baila con Adán, cae desmayada y "sólo el beso de un hom- bre puede despertarla". Ninguna mujer, por más fuerte y pode- rosa que sea en los límites del hogar, puede competir con el poder y los privilegios de los hombres en el plano social y - público. La organización de la sociedad en que vivimos es pa- triarcal, lo que en la mujer es "dominante" no es sino una -- reacción: un contrapoder.

### Sobre el Adulterio.

Bien dice Carlos Monsiváis que, "El cine mexicano ve en la -- exaltación de la moral tradicional no tanto el mensaje inevita - ble como el punto de partida, la tierra firme. (...) El melo-

drama viene a ser el común agente de relaciones públicas de la virtud y el vicio, dramatización continua de los sentimientos - y halago de las sensaciones" (6).

En este marco melodramático se da el adulterio que, en el caso femenino; toma características propias. Por ejemplo, en Imprudencia de Julián Soler, una mujer casada se enamora de otro -- hombre pero no es capaz de romper con su matrimonio: tiene que renunciar al amor. Para una mujer casada el matrimonio constituye una unión inquebrantable, un destino contra el cual no -- puede luchar. La propaganda declara: "otra mujer como todas las - madres, abnegada, calumniada, sacrificada". Si se hubiera separado, hubiese tenido que pagar sus errores o asumir un castigo.

Una de las tramas inevitables del cine mexicano es la de la pareja amenazada por la presencia de un tercero. Si el tercero -- es otra mujer, ambas, la intrusa y la esposa, pelean por él o bien acaban perdonándolo como lo haría una madre. Acerca de La mujer que engañamos de Humberto Gómez Landero, baste citar una nota aparecida en una revista de la época, en donde A. González Mora dice: "Las excelencias de este argumento saltan a la vista de todo aquel que conozca los caracteres típicos mexicanos: un hogar netamente mexicano de la clase media, en el que la mujer es modelo de sacrificio y abnegación". "La mujer mexicana como madre y esposa -dos veces madre-". "Nuestra mujer -- que sabe dominar sus pasiones...".(7)

Así, mientras el hombre puede tomarse algunas libertades, para poder mantener el equilibrio familiar, la mujer no sólo debe -- comprenderlo, sino que está obligada a reprimir sus propias inquietudes; ya que, desde hace siglos, el adulterio femenino es el censurable.

(6) Monsivdis, Carlos. "La cultura en México", Suplemento Cultural de Siempre, p. II

(7) Cine México, 7 de abril de 1945, p.19



El machismo en estado puro.

Pedro Infante es el representante del machismo urbano. En Ustedes los ricos de Ismael Rodríguez, él es ejemplo de conducta y quien tiene la última palabra. Todas las mujeres que aparecen en la película persiguen a Pepe el Toro; ricas y pobres, casadas y solteras, lo adulan y seducen: "qué brazos" dicen, maravilladas de su fuerza.

La esposa del rico es la típica mujer celosa que odia a su marido y a su suegra, pues se sabe comprada con joyas y pieles. La suegra es la madre dominante y sobreprotectora que decide por su hijo y lo domina a través del dinero, volviéndolo inútil y dependiente. La novia y futura esposa de Pepe el Toro, Blanca Estela Pavón, es feliz barriendo y cantando dulcemente a su hijo. Ella está al margen de esas mujeres "canijas y resbalosas" que persiguen a Pepe convirtiéndolo en víctima. Cuando él se va de parranda con otra mujer y se emborracha mientras su esposa pasa la noche en vela llorando preocupada, él llega con olor a perfume; ella, al darse cuenta, le lava la camisa, pues "para eso está". Pepe el Toro resulta el ofendido porque su mujer desconfió de él, ella acaba siendo regañada por celosa y le pide perdón. Finalmente, él le confiesa que estuvo con otra mujer, ante lo cual ella no sólo lo perdona sino que además se disculpa y le dice que nunca la abandone porque se moriría sin él.

Por su parte, la prostituta que aparece en la película es golpeada en público por su padrote, quien dice que lo hace para -- que "aprenda a respetar a un macho".

Los hombres hacen y deshacen, las mujeres son espectadoras y, -- las que son activas como la madre rica, lo son para dominar y -- para impedir el desarrollo de su hijo, que dependa de ella aunque tenga ya cuarenta años.

La maternidad como única opción de realización.

Ahora bien, si la esposa logra convertirse en madre, sentirá --

que cumple su función educando a sus hijos con los mismos patrones aprendidos. Transmite incansablemente los roles sexuales establecidos. Padre y madre educan a sus hijos dentro de la ideología patriarcal dominante, pero sobre todo la madre, - pues es ella quien está en el hogar y pasa con los hijos la mayor parte del tiempo.

Así, es desde su nacimiento que la madre hace a la hija a su imagen y semejanza y al varón igual que a su padre; repite -- con él la misma actitud tolerante, cómplice y complaciente -- que tiene con su esposo y con el resto de los hombres. Las niñas se identifican con la madre como un eslabón más en la larga cadena femenina. Identificarse con el padre sería anormal, ella sería rechazada y (previas luchas de rebeldía) acaba adoptando el rol femenino que la sociedad le asigna. El niño por su parte, se identifica con el padre no sólo por ser varón, - sino porque tiene un valor social superior. Sería para él degradante identificarse con la madre.

La literatura infantil contribuye a esta educación, en ella, más de la mitad de los personajes activos son varones y sus actividades son diversas: construir casas, explorar cavernas, etc. Mientras, las niñas juegan con muñecas, biberones y todo tipo de instrumentos para el quehacer doméstico. Si el personaje "mamá" trabaja extra-hogar, desempeña oficios tradicionalmente femeninos: secretaria, enfermera, maestra, actividades siempre subordinadas a su papel como madre, esposa y ama de casa.

Las niñas leen todo tipo de cuentos (fascinadas por la fantasía para niños), mientras los niños prefieren leer cuentos para varones, pues les resulta más atractivo. La representación del mundo que ofrecen los cuentos excluye a las mujeres (son "mudas, humildes e infatigables") y, cuando estas aparecen, lo hacen en segundo plano y exclusivamente para servir. Las imá-

genes son siempre las mismas: el papá lee un cuento al niño - mientras la niña ayuda a su mamá en las tareas domésticas.

A los niños, el juego de la paternidad se les niega y reprime, pues los adultos lo consideran propio de niñas; en cambio, se les inculca el belicismo y la agresividad. El cine se ha encargado también de difundir estos patrones de conducta. En La pequeña madrecita de Joselito Rodríguez, en el colmo de querer atribuir a una niña de 6 ó 7 años su "natural" instinto - maternal, Evita Muñoz, Chachita, en su papel de niña-madre, - juega desde el principio de la película con muñecas. Es difícil en el cine mexicano encontrar a una niña jugando a cosas distintas que no sean la maternidad y/o el trabajo doméstico.

Además, existe también una evidente preocupación por hacer -- aparecer ese mundo doméstico y maternal como algo agradable y atractivo. En su libro Mitologías, Roland Barthes al hacer referencia a la revista femenina ELLE publicada en Francia con un alto tiraje y representativa de las revistas femeninas en general, dice: "Todo ese paraíso de utensilios propuesto por ELLE, glorifica la clausura del hogar, la introversión de la vida casera (...) segregando a la mujer de una responsabilidad social más amplia" (8).

Así, en muchas películas mexicanas la mujer que trabaja es -- censurada por "abandonar" su hogar o, en todo caso, la libertad para desarrollarse profesionalmente le es concedida con la condición de que no se aleje demasiado de su "condición femenina". Incluso en el campo profesional la mujer está siempre bajo la mirada de un hombre. Agrega Barthes: "ELLE dice a las mujeres: ustedes valen tanto como los hombres; y a los -- hombres: su mujer será siempre sólo una mujer" (9).

Este tema es claramente abordado en La reina de la opereta de José Benavides Jr., donde una cantante de ópera se casa y su-

(8) Barthes Roland. Mitologías, Siglo XXI, México, 1980, p.57

(9) Ibidem, p.59

marido le prohíbe continuar con su carrera artística. El nacimiento de una hija le hace olvidar un poco su frustración, pero su inquietud permanente por volver a escena es reforzada por sus amistades; cuando por fin se decide, su marido la abandona llevándose a la hija que "no merece una madre así". Finalmente se reconcilian, gracias a que ella se retira definitivamente y se dedica a cuidar de su familia en la "santidad del hogar". Sin embargo, es impensable que a un padre se le obligue a vivir su paternidad alejándolo de lo público. Como hablamos mencionado, si bien a las mujeres se les impone la obligación de cumplir con las tareas maternas, a los hombres no se les enseña a disfrutar de su paternidad.

Esta madre "natural" y fatalmente obligada a serlo toma, en el caso mexicano, matices propios\*. La medida de bondad y -santidad en la madre mexicana radica en su grado de abnegación y estoicismo. Ella dedica su vida entera, en cuerpo y -alma, al cuidado de sus hijos, ya que su universo lo constituyen ellos; los sobreprotege para sentirse siempre necesaria y para que dependan de ella. Los hijos a su vez la aman con locura y se sienten culpables si no responden a tanto sacrificio. La madre mexicana debe sufrir y aguantar, fuerte y resignada; así sus hijos la querrán más.

Esa relación tan particular que el mexicano tiene con su "madrecita santa" se agudiza en el caso del hijo varón. En las películas en que aparece la madre, el edipo es llevado a niveles increíbles como dice Monsivdis, en el cine mexicano, -si hay un centro espiritual declarado, es la madre.

