



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES

"ARAGON"

COORDINACION DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

LA PROSTITUCION EN LA HISTORIA
DEL CINE MEXICANO
(1931 - 1982)

T E S I S

Que para obtener el Título de
LINCENCIADO EN PERIODISMO Y
COMUNICACION COLECTIVA

P r e s e n t a

LILIA BERTHA ABARCA LAREDO



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.

I N D I C E

INTRODUCCION	I
--------------------	---

Capítulo 1.

1. EL GENERO CABARETERIL EN EL MARCO JURIDICO DE LA CINEMATOGRAFIA MEXICANA.....	1
1.1 Las crisis cíclicas del cine mexicano y su influencia en el género cabareteril-prostitibulario	1
1.2 Las políticas cinematográficas norman la producción de películas del género	12
1.2.1 La crisis de los 30	18
1.2.2 La edad de oro o el auge del melodrama	24
1.2.3 Cabareteras y ficheras en el sexenio de Miguel Alemán Valdés	33
1.2.4 El Plan Garduño	39
1.2.5 Una década: dos formas de ver el cine	45
N O T A S	56

Capítulo 2.

2. LA PROSTITUTA VISTA POR EL CINE MEXICANO	60
2.1 Componentes estructurales del relato cinematográfico....	64
2.1.1 El armozón	64
2.1.2 El mensaje	66
2.1.3 El código	67
2.2 Análisis estructural del relato cinematográfico de <u>Senta</u>	74
2.2.1. Modelo de funciones	77
2.2.2 Modelo de actantes	85
2.2.3. Matriz de rasgos semánticos	90

2.2.4. Interrelación de los modelos de funciones, actuantes y matriz de rasgos semánticos	99
2.3. Esquemas generales de los modelos de funciones, modelo de actuantes y matriz de rasgos semánticos de las muestras analizadas	102
2.3.1. Esquema general del modelo de funciones	103
2.3.2. Esquema general del modelo de actuantes	104
2.3.3. Esquema general de la matriz de rasgos semánticos...	107
2.3.4. Interrelación del modelo de funciones, modelo de actuantes y matriz de rasgos semánticos	110
N O T A S	112

Capítulo 3.

3. LA IMAGEN DE LA MUJER DENTRO DE LA CINEMATOGRAFIA MEXICANA	113
3.1. El perfil de la mujer mexicana dentro de la cinematografía nacional	113
3.2 Del arquetipo el cliché cinematográfico	129
3.2.1. Del ángel caído, a la prostituta redentora	131
3.2.2. El mito erótico sucumbe ante el melodrama prostibulario	137
3.2.3. Una prostituta nacionalista o el nacionalismo de la prostitución	144
3.2.4. La prostitución como acto subversivo	152
3.2.5. Entre ficheras cinematográficas te veas	161
3.3. El estigma de la prostitución en el cine	171
3.3.1 Estigma positivo de la prostitución	173
3.3.2 Estigma negativo de la prostituta	181
3.3.3 Estigma ambiental	190

NOTAS	197
CONCLUSIONES	201
ANEXO	206
BIBLIOGRAFIA	211
FILMOGRAFIA	217

I N T R O D U C C I O N

El fracaso de la política rectora del Estado frente al quehacer cinematográfico ha traído como consecuencia el agravamiento de la situación del cine, el cual se ha caracterizado por la baja calidad de sus películas, así como por el sistema monopólico que controla la distribución y exhibición de filmes.

Los cambios sexenales, la irresponsabilidad de los funcionarios y la obsolescencia de las leyes que norman la cinematografía han llevado al cine nacional a un grave deterioro estructural que se manifiesta en la pésima calidad artística e industrial y en una sistemática manipulación ideológica.

El cine sufre estancamientos cíclicos que sólo son superados a través de ciertas reestructuraciones político-económicas, pues a partir del período de 1947 hasta nuestros días se realizaron reorganizaciones tendentes a revalorizar la industria. Es decir, se pusieron en marcha diversos programas para superar las constantes crisis, al tiempo que se fortalecían las alianzas entre los empresarios y funcionarios públicos.

Durante el período de Miguel Alemán se reformó el Banco Cinematográfico (1947), estableciéndolo como administrador importante de los diversos intereses empresariales que confluyen en la industria.

En el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines se hace una nueva reorganización conocida como "Plan Gerduño" (1953).

En el sexenio de Adolfo López Mateos se intentan algunos cambios, mismos que son plasmados en el libro de Federico Heuer "La industria cinematográfica".

En la administración de Gustavo Díaz Ordaz se emprende

otra política cinematográfica en la que el mismo Heuer interviene.