La propaganda de La Gallina Clueca de Fernando de Fuentes de cla: "Himno a la madre, emprendedora, buena, norteña". "Personaje, escenario y universo son una misma cosa: la madre". Y agrega: "Dedicada a las madres del mundo". (10). El estereoti

\* Recordemos nuevamente que esos matices tienen su origen en la fusión del patriarcado prehispánico con el patriarcado medioeval español.

(10) "Por fin se estrena [La Gallina Clueca]", Excelsior, Jueves 4 de - Diciembre de 1941, p.4

po de la madre en el cine mexicano es pues una mujer esencialmente abnegada y resignada, que hace su vida propia a un lado para entregarse a sus hijos. Es la madre que todo lo perdona, - que nunca falla; mejor madre será mientras más sufrimiento --- aguante. De Secreto eterno de Carlos Orellana, decla la propaganda: "Símbolo de la mujer mexicana: calumniada, madre desposeída, sufrida"; "Es el testimonio de una vida noble y altiva, sufrida y sin manchas". (11).

Al convertirse en madre, el desarrollo individual e integral - de la mujer desaparece y queda marcado su destino: sufrir. Lo "peligroso" de estos modelos que ofrece el cine mexicano es que, como hemos dicho, han venido conformando la "manera de ser y - de pensar" de hombres y mujeres mexicanas. Citemos nuevamente a Monsiváis: "Años decisivos: de 1930 a 1954 (...) se configuran los modelos de vida que una avidez masiva absorberá y re-- producirá; se inventan y petrifican lenguajes y conductas. Clásicamente, el cine mexicano resulta un way of life, una puerta de acceso no al arte o al entretenimiento sino a los moldes -- existenciales, a la posible variedad del comportamiento" (12).

Estos patrones funcionan dentro de una forma harto recurrente y sobre la que se basa en general el cine nacional: el melodrama, que "viene a ser el común agente de relaciones públicas de la virtud y el vicio, dramatización continua de los sentimientos y halago de las sensaciones (...). Los melodramas se desencadenan en un espacio delimitado por las estatuas fijas: la madre y la prostituta, polos de una vida mexicana que oscila y - se desenvuelve entre Sara García y Ninón Sevilla. Como misión expresa, el melodrama se propone salvar al núcleo familiar del naufragio" (13).

En Vuelven los García de Ismael Rodríguez, el personaje principal no es la madre sino la abuela (por supuesto Sara García);

(11) "Secreto eterno", Excelsior, Domingo 10 de mayo de 1942, p. 4

(12) Monsiváis, op. cit. p. II.

(13) Ibidem, p. II.

pero entre una y otra no hay mucha diferencia. Desde el comienzo de la película, la abuela es presentada como una mujer que controla la vida de sus nietos, a quienes incluso censura si voltean a ver a otra mujer. La abuela da indicaciones y es la gúla espiritual de los nietos, que a lo largo de la película le dicen cosas como: "Eres la mejor de todas las mujeres", --- "Dios se pulió contigo y después rompió el molde". Sin embargo, al ver pasar a una joven, Pedro Infante, que es el nieto consentido, va tras ella. La abuela lo reprende y le dice que es igual a su abuelo. El nieto, sintiéndose adulado, pues es de "machos" ser mirón y mujeriego, le responde: "conquistar a una mujer es lo más fácil del mundo".

El nieto que está en edad casamentera, quiere ver en las mujeres las virtudes de la abuela: "¿Por qué no serán todas las mujeres como tú?". "Si no encuentro una como tú prefiero quedarme solterón". "Cátese conmigo abuelita".

La abuela en su lecho de muerte relega en su nuera cuidados y obligaciones para con los tres nietos. El encuentro de Pedro Infante con la moribunda es como el de dos enamorados: este se echa a llorar como un niño; Sara García le señala, por supuesto, que "los hombres no lloran". El melodramático entierro de la abuela se canta una canción que dice: "cariño que dios me dio sin interés", dirigida a la abuela muerta y, al mismo tiempo, a la novia, es decir, a la futura abuela.

La figura de la difunta, invade todos los espacios: siempre es tú presente. En una escena, Pedro Infante llora desconsolado por ella; se acerca su novia y este la avienta al suelo violentamente, al tiempo que le dice que nunca mujer alguna podrá pa recerse a su abuela. Las mujeres aceptan consciente o inconscientemente el peso de la figura de la madre y/o abuela e incluso acaban actuando exactamente igual que ellas.

### La "pareja ideal"

Por su parte, la figura del padre es absolutamente incuestionada; La oveja negra, también de Ismael Rodríguez es muy representativa, no sólo porque en verdad el padre es el estereotipo del macho norteno, sino también porque la esposa-madre es la mujer abnegada por excelencia.

El marido (Fernando Soler) es un irresponsable, jugador, borracho y mujeriego, pero por todo eso es considerado precisamente como "muy macho"; en su contexto, esas características funcionan como virtudes. Al principio de la película, Soler llega a su casa después de varios días de juerga y en un tono norteno que subraya aún más su machismo, dice: "A mí se me debe esperar siempre, tarde dos días o tarde dos años", ya que todos, - incluidos la esposa y el hijo (Pedro Infante) están para servirle. La esposa (Dalia Iñiguez) no hace otra cosa a lo largo de la película que sufrir y llorar. Ante el cinismo del padre, madre e hijo se unen profundamente y se profesan un gran amor. Ella, sin embargo, justifica todos los maltratos de que es objeto por parte de su esposo porque le dio un gran hijo. Todos le tienen miedo al padre y ella llega incluso a empeñar todo - para pagar las deudas de su marido, contraídas en el juego de cartas. Por su parte, Infante trata groseramente a su novia, a quien ve como a una "mujer fácil", es decir, como lo contrario de lo que desea: una esposa, la madre de sus hijos. Si bien él disfruta de la libertad sexual que practica su novia, no piensa en ella sino como en un objeto de placer, pues la madre de sus hijos deberá ser una "santa", como su propia madre lo fue.

El papá justifica su alcoholismo como un elemento más de su -- "hombra", incluso obliga a su hijo a beber y le dice con orgullo: "borrachos son los que amanecen crudos y beben todavía".

Ahora bien, cuando el padre se hace amante de la ya para enton

ces ex-novia de su hijo, este último al enterarse y a pesar del amor que le tiene a su madre, establece una complicidad machista con el padre.

Después de que Soler humilla públicamente a su esposa con la amante, aquella lo perdona. El, que se llama Cruz, le dice -- "arrepentido": "ese es mi nombre y tu destino". Mientras la esposa agoniza y Cruz está con su amante, ella pide llorando que vuelva su marido. En realidad todo su comportamiento se basa en el chantaje y para ella el esposo es "toda su vida". La mujer no piensa, sólo reacciona emotivamente, todo pasa a través de sus sentimientos, no de la razón.

Finalmente el marido llega poco antes de que ella muera y le dice arrepentido, llorando y lleno de culpas: "has sido mi esposa, mi madrecita". No obstante, ella le pide nuevamente perdón.

La diferenciación entre los dos tipos de mujer (casi los únicos que presenta el cine mexicano) es muy clara: por un lado está la mujer mala, que ejerce su sexualidad, destruye matrimonios y que jamás se planteará una mínima solidaridad con otras mujeres, porque en el fondo es cómplice de los machos que la utilizan; la otra es la madre y esposa abnegada que, tolerándolo todo acaba también siendo cómplice del machismo. Por eso su hijo, Pedro Infante, terminará igual que su padre, cuyos defectos, como hemos dicho, en ese contexto funcionan como cualidades.

En Campeón sin corona, de Alejandro Galindo, todos los hombres, durante toda la película, se la pasan diciendo cosas obscenas a las mujeres y tocándolas a cada oportunidad; ellas asumen estas actitudes como algo natural e inevitable. El boxeador y campeón, David Silva, tiene, obviamente, un gran amor por su madre y por su novia santa, con la que todo va bien hasta que aparece la mujer malvada que lo lleva a la perdición.\*

\*La aparición de una mujer que hace caer en la perdición a los hombres no es nueva: en eso se basa todo el pensamiento judeo-cristiano, introducido en Mesoamérica por una nación, la española, que en pleno siglo XVI -- mantiene diversas estructuras e instituciones medievales como la inquisición.



Al final, es su propia madre quien, después de haberle mandado saludos por la radio desde EU en una entrevista, ayudada por la novia le perdona todos sus desvíos. En la escena final de la película, una vez eliminada la influencia de la mala mujer, David Silva abraza a su madre mientras que la novia camina detrás de ellos.

### La Devoradora.

En el cine mexicano, como hemos visto, aparece con frecuencia un personaje opuesto al de la madre: la perversa, fuente de todos los males. Mujer que atrae pero que al mismo tiempo es temida por los hombres, responde a una motivación fundamental: - el sexo.

Una gran parte de las películas en las que predomina este personaje, están actuadas por quien se convertirla en la representante más fiel del modelito: Marla Félix, protagonista de Doña Bárbara. En esta película de Fernando de Fuentes, madre e hija disputan por el mismo hombre. La primera es una mujer sola e independiente, pero como siempre en el caso de las mujeres --- fuertes del cine nacional, su fortaleza se asienta en ciertos atributos masculinos. Basta oír la voz ronca y ver las botas de Marla Félix, que incluso es "dura" como los hombres, para comprobarlo. Su lado femenino consiste, en todo caso, en sus cualidades de bruja capaz de hacer maleficios. Doña Bárbara es así, inflexible y violenta, porque ansía vengarse de una violación de la que fue víctima en su juventud. Su venganza consiste en someter a los hombres y en competir con ellos en todos los niveles, incluso el económico, ya que es dueña de haciendas.\*

Tal pareciera que no hay salida para las mujeres, porque o --- bien dependen absolutamente de sus maridos, o, en caso contrario, permanecen solas, amargadas y fracasadas.