Seis años más tarde, se presentan reformas hechas por Rodolfo Echeverría, durante el régimen presidencial de Luis Echeverría Álvarez. Y, finalmente, la reorganización alrededor de Radio, Televisión y Cinematografía (R.T.C.) propuesta por Margarita López Portillo, durante el sexenio lopezportillista.

El género cabareteril, página importante del acervo filmico nacional, no se encuentra aislado de estos problemas. Las diversas políticas cinematográficas han influido determinadamente en su desarrollo.

A lo largo de su historia, se han presentado cambios interesantes en torno a la imagen femenina. Sin embargo, el uso indiscriminado de estereotipos de las prostitutas reproducen modelos melodramáticos que condenan al género a estancarse o extinguirse en ciertas épocas.

Después de cuarenta años (de 1931 a 1970) el cine de cabareteras sufre un importante cambio: en el sexenio de Luis Echeverría la "nueva imagen" del cine mexicano incluye nuevos elementos en la producción de películas de este género como el abuso de desnudos femeninos, utilización de un lenguaje alburero y de doble sentido y la apropiación de algunas "manifestaciones populacheras", etcétera.

La utilización de esta "cultura popular" le ha garantizado el sector privado un mercado seguro de consumo que le reditúa poder económico, político e ideológico.

No obstante, lo verdaderamente de este género es que representa un modelo de mujer que refuerza los valores morales establecidos por la sociedad patriarcal capitalista.

La situación actual de la mujer es sumamente compleja

en la definición de esta intervienen factores económicos, políticos, psicológicos, fisiológicos y sociales.

En el capitalismo, con la instauración de la familia monogámica, se presenta una división social-sexual que adquiere una valorización y jerarquización diferente y específica para cada sexo.

La familia, en el capitalismo, se fundamenta en la pareja monogámica donde la apropiación del cuerpo de la mujer y su definición como propiedad privada determina su rol dentro de la sociedad. De ahí que la ideología de este sistema social le imponga patrones de conducta en torno a sus hijos y su marido que terminan por aislarla del resto de la sociedad.

La mujer desde que nace recibe un mensaje social: debe ser pasiva, débil, obediente, dependiente, emotiva y maternal. Dentro de este patrón de conducta, la sexualidad de la mujer se reprime en función de la procreación. El sexo, rodeado de mitos y fantasías, es conceptualizado como algo sucio y molesto, por lo que la virginidad pasará a ocupar un sitio importante en la sociedad y cuando la mujer se desvía de estas categorías sociales se le califica como manipuladora, explotadora, ambiciosa, traidora o como prostituta.

La sociedad sexista, propia del sistema social que impera, parcializa su visión del meretricio a un pequeño mundo en fermizo y desviado que viola las normas jurídico-sociales.

Los medios de comunicación multiplican la difusión masiva de imágenes estereotipadas, cuya finalidad es dar una aceptación de naturalidad al fenómeno de la prostitución. Es decir, se da una apreciación de tipo emotivo y no racional de un fenómeno social.

El cine representa un valioso documento testimonial a-

cerca de los roles impuestos a la mujer mexicana: o es inocente y abnegada o es prostituta.

La presente investigación pretende hacer un análisis del género cabareteril-prostitubulario en la historia del cine mexicano, donde se estudiarán las transformaciones que ha tenido en el período de 1931 a 1982.

Para lograrlo, fue necesario que orientara mi trabajo con los siguientes objetivos e hipótesis.

Objetivos:

1.- Conocer las políticas cinematográficas (leyes y normas jurídicas) comprendidas en el período de 1931 a 1982, para analizar las transformaciones que ha sufrido la industria filmica nacional en cada sexenio.

1.1 Realizar un análisis comparativo del género cabareteril en las diferentes etapas sexenales.

1.2 Destacar las políticas cinematográficas de 1971 a 1976 y de 1976 a 1982 y analizar las transformaciones que sufrió este género en comparación con los sexenios pasados.

2. Identificar la caracterización de la imagen de la mujer en las películas analizadas.

2.1 Describir los arquetipos de las prostitutas e identificar la influencia de éstos en la confrontación del género cabareteril y otros subgéneros cinematográficos.

2.2 Establecer la tipología de las prostitutas para identificar la forma en que éstas se relacionan con otros personajes que intervienen en los filmes.

3. Aplicar la técnica del análisis estructural del relato a las películas más representativas del género cabareteril.

3.1 Comprobar que la mayoría de las películas del género cabareteril mantienen una misma estructura narrativa que su-

fre algunas variantes intrascendentes en algunas épocas del cine en México.