\* Postscriptum. (Favor de pasar a la pág.42) .

Sin duda, el éxito taquillero de las películas de Marla Félix se debe no solamente a su belleza, sino también y principalmente a las peculiaridades del personaje que solía representar. Es como si las mujeres sublimaran en ella todo lo que no pueden hacer en la vida real; los hombres, por su parte, olvidan por un rato a su esposa y/o madre que sufre y se liberan de su culpabilidad. Marla Félix llega al colmo de la frialdad y la crueldad en La Devoradora de Fernando de Fuentes, al provocar el suicidio de un hombre y la enfermedad de otro, finalmente uno la asesina para impedir que siguiera dañando a los hombres. Esta devoradora, en el fondo, no es sino una vampiresa que actúa sin establecer relaciones profundas de solidaridad ni con sus hombres ni con las mujeres. A las deformaciones propias del patriarcado, ella responde con otras. En La mujer de todos, Marla Félix, repitiendo su papel, se relaciona con hombres que a su vez tienen otras relaciones, pero ella es la "pecadora", la amante que exige. La libre práctica de la sexualidad debe ser reprimida en la mujer, mientras en el hombre resulta un atractivo. Ella es la amante frívola que exige joyas, departamento de lujo, etc., pero que por haber tenido otros hombres es humillada; finalmente, debe quedarse sola, mientras que sus hombres, una vez superadas sus rivalidades entre sí, vuelven a la complicidad de machos y a la seguridad de sus hogares. El mal, aquella terrible mujer, ha sido extirpado.

Sobre Memorias de una vampiresa de Ramón Peón, la propaganda declara: "Ella posee la fuerza que niega el amor"; "Consiguió ser como los hombres la hablan deseado?"; "El secreto de su pasado amenazaba la felicidad de muchos hombres"; "¿Cuánto daría usted por hacer callar a una mujer que compromete la felicidad de su hogar?" (15). Toda esta propaganda dirigida a los hombres hace alusión a un problema que comparten: una vez adqui-

(15) García Riera, op.cit., Tomo 3 p. 59

rida cierta posición social y familiar, ¿cómo callar a las mujeres con quienes tuvieron relaciones fuera del matrimonio?

En Así son ellas de Gilberto Martínez Solares, por culpa de -- una mujer varios hombres pierden fortuna y dignidad. El mismo mito de la hembra malvada y pecadora que arrastra a los hom--- bres. El cine mexicano está lleno de Evas\*. Pero estas malas - mujeres, a pesar de su crueldad, son sometidas y su vida tam- bién gira en torno a los hombres. Quizá las raíces de su agre- sión se encuentren en su infancia, en la etapa en que se rebel- laron contra la opresión que sufrían frente a los privilegios masculinos.

### La hija rebelde.

A pesar de los valores atribuidos a la mujer (pasividad, afectuosidad, dulzura, sumisión, abnegación, etc.), y a pesar de - su menor grado de instrucción (ya que es el hombre quien tiene prioridad para estudiar), es una opinión común que las mujeres son más difíciles de educar. Y es que, inhibido su desarrollo, aplastadas sus energías, buscan formas de autodefensa y vías - para canalizar sus frustraciones. De ahí que haya niñas descon- tentas, caprichosas, lloronas, peleconeras, autodestructivas, - histéricas, inseguras, en fin: rebeldes. Ya otros han señalado con acierto, que en el cine mexicano las rebeldes son las hi- jas, en la medida en que la educación a los varones es más per- misiva.

En el caso de las mujeres, esa rebeldía puede triunfar condu- ciendo a quien la ejerce a una nueva forma de vida, o bien es- trellarse contra un muro de convencionalismos y rechazos. A la condición de mujer habría que agregar la diferencia generacio- nal: viejos y jóvenes difícilmente comparten, en una época, mo- dos de vivir y pensar. Sin embargo, cuando el joven pasa a ser adulto, generalmente adopta los moldes contra los cuales antes peleaba.

\*Volviendo a la literatura infantil, por ejemplo se ha calculado que el 80% de los personajes malignos de los cuentos de los hermanos Grimm (por ejem.) son mujeres. Las conclusiones de un grupo de investigadoras de Nueva York, después de un análisis, es que son textos discriminatorios, reaccionarios, misóginos y antihistóricos, y que van destinados a un público acérrico.

Uno de los puntos de enfrentamiento en el cine mexicano, es la sexualidad, un tema evadido, oculto, ignorado, aunque siempre latente.

Las chicas tienen que conservar su virginidad como el don máspreciado, un don que será ofrendado en la noche de bodas al ganador (a los hombres no se les exige llegar vírgenes al matrimonio). El hombre, al llegar a cierta edad, estrena juguete, - sale con sus amigos, hace vida nocturna, etc. La mujer, después de pasar su infancia ayudando en las tareas domésticas, - en su juventud tiene que estar alerta, pendiente, vigilante de su tesoro, de su virginidad. De no cuidarla, pondría en riesgo su futuro, ya que difícilmente sería aceptada por un varón respetable. Los hombres, en cambio, son inducidos, incluso por -- sus padres, para recurrir a las prostitutas y conocer el goce sexual, que en ellos sí es considerado como una necesidad "natural" y fisiológica, incluso mayor prestigio tendrán por la experiencia que tengan antes de casarse. La sexualidad en las mujeres es vista como un medio para fecundar, nunca para disfrutar. (16)

En La abuelita de Rafael J. Sevilla, una vez más la abuela es la encargada de preservar las buenas costumbres frente a las chicas modernas que amenazan las tradiciones y la paz del hogar. La propaganda, en un gran despliegue para festejar el día de las madres declara: "El intenso conflicto de una nieta tempestuosa y modernista que amenaza la más pura tradición de un hogar mexicano, un hogar de paz y de limpias costumbres defendido por la venerable abuelita". (17)

Una vez más la mujer es fuente de pecado, detonante de conflictos; la abuela, que seguramente padeció conflictos parecidos a

(16) La lucha feminista reivindica una libertad elemental: Disponer de sí mismas, escoger dar la vida.

Halimi Gisele. Artículo "La mujer encerrada".

CEESTEM. México, 1983

(17) "La abuelita" Excelsior, 5 de Mayo de 1942, pg. 5

Los de su nieta, toma partido por los hombres y censura la rebeldía de la joven.

Otra propaganda decla: "A dónde van nuestros hijos? El extravío de una nieta desenfrenada llega al descaro de llevar al santo hogar de la abuelita la mancha de sus citas"; "Un corazón que lucha contra la hiriente frialdad de una nieta tempuestuosa con humos de chica moderna". (18)

No hay solidaridad entre mujeres, sino un afán anacrónico por -- marginarlas y enfrentarlas entre ellas mismas.

Otro personaje femenino frívolo e "inmoral" es el de Una virgen-moderna, dirigida por Joaquín Pardavé. Una joven mujer se embaraza e intenta suicidarse ya que su virginidad tan vigilada por -- sus padres, era lo único que le otorgaba un valor. Como para la familia tradicional la sexualidad es siempre pecaminosa y vergonzante, la orientación sexual, sobre todo de padres a hijas, es -- impensable. De ahí que muchas mujeres se embaracen casi el mismo día en que dejan de ser vírgenes, y que muchas mujeres violadas -- desconozcan incluso que pueden quedar embarazadas y que de suceder esto, es posible recurrir al aborto. En cambio, toda aquella que pierda su virginidad, violada o no, recibirá tarde o temprano un castigo ejemplar.

Por otro lado, son los hombres quienes deciden y discuten sobre estos problemas: legalización o no del aborto, "integridad moral" de las mujeres o, como en esta película, sobre la virginidad femenina.

Ayala Blanco, al hacer mención de la rebeldía de las hijas en el cine mexicano, toma como ejemplo la película Cuando los hijos se van, de Juan Bustillo Oro, sobre la cual la propaganda decla: -- "Exaltación del verdadero hogar mexicano", y añade: "El santuario del hogar mexicano rico en tradiciones de nobles costumbres, sirve de marco a una historia de abnegación y ternura que nos ha

(18) Ibidem.

ce recordar a quienes nos dieron el ser sin haber pedido jamás nada de recompensa. (19)

En esta película sobresalen, otra vez, dos estereotipos de mujer: la consabida madre abnegada que vive para sus hijos y la hija rebelde que, por haberse ido de su casa, es castigada por la sociedad.

La hija, al observar a su madre, se siente francamente desalentada; al principio de la película le dice: "Has sido una esclava de la casa", a lo que su madre responde con orgullo: "Y con mucho -- gusto". Resulta excesivo el sufrir de esta madre representada por Sara García, quien no cesa de llorar a lo largo de toda la película, pero con especial entusiasmo cuando sus hijos se van, ya que su vida pierde sentido. Ahora bien, la primera que decide irse es la hija, quien huye con el novio. Los hermanos imitando esta iniciativa, empiezan a emigrar uno a uno a la capital y, a partir de entonces, se desata el drama familiar, aunque finalmente todos -- vuelvan, sea para pedir perdón o para morir arrepentidos. La hija recibe su merecido en la vida y sólo al volver a colocar la estrella de Belén en el árbol navideño (como solía hacerlo de niña), -- se rompió el hechizo de los dramas y se reinicia simbólicamente la vuelta al hogar y a la tranquilidad de la familia.

Moraleja: los hijos, y sobre todo las mujeres, deben continuar -- las tradiciones familiares y cuidar de sus padres aún a costa de sacrificar sus propios intereses.

#### La mujer sin hijos.

En Divorciadas de Alejandro Galindo, aparecen tres mujeres que, -- ante la culpa y el fracaso que les significa el divorcio, prefieren sufrir y resignarse antes que buscar la forma de salir adelante. Además de tener que sufrir la censura social inevitable en estos casos, estos tres personajes deben padecer las consecuencias -- de no haber sido educadas para ser independientes y capaces de re

(19) "Cuando los hijos se van", Excelsior; 5 de mayo de 1942, p.3

resolver sus problemas sin tener que recurrir a un hombre. Además, todas llevan sobre sus hombros un segundo estigma: son mujeres sin hijos.

El pretendido "optimismo" de la película de Galindo radica en la solución final: las tres divorciadas encuentran una aparente alternativa a su fracaso como madres y como mujeres fundando un -- instituto para cuidar niños.

El valor social de la mujer, como hemos visto, disminuye si no es madre. En Yo fui una usurpadora de Miguel Morayta, la esposa no puede "darle un hijo a su marido". No se analizan las causas de la infertilidad, aun cuando se sabe que en un alto porcentaje son los hombres los que no pueden fecundar. En todo caso, los -- análisis se aplican primero a la mujer, aunque sean más dolorosos y costosos y se deja como última posibilidad la infertilidad del marido. Este, ante la imposibilidad de procrear un hijo con su esposa, se busca una amante con quien cumplir su deseo de ser padre. A fin de cuentas la amante es considerada "más mujer" que la esposa infértil quien, asumiendo su incompetencia, acaba por comprender a su marido.

En la película Ya tengo a mi hijo de Ismael Rodríguez, basada en hechos reales, una mujer que no puede ser madre decide raptar a un niño de familia rica. Así, no sólo recupera su valor social como mujer, sino que además le otorga un sentido a su vida, junto con el de servir a su marido.

Por otro lado, muchas mujeres se resisten a adoptar niños por -- cuestiones clasistas y racistas ya que temen que el niño sea "morenito", pues en una alta proporción son hijos de mujeres del -- campo y/o sirvientas que no pueden mantenerlos y prefieren donar los a alguien que sí pueda hacerlo. En otros casos se ve obligada a practicar un trabajo ampliamente censurado, es decir, la -- prostitución.

### La Prostituta.

Un personaje recurrente en el cine mexicano es la prostituta; de quien dice Ayala Blanco: "Polo opuesto a la madre y a las mujeres maternas, la prostituta restablece el equilibrio familiar; fundamenta la búsqueda del mexicano de un arquetipo amoroso, compensa las insatisfacciones del macho, sublima el heroísmo civil y desencadena las pasiones melodramáticas; tras haber amenazado el status, terminará sirviéndolo". (20)

La prostituta es un ser marginal que recurre a este trabajo para salir del apremio económico; es también un ser rebelde, ya que la vida que lleva se opone a las "buenas costumbres", rompe con el estereotipo del ama de casa. Sin embargo, la prostituta (aunque sea presentada como pecadora o como víctima bondadosa), mantiene características tradicionalmente femeninas como: la sumisión, el sentimentalismo, el instinto maternal, etc. En cuanto a su arreglo personal también ha asimilado la idea de que las mujeres deben ser coquetas y atraer con su apariencia a los hombres para obtener dinero, joyas y pieles. Las prostitutas del cine mexicano enloquecen y hasta son capaces de "abandonar" a sus hijos por un marido con dinero. Y aunque entre las prostitutas también hay clases sociales, aunque no todas pueden lograr lo mismo, el cine mexicano las presenta fuera de contexto, aisladas y vergonzantes.

Tanto nuestra legislación como el cine castigan a la prostituta y no al cliente. Ella es señalada, no así quien hace uso de sus servicios.

Lejos de ser una "desviación moral", la prostitución está íntimamente ligada a la necesidad económica y a la ignorancia; la prostituta ha sido estigmatizada y es considerada como "síntesis de los delitos, origen del pecado o fuente de las enfermedades venéreas" (21)

(20) Ayala Blanco, Op.cit., p.52

(21) Gomezjara, Francisco. Sociología de la prostitución, Ed.Nueva Sociología; Colec."La Investigación Social", México, 1978, p.45



Para el cine mexicano, la prostitución es sinónimo de pornografía, de obscenidad, temas sumamente atractivos, sobre todo para el público masculino. Quedan excluidos la prostitución masculina (que también existe) y el matrimonio como prostitución, ya que la esposa recibe manutención económica a cambio de prestar sus servicios, no sólo como sirvienta, sino también como amante.

La prostituta, además de ejercer un oficio "degradante", es víctima de su pecado: se le abandona, se le hiere, se le humilla, o --- bien, en su versión irónica pequeño-burguesa se le convierte en -- Santa.

Las películas mexicanas de prostitutas y cabareteras reflejan los privilegios de que gozan los hombres. Así, mientras la mujer está reducida a la servidumbre sexual del marido o del cliente, los hombres cuentan con cabarets, hoteles y una organización (dirigida en general también por hombres: los padrotes) de la cual hacen uso ampliamente, sobre todo los hombres casados. Ellos salen impunes, incuestionados; para ellos hacer uso de su sexualidad es natural, no pecaminoso.

El personaje de la prostituta tiene dos variantes fundamentales: - existen por un lado las buenas a quienes la vida las ha llevado a ese trabajo como castigo por algún error cometido, casi siempre la pérdida de su virginidad (Ma. Antonieta Pons, Meche Barba, Esther - Fernández), y por otro las malas sin corazón, que han elegido ese oficio por gusto (Ninón Sevilla).

En Flor de fango de Juan J. Ortega, el lenguaje machista utilizado por los hombres aparece desde que principia la película, cuando en una plática entre varios jóvenes uno de ellos dice de una muchacha que, para deshacerse de ella, le "dard un puntapié". Este mismo -- personaje, sin embargo, el novio de Sofla Alvarez, le regala a su novia (Sofla Alvarez) una novela acerca de una mujer moderna que - debe saber de todo. La lleva al campo y, después de dormirla con - una pastilla puesta en un vaso de agua, la viola. Ella queda emba-

razada y deshonrada. El, respondiendo a sus recriminaciones, le dice: "si no fueras una indefensa mujer, con qué gusto te golpearla la cara", y le pide que goce y olvide. A partir de entonces ella no solamente será señalada, sino que tendrá que mantener sin ayuda a su hijo; antes piensa en "quitarse la vida", que en la posibilidad del aborto (tema tabú en el cine mexicano), pero finalmente deja su casa para irse a trabajar como prostituta. Dice: -- "Todas tenemos una causa, una razón para llegar a esto". Los hombres que la buscan le ofrecen perfumes, pieles y joyas, unos para corromperla, otros para "apartarla del mal". Y por haber caldo en el pecado, la vida la castiga doblemente y su hijo muere; sin embargo, gracias a la bondad de un hombre, logra dejar la prostitución.

Ya hemos mencionado con anterioridad que durante el sexenio alemanista proliferan las películas sobre cabareteras y prostitutas. Al respecto dice Monsivadis: "El alemanismo es la era sin contención, los dirigentes del Sistema renuncian a cualquier austeridad y tropicalizan el clima de posguerra. La prostituta (enemiga y -- salvadora de la familia) se instala como una alegoría entrañable (...) La corrupción acepta la existencia de la lujuria" [22] .. Sin embargo, ya la primera película sonora mexicana, Santa, de la cual se han hecho distintas versiones, trata el tema de la prostituta. Un soldado de paso le roba su virginidad a Santa después de jurarle amor eterno. Ella reprime su sufrimiento y llora en la soledad de la mujer vergonzante. Su madre, al enterarse, la corre de la casa, con el consentimiento de sus hijos pues ha manchado el honor de la familia. Santa se va a la ciudad y termina en una casa de citas, en donde las matronas (duras e insensibles), le dicen (una vez más) que puede obtener coches, joyas, etc. Santa se enferma y es protegida por un hombre que siempre la ha amado a pesar de ser prostituta (El es también un ser marginal). A causa de la enfermedad pierde belleza y lozanía, es decir, valor social

[22] Monsivadis, op.cit., p.VII

como mujer, aunque dice: "Yo soy santa donde quiera que esté". Finalmente muere y aparece rodeada de un juego de luces, una aureola: Santa muere purificada en el sufrimiento, paga con su vida su pecado.

En Las abandonadas de Emilio Fernández, Dolores del Rlo, después de una feliz luna de miel, va de visita a su casa, pero su padre la corre: ya no puede aceptarla porque ya no es virgen. Ahí mismo se encuentra con la esposa legítima y sus hijos y le dice que su esposo ha engañado a varias muchachas; sin embargo, se enfrenta a Dolores del Rlo sin cuestionar la actitud de su esposo. Esta se marcha y poco más tarde da a luz; el parto es mostrado como un gran sufrimiento. Al nacer el niño comenta la partera: "Menos mal que fue hombrecito porque la mera verdad las mujeres sufrimos mucho".

Al principio rechaza a su hijo, pero finalmente acaba aceptándolo: en una suerte de reconocimiento de la moral tradicional recuerda la ocasión en que la partera le dijo: "todas son iguales, primero tienen al chamaco y luego se arrepienten". Para poder mantener al niño se mete a trabajar de prostituta. Cuando el niño cumple cuatro años, ella tiene una posición económica bastante holgada y hasta se le ve contenta.

En la película, que trata de manera irreal el problema, el trabajo de la prostitución es bien remunerado y hasta divertido. Más adelante conoce a un militar (Pedro Armendáriz), quien al verla dice: "El que se acerque a esa mujer se muere", para luego afirmar en tono imperativo: "vas a vivir conmigo". Ella, callada, acepta pasar a ser de su propiedad. Al enterarse de su pasado (ella le ocultaba a su hijo), la cela obsesivamente: "¿no te molesta que te deje encerrada?", a lo que ella responde que no. Después agrega: "Ayúdame a sepultar tu pasado, sólo así serás mía". No importa el pasado de él, sólo el pasado de ella la condena. La compra con lujos y posición social; ella toma traguitos de champagne mientras él toma copas de tequila que se bebe de un tirón,-

porque es muy macho. Ella responde a todo: "como tú digas Juan", y su sometimiento llega al punto de que decide no ver más a su hijo. En una ocasión le dice: "Permiteme seguir siendo tu sombra enamorada". Al morir él, Dolores del Río es encarcelada durante ocho años y al salir y buscar a su hijo en un orfanatorio, le es negado pues no es una madre honrada: su pasado la condena aún. Renuncia a su hijo pues se avergüenza de su historia y se ve obligada a buscar trabajo nuevamente como prostituta, pero como ya está vieja, termina persiguiendo a los hombres en la calle y aguantando sus desprecios. Al paso de los años su hijo resulta ser un famoso abogado, quien al defender casualmente a otra prostituta en un juicio, dice: "Donde está una madre está Dios".

Por último, Ma. Antonieta Pons en La insaciable de Juan José Ortega, es bailarina en un cabaret, pero para su fortuna un buen hombre, respetable y de posición económica alta, la saca del medio. Él, platicando con un amigo dice: "Quién iba a pensar que después de haberla sacado de esos lugares, le iba a gustar su casa, el hogar, etc." Es decir, incluso las cabareteras ansían ser esposas, amas de casa y madres. Al verla con otro hombre, él la abandona (aunque al final sabremos que era su suegro) y, sin aclarar nada, se va. Entonces ella regresa al cabaret y durante sus shows la cámara retrata obsesivamente sus piernas, nalgas, senos, etc. todo lo que sea vendible para un público ansioso y frustrado.

Los hombres le ofrecen dinero para obtener de ella sus favores, pero ella les da largas a todos. Mientras tanto su marido se encuentra en París realizando su trabajo como cardiólogo y volviéndose famoso. Ella muestra su cuerpo y baila en el cabaret, moviendo la cadera frente a la mirada libidinosa de los hombres reunidos ahí presentes. En realidad la anécdota de la película es sólo un pretexto para verla bailar encantada de la vida y, haciendo abstracción de sus problemas reales. Al final se reconcilian y ella deja su trabajo para dedicarse al hogar.

Si bien en la realidad existen modelos opcionales de conducta para ambos sexos, el cine mexicano, no siempre de manera consciente, se empeña en mostrar aquellos que le sirven para perpetuar el sistema. Volvamos a Monsivdis: "El subdesarrollo es educación en la inmovilidad cuya teoría subterránea es un apóteagma: Aquí no pasa nada. Nos vamos acostumbrando a ver la misma política, los mismos líderes, las mismas situaciones, las mismas esperanzas y derrotas. - ¿Por qué no perpetuar entonces las convenciones sentimentales? (...)" (23).

Como mencionamos al principio de este trabajo, el cine coadyuvó a -- formar una identidad cultural, un nacionalismo que abarcó tam-- bién los modelos morales a seguir; dice Monsivdis: "El país requiere bases comunes, lazos colectivos. El cine y la radio (la XEW -- inicia sus transmisiones en 1930), se anticipan a la televisión en el otorgamiento de esos vínculos y se cohesionan como factores --- irremplazables de unidad nacional." (24).

La imagen de la mujer como sufrida víctima o como corruptora de -- hombres, no ha dejado lugar para aquella cuya vida no gira en torno al hogar, a los hijos o a los hombres, sino a sus propios intereses: un desarrollo independiente e integral como ser humano.

(23) Monsivdis, op.cit., p.IV

(24) Monsivdis, op.cit., p.IV

POST SCRIPTUM

Dentro del estereotipo de La Devoradora e inmediatamente después de Doña Bárbara: La Mujer sin alma, de la cual cita García Riera un artículo de Salvador Elizondo Alcayde (publicado en la revista Nuevo Cine N° 1) en el que dice: "Con la guerra mundial entrará en nuestro cine los gladiolos, los teléfonos-blancos, las vamps rubias, las sweater girls, los asuntos de Stefan Zweig (...) que permitieron a nuestros cineastas pasar del burdel de Alvarado al "furnished apartment" (14).

Cabe señalar que ésta fue la segunda película de Marla Félix en el papel de mala y a su vez aquella con la que queda definitivamente inaugurado el género de La Devoradora. El título de la película no sorprende demasiado ya que desde San Pablo y San Agustín hablan declarado que la espiritualidad de la mujer "desviada en relación con la del hombre, se estancará en una cloaca".

La hija rebelde .-

Por último, en Una familia de tantas, Alejandro Galindo aborda nuevamente una problemática urbana contextuada dentro de una familia clase media muy representativa de los 40's y en cuyo seno se manifiesta claramente la moral dominante. El hijo mayor, Héctor, tiene que casarse contra su deseo pues "des-honra" a una mujer. Nadie censura su acto, sin embargo, cuando el papá ve a su hija besándose con su novio, la abofetea. Maru (otra de las hijas) se enamora de Roberto (vendedor de aparatos electrodomésticos) a pesar de que su primo la pretende. Al enterarse su padre de que su hija y el vendedor se enamoraron sin su permiso, se niega a autorizar el casamiento.

(14) García Riera, op. cit., Tomo 2 p 185

Ella sale de su casa sola vestida de novia sin que nadie se atreva a contradecir o a cuestionar al padre. La modernidad de esta película está en la influencia recibida del "american way of life", de las "mismas oportunidades para todos".

Sin embargo las únicas que se rebelan son las mujeres; --- ellas son la mecha para volar con las familias patriarcales, opresivas y asfixiantes. Galindo toma partido del lado de la mujer; son ellas y no los hombres las heroínas. En una escena, Fernando Soler, en su papel de padre rígido e inflexible dice que no quiere volver a saber nada de los adelantos técnicos y agrega: "Haber qué nuevo infundio han creado para que la mujer se aleje de su hogar".

De la misma forma que el feminismo, tan criticado y/o ignorado, ha abierto horizontes nuevos no sólo a las mujeres - sino a los hombres también, la liberación de Maru en la película, da la pauta para la liberación del resto de la familia incluida la madre.

EFEMERIDES

1941 Se reglamenta la censura cinematográfica a través de la Secretaría de Gobernación.

1942 Debutan diez nuevos directores, entre ellos Ismael Rodríguez, que inicia una serie de películas con carácter de melodrama urbano entre las clases bajas estelarizadas por Pedro Infante.

Debutan las actrices Ma. Elena Márquez y María Félix.

Ávila Camacho se declara públicamente creyente y, para agradarlo, se producen películas con tramas religiosas como: -- Jesus de Nazareth de José Díaz Morales; La virgen que forjó una patria de Julio Bracho; La virgen Morena de Gabriel Soria.

Se emite como decreto la obligación de exhibir películas mexicanas según el volumen de producción.

Se elimina el impuesto aduanal a la importación de película virgen, cámaras, equipo de sonido, aparatos para laboratorio, etc.

Se funda el Banco Cinematográfico.

1943 Se realizan 70 películas; la industria cinematográfica mexicana se convierte en la más desarrollada de habla hispana.

1944 Se producen 75 películas.

Se integran a la industria del cine por última vez 14 nuevos directores, ya que a partir de entonces, los intereses sindicales lo impiden.

Fidel Velázquez sustituye a Lombardo Toledano al frente de la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM).

Fidel Velázquez refuerza la autonomía de los actores contra la solución colectiva de los conflictos.



Los grupos de distribución de películas en el norte del país comienzan a favorecer notablemente la exhibición de películas norteamericanas, en detrimento de las nacionales. (En este año, de 156 películas exhibidas, 148 eran gringas).

- 1945 La industria del cine (tercer lugar en el país) pasa por su peor crisis sindical a raíz de la cual surgió el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC de la RM). A partir de entonces la política de puertas cerradas y el exclusivismo son alentados por el nuevo líder del sindicato, Mario Moreno, "Cantinflas".
- 1946 Se realizan 72 películas, 9 menos que el año anterior. En este año debutó Luis Buñuel entre otros pocos.

Se inauguran los nuevos estudios Tepeyac (ya para entonces existían los Estudios Azteca, Churubusco, CLASA, México -- Films y Cuauhtémoc).

Aparecen dos nuevas publicaciones especializadas: Celuloide y Foto Film Cinemagazine.

## CONCLUSIONES

La ideología, en el sentido marxista de "falsa conciencia", se transmite a través de distintos medios y uno de ellos es el arte (aunque el arte no es reductible a la ideología).

La sociedad patriarcal en que vivimos ha creado su propia mitología y sus propios estereotipos de los roles sexuales, tanto para el hombre como para la mujer. Sin embargo, la ideología machista no es exclusiva de ningún modo de producción; es tan antigua como la propiedad privada (o más) y permanece vigente tanto en las sociedades capitalistas actuales como en las llamadas "socialistas". Sin ser exclusiva de ninguna clase social, las atraviesa todas.

El cine, como espectáculo y como expresión artística, reproduce dichos valores y estereotipos dominantes, coadyuvando a su repetición sin cuestionarlos.

El cine, dado su carácter popular, tiene fuertes repercusiones sociales y psicológicas y el público termina identificándose o adaptándose a los modelos dominantes que propone. Dichos roles son presentados como inmutables desde una perspectiva natural y anti-histórica; de ahí que difícilmente se ofrezcan modelos alternativos.

Nos atrevemos a afirmar que "la forma de ser" del mexicano y de la mexicana responde, en gran parte, a los estereotipos propuestos por el cine.

Cada una de las películas mexicanas es una lección de moral; los roles interpretados por Sara García y Marla Félix, Pedro Infante y Jorge Negrete, entre otros, han dejado huella y en muchos casos continúan siendo "ejemplares" para un gran sector de la población.

Sin embargo, esperamos que la realidad social abra en el cine perspectivas que ofrezcan modelos opcionales de realización para el hombre y la mujer contemporáneos y del futuro.

APENDICE

Para terminar, reproducimos una lista que refleja la mitología de los roles sexuales, elaborada por el investigador Francisco Gomezjara (25) y que responde muy bien a los estereotipos dominantes en el cine mexicano.

DE LA FEMINIDAD

suave  
sentimental  
intuitiva  
atolondrada  
frágil  
dependiente  
tímida  
maternal  
voluble  
bonita  
insegura  
monógama  
masoquista

dulce  
afectiva  
superficial  
impulsiva  
sumisa  
cobarde  
recatada  
coqueta  
conquistada  
puede llorar  
pasiva  
virgen y fiel  
histérica

DE LA VIRILIDAD

duro  
rudo  
intelectual  
profundo  
sistemático  
fuerte  
independiente  
agresivo  
paternal  
estable  
feo  
seguro  
polígamo (experto)  
sádico

frío  
racional  
planificado  
calculador  
dominante  
valiente  
audaz  
sobrio  
conquistador  
no llora  
activo  
infiel  
obsesivo

(25) Gomezjara, op.cit., p.48

FILMOGRAFIA

\* ABANDONADAS LAS. -

Producción: 1944- Films Mundiales.  
Dirección: EMILIO FERNANDEZ; Asistente : Felipe Palomino  
Argumento: Emilio Fernández; Adaptación: Emilio Fernández  
y Mauricio Magdaleno.  
Fotografía: Gabriel Figueroa; Operador de Cámara: Domingo Carrillo  
Música: Manuel Esperón  
Sonido: Howard Randall, Jesús González Gancy, Manuel Esperón.  
Escenografía: Manuel Fontanals  
Edición: Gloria Schoemann  
Intérpretes: Dolores del Río (Margarita Pérez), Pedro Armendariz  
(Juan Gómez), Víctor Junco (Julio Cortazar/Margarito)  
Estreno: Mayo 18 de 1945; 6 semanas en cartelera.  
Cine: Chapultepec

ABUELITA LA. -

Producción: 1942 - Raphael J. Sevilla para Grovas, S.A.  
Dirección: RAPHAEL J. SEVILLA; Asistente: Luis Abadía  
Argumento: Carlos Martínez Baena; Adaptación: Raphael J. Sevilla  
Fotografía: Jack Draper; Operador de Cámara: Enrique Wallace  
Música: Jorge Pérez  
Sonido: Howard Randall y Consuelo Rodríguez  
Escenografía: Carlos Toussaint  
Edición: Emilio Gómez Muriel  
Intérpretes: Sara García ( Doña Carmen), Pituka de Foronda (Anita),  
David Silva ( Fernando) y Miguel Ángel Ferriz ( Adrián).  
Estreno: Mayo 9 de 1942  
Cine: Palacio Chino

\* AMOR LAS VUELVE LOCAS EL. -

Producción: 1945 - Films Mundiales  
Dirección: FERNANDO CORTES; Asistente: Zacarías Gómez Urquiza  
Argumento: Sobre la obra de Enrique Juárez de Deza; Adaptación  
Néftali Beltrán y Fernando Cortés.  
Fotografía: Raúl Martínez Solares; Operador de Cámara: Manuel  
Gómez Urquiza  
Coreografía: Waldeen  
Música: Manuel Esperón  
Sonido: Howard Randall, Rafael Peón y Manuel Esperón  
Escenografía: Manuel Fontanals  
Edición: Gloria Schoemann  
Intérpretes: Mapy Cortés ( Carmen), Rafael Baledón (Julio) y  
Fernando Cortés ( Ramiro de Prendas )  
Estreno: Enero 10 de 1946; 3 semanas en cartelera  
Cine: Palacio

\* Las películas con asteriscos son las que tuvimos oportunidad de ver.

ARRIBA LAS MUJERES. -

Producción: 1943 - Rodríguez Hermanos  
Dirección: CARLOS ORELLANA; Supervisión: Ramón Peón;  
Asistente: Ignacio Villarreal  
Argumento: Carlos Orellana y Joselito Rodríguez; Adaptación:  
Carlos Orellana  
Fotografía: José Ortiz Ramos  
Música: Raúl Lavista  
Sonido: Enrique Rodríguez  
Edición: Rafael Cevallos  
Intérpretes: Carlos Orellana ( Laureano ), Consuelo Guerrero de  
Luna ( Felicidad ) y Manuel Noriega ( Próspero )  
Estreno: Julio 9 de 1943  
Cine: Insurgentes

ASI SON ELLAS ( antes Corazones en Juego )

Producción: 1943- Olimpia Films  
Dirección: GILBERTO MARTINES SOLARES; Asistente: Américo  
Fernández

Argumento y  
Diálogos: Eduardo Ugarte; Adaptación: Gilberto Martínez  
Solares

Fotografía: Agustín Martínez Solares  
Música: Luis Hernández Bretón  
Sonido: José de Pérez  
Escenografía: Manuel Fontanals  
Edición: Rafael Cevallos  
Intérpretes: Gloria Martín, José Cibrián, Rafael Baledón y  
Lilia Michel  
Estreno: Junio 16 de 1944  
Cine: Palacio Chino

\* CAMPEON SIN CORONA. -

Producción: 1945 - Raúl de Anda  
Dirección: ALEJANDRO GALINDO; Asistente: Moisés M. Delgado  
Argumento y  
Adaptación: Alejandro Galindo  
Fotografía: Domingo Carrillo  
Música: Rosalío Ramírez  
Sonido: Francisco Aldayde  
Escenografía: Gunther Gersao  
Edición: Carlos Savage  
Intérpretes: David Silva ( Roberto " Kid Terranova " ), Amanda  
del Llano ( Lupita ) Carlos López Moctezuma ( Tío  
Rosas ) y Fernando Soto Mantequilla ( El Chupa ).  
Estreno: Septiembre 5 de 1946 - 2 semanas en cartelera  
Cine: Palacio

\* CUANDO LOS HIJOS SE VAN. -

Producción: 1941 - Grovas-Oro Films  
Dirección: JUAN SUSTILLO ORO; Asistente: Felipe Palomino  
Argumento y Adaptación: Juan Sustillo Oro y Humberto Gómez Landero  
Fotografía: Jack Draper, Operador de Cámara: Jorge Stahl, Jr.  
Música: Federico Ruiz  
Sonido: Rafael Ruiz Esparza y Howard Randall  
Escenografía: Carlos Toussaint  
Edición: Mario González  
Intérpretes: Fernando Soles ( Pepe Rosales ) Sara García (Lupe),  
Joaquín Pardavé ( Casimiro ), Emilio Tuero ( Raymundo ),  
Marina Tamayo ( Amalia ) Carlos López Moctezuma ( José ).  
Estreno: Julio 31 de 1941 - 2 semanas en cartelera  
Cine: Alameda

DEVORADORA LA. -

Producción: 1946 - Jesus Grovas  
Dirección: FERNANDO DE FUENTES; Asistente: Moisés M. Delgado  
Argumento: Paulino Masip; Adaptación: Paulino Masip y Fernando de Fuentes  
Fotografía: Ignacio Torres  
Música: Agustín Lara  
Sonido: Eduardo Fernández  
Escenografía: Vicente Petit  
Edición: Jorge Bustos  
Intérpretes: Marta Félix ( Diana de Arellano ), Luis Aldás ( Miguel Iturbe ), Julio Villarreal ( Don Adolfo ), Felipe de Alba ( Pablo Ortega )  
Estreno: Abril 18 de 1946 - 6 semanas en cartelera  
Cine: Alameda

DIVORCIADAS. -

Producción: 1943 - CLASA FILMS, Mauricio de la Serna  
Dirección: ALEJANDRO GALINDO; Asistente: Roberto Gavaldón  
Argumento: Sobre la novela de Julia Guzmán  
Adaptación: Julia Guzmán y Alejandro Galindo  
Fotografía: Víctor Herrera; Operadores de Cámara: Luis Medina y Felipe Quintana  
Música: Raúl Lavista  
Sonido: Howard Randall, José de Pérez y Manuel Esperón  
Escenografía: Jesús Bracho  
Edición: Jorge Bustos  
Intérpretes: Blanca de Castejón ( Cristina Gomez ), René Cardona ( Luis Reiner ), Milisa Sierra ( Carmen Lafragua ) y Delia Magaña ( Juanita )  
Estreno: Diciembre 9 de 1943 -  
Cine: Palacio

\* DOÑA BARBARA. -

**Producción:** 1943 - Grovas, S.A. originalmente y después CLASA FILMS, Fernando de Fuentes  
**Dirección:** FERNANDO DE FUENTES; Co-director: Miguel M. Delgado; Asistente: Américo Fernández  
**Argumento:** Sobre la novela de Rómulo Gallegos; Adaptación y Diálogos: Rómulo Gallegos con la colaboración de Fernando de Fuentes.  
**Fotografía:** Alex Phillips; Operador de Cámara: Rosalío Solano  
**Música:** Francisco Domínguez  
**Sonido:** Jesús González Gancy y Howard Randall  
**Escenografía:** Jesús Bracho  
**Edición:** Charles L. Kimball  
**Intérpretes:** María Félix ( Doña Barbara ), Julián Soler ( Santos Luzardo ) María Elena Márquez ( Marisela ) y Andrés Soler ( Lorenzo Barquero )  
**Estreno:** Septiembre 16 de 1943 - 6 semanas en cartelera  
**Cine:** Palacio

FAMILIA DE TANTAS UNA .-

**Producción:** 1948 - Producciones Azteca, César Santos Galindo  
**Dirección:** ALEJANDRO GALINDO; Asistente : Zacarías Gómez Urquiza  
**Argumento y Adaptación:** Alejandro Galindo  
**Fotografía:** José Ortíz Ramos  
**Música:** Raúl Lavista  
**Sonido:** Luis Fernández  
**Escenografía:** Gunther Gerszo  
**Edición:** Carlos Savages  
**Intérpretes:** Fernando Soler ( Rodrigo Cataño ), David Silva ( Roberto del Hierro ), Martha Roth ( Maru ) Eugenia Galindo ( Doña Gracia Cataño ) Felipe de Alba ( Héctor ), Isabel del Puerto ( Estela ), Alma Delia Fuentes ( Lupita ) Carlos Riquelme ( Ricardo )  
**Estreno:** Marzo 11 de 1949 - 2 semanas en cartelera  
**Cine:** Opera ( inauguración )

\* FLOR DE FANGO. -

**Producción:** 1941 - Compañía Cinematográfica Mexicana, Juan J. Ortega  
**Dirección:** JUAN J. ORTEGA ; Asistente: Mario de Lara  
**Argumento y Diálogos:** Eduardo Arozamena  
**Adaptación:** E. Carrasco Ortíz  
**Fotografía:** Ezequiel Carrasco  
**Música:** Manuel Esperón  
**Sonido:** B. J. Kroger  
**Escenografía:** Mariano Rodríguez Granada  
**Edición:** Charles L. Kimball  
**Intérpretes:** Sofía Alvares ( Marisa ), Margarita Mora ( Ma. Teresa ) Miguel Ángel Ferriz ( Roberto )  
**Estreno:** Enero 16 de 1942 -  
**Cine:** Colonial

GALLINA CLUECA LA.-

Producción: 1941- Films Mundiales, Agustín J. Fink  
Dirección: FERNANDO DE FUENTES; Asistente: Felipe Palomino  
Argumento: Sobre la pieza de Malfatti y Llandera  
Adaptación: Fernando de Fuentes y Carlos Orellana  
Fotografía: Gabriel Figueroa  
Música: Raúl Lavista, Alfonso Esparza Oteo y Mario Ruiz Suárez  
Sonido: Howard Randall y José B. Carles  
Escenografía: Jorge Fernández  
Edición: Emilio Gómez Muriel  
Intérpretes: Sara García ( Teresa de Treviño ), Domingo Soler ( Angel Chapa ), David Silva ( José ) y Gloria Marín ( Laura ).  
Estreno: Diciembre 4 de 1941- 2 semanas en cartelera  
Cine: Palacio Chino

IMPRUDENCIA.-

Producción: 1944- Concordia Films, Miguel Salkind y León Gurdus  
Dirección: JULIAN SOLER; Asistente: Jorge López Portillo  
Argumento: Sobre una obra de Henry Bataille  
Adaptación: Neftalí Beltrán y Eduardo Ugarte  
Fotografía: Vctor Herrera  
Música: Rosalío Ramírez  
Sonido: Rafael Ruiz Esparza  
Escenografía: Manuel Fontanals  
Edición: Rafael Cevallos  
Intérpretes: Domingo Soler ( Eduardo ) Blanca de Castejón (Elena), Julián Soler ( Armando ) y Joaquín Roche, Jr. (Jorgito)  
Estreno: Mayo 5 de 1944 - 2 semanas en cartelera  
Cine: Lindavista

\* INSACIABLE LA.-

Producción: 1946 - Compañía Cinematográfica Mexicana, Juan J. Ortega  
Dirección: JUAN J. ORTEGA ; Asistente: Jaime L. Contreras  
Argumento: Juan J. Ortega  
Adaptación: Ramón Pérez Pelaez y Manuel R. Ojeda  
Fotografía: Domingo Carrillo; Operador de Cámara: Enrique Wallace  
Música: Manuel Esperón  
Sonido: James L. Fields, Jesús González Gancy y Galdino Samperio  
Escenografía: José Rodríguez Granada  
Edición: José Bustos  
Intérpretes: María Antonieta Pons (Velma) Rafael Baledón ( Dr. Carlos Menocal ) y Gustavo Rojo ( Mario Rovira)  
Estreno: Junio 25 de 1947  
Cine: Olimpia



MEMORIAS DE UNA VAMPIRESA.- ( antes Una Mujer con Historia )

**Producción:** 1945- Ramón Pereda  
**Dirección:** RAMON PEON; Asistente: Valerio Olivo  
**Argumento y Adaptación:** Ramón Peón  
**Fotografía:** Jesús Hernández; Operador de Cámara: Manuel Santaella  
**Música:** Leo Cardona  
**Sonido:** José B. Carles  
**Escenografía:** Ramón Rodríguez Granada  
**Edición:** Alfredo Rosas Priego  
**Intérpretes:** Adriana Lamar, Ramón Pereda y Jesús Valero

\* MUJER DE TODOS LA.-

**Producción:** 1946- Filmax, Gregorio Wallerstein  
**Dirección:** JULIO BRACHO; Asistente: Felipe Palomino  
**Argumento:** Sobre la obra de Robert Thoren.  
**Adaptación:** Mauricio Magdaleno, Julio Bracho y Antonio Momplet; diálogos: Xavier Villaurrutia  
**Fotografía:** Alex Phillips  
**Música:** Raúl Lavista  
**Sonido:** Manuel Topete  
**Escenografía:** Jesús Bracho  
**Edición:** Mario González  
**Intérpretes:** María Félix ( María Romano), Armando Calvo (Capitán Jorge Serralde) y Gloria Lynch ( Esposa de Juan Antonio)  
**Estreno:** Septiembre 19 de 1946 - 4 semanas en cartelera  
**Cine:** Chapultepec

MUJER SIN ALMA LA.-

**Producción:** 1943 - Cinematografica de Guadalajara, Luis Enrique Galindo  
**Dirección:** FERNANDO DE FUENTES; Asistente: Carlos L. Cabello  
**Argumento:** Sobre la novela " La razón social" de Alphonse Daudet  
**Adaptación:** Alfonso Lapena y Fernando de Fuentes  
**Fotografía:** Víctor Herrera  
**Música:** Francisco Domínguez  
**Sonido:** Rafael Ruiz Esparza  
**Escenografía:** Jesús Bracho  
**Edición:** Rafael Ceballos  
**Intérpretes:** Fernando Soler, María Félix, Andrés Soler y Antonio Badá  
**Estreno:** Febrero 17 de 1944 - 4 semanas en cartelera  
**Cine:** Alameda

MUJER QUE ENGAÑAMOS LA. -

Producción: 1944 - Filmex, Gregorio Wallerstein  
Dirección: HUMBERTO GÓMEZ LANDEROS; Asistente: Zacarías Gómez Urquiza  
Argumento y Adaptación: Humberto Gómez Landeros  
Fotografía: Jack Draper e Ignacio Torres; Operadores de Cámara: Ignacio Romero y Andrés Torres  
Música: J. Jesús Estrada  
Sonido: Juan Manuel Rodríguez  
Escenografía: Luis Moya  
Edición: Mario González  
Interpretes: Fernando Soler ( Claudio Herrera), Luis Aldas (Eduardo Cervantes ) y Lina Montes ( Clemencia)  
Estreno: Marzo 29 de 1945 - 3 semanas en cartelera  
Cine: Palacio

\* OVEJA NEGRA LA. -

Producción: 1949 - Rodríguez Hermanos  
Dirección: ISMAEL RODRIGUEZ; Asistente: Jorge López Portillo  
Argumento y Adaptación: Ismael Rodríguez y Rogelio A. González  
Fotografía: Jack Draper; Operadores de cámara: Urbano Vázquez y Leobardo Sánchez.  
Música: Manuel Esperón  
Sonido: Francisco Alcaide y Jesús González Gancy  
Escenografía: Carlos Toussaint  
Edición: Fernando Martínez  
Interpretes: Fernando Soler ( Cruz Treviño Martínez de la Garza), Pedro Infante ( Silvano ), Amanda del Llano ( Marielba), Andrés Soler ( Laureano), Dalia Iñiguez ( Viviana)  
Estreno: Diciembre 24 de 1947 - 3 semanas en cartelera  
Cine: Orfeón

PEQUEÑA MADRECITA LA. -

Producción: 1943- Rodríguez Hermanos  
Dirección: JOSELITO RODRIGUEZ; Asistente: Zacarías Gómez Urquiza  
Argumento y Diálogos: Carlos Orellana; Adaptación: Joselito Rodríguez  
Fotografía: Agustín Jiménez; Operador de Cámara: Andrés Torres  
Música: Juan S. Garrido y Max Urban;  
Sonido: Enrique Rodríguez  
Escenografía: Carlos Toussaint  
Edición: Fernando Martínez  
Interpretes: Evita Muñoz ( Chachita), Narciso Busquets ( Pepe), Anita Blanch ( Lupe), y Titina Romay ( Titina)  
Estreno: Mayo 5 de 1944 - 4 semanas en cartelera  
Cine: Bucareli

REINA DE LA OPERETA LA.-

**Producción:** 1945- Filmex, Gregorio Wallerstein  
**Dirección:** JOSE BENAVIDES, Jr.; Asistente: Julio Cahero.  
**Argumento y Adaptación:** Joaquín Pardavé  
**Fotografía:** Jack Draper; Operador de Cámara: Alvaro González  
**Música:** Federico Ruiz y Rosalfo Ramírez  
**Sonido:** Juan Manuel Rodríguez y B. J. Kroger  
**Escenografía:** Luis Moya  
**Edición:** Mario González  
**Intérpretes:** Fernando Soler ( Rufo ), Sofía Álvarez ( Blanca de la Fuente ) y Joaquín Pardavé ( Margarito Pimentel de la Cueva y Santos Arias )  
**Estreno:** Enero 10 de 1946 - 5 semanas en cartelera  
**Cine:** Chapultepec

\* SANTA.-

**Producción:** 1943- Francisco de P. Cabrera para Juan de la C. Alarcón  
**Dirección:** NORMAN FOSTER  
**Argumento:** Sobre la novela de Federico Gamboa  
**Adaptación:** Alfredo B. Crevenna y Francisco de P. Cabrera  
**Fotografía:** Agustín Martínez Solares; Operador de Cámara: Luis Solís  
**Música:** Mario Ruiz Armengod y Gonzalo Curriel; Canciones: Agustín Lara  
**Sonido:** Howard Randall, Rafael Ruiz Esparza y Manuel Esperón  
**Escenografía:** Gunther Gerszo y Carlos Toussaint  
**Edición:** Charles L. Kimball  
**Intérpretes:** Esther Fernández ( Santa ), José Cibrián ( Hipólito ) Ricardo Montalban ( Jaramelo ) y Stella Inda ( Raquel )  
**Estreno:** Junio 10 de 1943- 4 semanas en cartelera  
**Cine:** Palacio

SECRETO ETERNO.- ( Corazón de Mujer )

**Producción:** 1942- Vicente Saisé Piquer para Jesús Grovas  
**Dirección:** CARLOS ORELLANA; Asistente: Jaime L. Contreras  
**Argumento y Adaptación:** Carlos Orellana  
**Fotografía:** Alex Phillips  
**Música:** Severo Mugertza  
**Sonido:** Howard Randall y Consuelo Rodríguez  
**Escenografía:** Ramón Rodríguez Granada  
**Edición:** Mario González  
**Intérpretes:** Marina Tamayo ( Lolita ), Carlos Orellana ( Justo ), David Silva ( Luis ) y Virginia Manzano ( Teresa ).  
**Estreno:** Septiembre 16 de 1942 - 2 semanas en cartelera  
**Cine:** Palacio

SEXO FUERTE EL. -

Producción: 1945- CLASA, Films Mundiales  
Dirección: EMILIO GOMEZ MURIEL  
Argumento: Miguel Morayta y Agustín M. Carnicero  
Adaptación: Humberto Gómez Landero y Max Aub  
Fotografía: Agustín Martínez Solares; Operador de Cámara:  
José Antonio Carrasco  
Música: Rosalío Ramírez  
Sonido: José de Pérez y Manuel Esperón  
Escenografía: Jorge Fernández  
Edición: Jorge Bustos  
Intérpretes: Mapy Cortes (Eva XLV), Angel Garasa (Curro Calvo)  
y Rafael Baledón (Adrián Preciado).  
Estreno: Mayo 23 de 1946 - 3 semanas en cartelera  
Cine: Chapultepec

\* USTEDES LOS RICOS. -

Producción: 1948 - Rodríguez Hermanos  
Dirección: ISMAEL RODRIGUEZ; Asistente: Jorge López Portillo  
Argumento: Pedro de Urdimales, Rogelio A. González, Ismael  
Rodríguez y Carlos González Dueñas  
Adaptación: Ismael Rodríguez y Rogelio A. González  
Fotografía: José Ortiz Ramos  
Música: Manuel Esperón  
Sonido: Manuel Topete y Jesús González Gancy  
Escenografía: Carlos Toussaint  
Edición: Fernando Martínez  
Intérpretes: Pedro Infante (Pepe El Toro), Blanca Estela Pavón  
(Celia La Chorrreada), Evita Muñoz (Chachita)  
y Fernando Soto Mantequilla (Bracero Pocho)  
Estreno: Enero 22 de 1949 - 2 semanas en cartelera  
Cine: Regis

VIRGEN MODERNA UNA. - (Antes Virgenes Modernas)

Producción: 1945 - Filmez, Gregorio Wallerstein  
Dirección: JOAQUIN PARDAVE; Asistente: Américo Fernández  
Argumento: Sobre la pieza Madmoiselle de Jacques Deval  
Adaptación: Joaquín Pardavé; Guión: Tito Davison  
Fotografía: Jack Draper; Operador de Cámara: Urbano Vázquez  
Música: Rosalío Ramírez, Federico Ruiz y Gonzalo Curriel  
Sonido: Joselito Rodríguez  
Escenografía: Luis Moya  
Edición: Mario González  
Intérpretes: Lilia Michel (Cristina), Abel Salazar (Carlos Rivera)  
y Sagra del Río (Sofía Villaseñor)  
Estreno: Marzo 28 de 1946 - 2 semanas en cartelera  
Cine: Palacio Chino

\* VUELVEN LOS GARCIA. -

Producción: 1946- Rodríguez Hermanos  
Dirección: ISMAEL RODRIGUEZ; Asistente: Jorge López Portillo  
Argumento: Rogelio A. González  
Adaptación: Ismael Rodríguez  
Fotografía: Ross Fisher  
Música: Manuel Esperón  
Sonido: Manuel Topeta  
Escenografía: Carlos Toussaint  
Edición: Rafael Portillo  
Intérpretes: Pedro Infante ( Luis Antonio García ), Sara García  
( Doña Luisa ), Abel Salazar ( José Luis García )  
Victor Manuel Mendoza ( Luis Manuel García ) y Marga  
López ( Lupita )  
Estreno: Noviembre 19 de 1947 - 3 semanas en cartelera  
Cine: Colonial

YA TENGO A MI HIJO. -

Producción: 1946- Rodríguez Hermanos  
Dirección: ISMAEL RODRIGUEZ; Asistentes: Jorge López Portillo  
Argumento: Ismael Rodríguez  
Adaptación: Francisco Elías  
Fotografía: Domingo Carrillo  
Música: Raúl Lavista  
Sonido: Manuel Topeta  
Escenografía: Carlos Toussaint  
Edición: Fernando Martínez  
Intérpretes: Fernandito Bohigas (idem ), Isabela Corona ( la  
raptora ), Blanca de Castejón ( Alma )  
Estreno: Agosto 9 de 1946 -  
Cines: Insurgentes, Savoy y Lindavista

YO FUI UNA URSURPADORA. - ( Antes, El hijo de la otra )

Producción: 1945 - Artistas Unidos de México  
Dirección: MIGUEL MORAYTA; Asistente: Luis Abadié  
Argumento: Miguel Morayta y Zacarías Gómez Urquiza  
Adaptación: Miguel Morayta  
Fotografía: José Ortiz Ramos; Operador de cámara: José Gutiérrez  
Zamora  
Música: Gonzalo Curiel  
Sonido: José de Pérez  
Escenografía: Luis Moya  
Edición: Mario González  
Intérpretes: Emilio Tuero ( Doctor Pablo Montalván ), Carmen Montejo  
( Isabel ) Alicia Barriá ( Olga ) y Alfredo Varela, Jr.  
( Doctor Vareleta )  
Estreno: Octubre 24 de 1946  
Cine: Palacio

BIBLIOGRAFIA

- AYALA BLANCO Jorge, La Aventura del Cine Mexicano, Ediciones ERA. México 1979.
- BARTHES Roland, Mitologías Siglo XXI. México 1980.
- BELLOTI GIANINI Elena, A favor de las niñas. Monte Avila Editores. Barcelona 1978.
- GALINDO Alejandro, Una radiografía histórica del Cine Mexicano. Fondo de Cultura Popular. México 1968.
- GARCIA RIERA Emilio, Historia Documental del Cine Mexicano, Ediciones ERA, S. A. México, D. F. 1971, 1972. Vols. 2, 3 y 4
- GOMEZJARA Francisco, Sociología de la Prostitución, Editorial Nueva Sociología. Colec. "La investigación social", México 1978.
- HALIMI Gisele, La mujer encerrada CEESTEM. México 1983.
- MONSIVAIS Carlos "La cultura en México", Suplemento cultural de --- siempre.
- PODERMARKER Hortense, Hollywood. El mundo del cine visto por una antropóloga. Fondo de Cultura Económica. México 1955.

*Agradezco la corrección de estilo  
de Eduardo Hurtado.*