3.2 A partir de la información captada a través del análisis estructural del relato, interpretar el rol social de todos y cada uno de los personajes que intervienen en los filmes.

Hipótesis:

1.- Debido a que las políticas cinematográficas tienden a favorecer a la iniciativa privada y al monopolio estatal, el cine mexicano se encuentra en crisis cíclicas que influyen en la calidad y cantidad de la producción de filmes.

2.- El género cabareteril muestra que en una sociedad falocéntrica, como es el caso de México, la sexualidad femenina es reprimida, y cuando la mujer transgrede las normas establecidas se le califica como una prostituta.

3.- La prostitución en el género cinematográfico analizado es considerada como una desviación social que atenta contra la moral y las buenas costumbres. Por ello, a guisa de moraleja se incluye en los filmes una sanción en contra de los transgresores. Este castigo se presenta como una enfermedad, la muerte o la marginación y rechazo social.

4.- Los productores, directores y argumentistas del cine mexicano caracterizan a las prostitutas de la siguiente manera:

- a) Mujeres sin escrúpulos que sólo desean vengarse del violador, proxeneta y de los aparatos jurídico-represivos del Estado.
- b) Mujeres cuyo sentimiento de culpa refuerza su rol estigmatizado por la sociedad.
- c) Entes estigmatizados que no pueden reincorporarse a la sociedad.

Una vez delimitados los objetivos y las hipótesis, desarrollé el tema "La prostitución en la historia del cine mexicano (1931-1982)" en tres capítulos.

En el capítulo primero, "El género cabareteril en el marco jurídico de la cinematografía mexicana", presento los reglamentos de censura que norman el contenido de los filmes del género analizado.

Por otra parte, hago una breve reseña de las políticas cinematográficas que se formularon en cada sexenio y la influencia de éstas en la producción de películas de prostitutas.

En este apartado se destacan las políticas cinematográficas impuestas en los sexenios de Luis Echeverría Álvarez y José López Portillo debido a que en estas administraciones el género incluye elementos nuevos.

En el capítulo segundo, "La prostituta vista por el cine mexicano", realizo un análisis estructural del relato de 12 películas representativas: Santa, La mujer del puerto, Mujer, Salón México, Doña Diabla, Aventurera, Cada quien su vida, El oficio más antiguo del mundo, Las chicas malas del padre Méndez, Bellas de noche, La vida difícil de una mujer fácil, Las fabulosas del reventón.

La aplicación de esta técnica de análisis es muy laboriosa; por tal motivo en este escrito sólo se incluye el procedimiento aplicado a la película Sanva; de los demás filmes se presenta únicamente el esquema general de cada película.

Con la información que obtuve del análisis de Santa realicé una interpretación del rol social de los actores que participan en la película.

En el tercer capítulo, "La imagen de la mujer dentro de la cinematografía nacional", describí la forma en que los apara-

tos de difusión de masas difunden los roles sociales que asume la mujer.

La concepción y divulgación estereotipada de la imagen femenina encuentra su manifestación en los filmes analizados en la investigación en general.

Asimismo, presento varias definiciones del concepto de prostitución y la forma en que los medios masivos de comunicación --en particular el cine-- tratan los diferentes "tipos" de prostitutas. Es decir, las meretrices profesionales, las cabareteras, pupilas, trotacalles, call-girls, ficheras, taloneras, et cetera.

Además presento los cinco estereotipos de las prostitutas que desde 1931 hasta 1982 han sido tratados por decenas de filmes.

Las tesis sustentadas en el presente trabajo de ninguna manera son definitivas, sólo tratan de hacer una modesta aportación en materia de comunicación.

Esta investigación queda abierta para que futuros estudios enriquezcan los elementos que aquí se han vertido.

Asimismo, considero que todo tipo de opiniones y críticas que se realicen al respecto coadyugarán a mejorar la calidad temática del mismo. Sean pues bienvenidas las sugerencias de los lectores.

1. EL GENERO CABARETERIL EN EL MARCO JURIDICO DE LA CINEMATOGRAFIA MEXICANA.

1.1 Las crisis cíclicas del cine mexicano y su influencia en el género cabareteril prostibulario.

La situación del cine mexicano es producto de las periódicas y permanentes reestructuraciones económicas y políticas que en cada régimen presidencial se dictaminan. El Estado mexicano interviene en la industria cinematográfica al tiempo de sus constantes crisis.

El Estado ha establecido ciertas operaciones estratégicas para contrarrestar las crisis de la industria, las cuales se manifiestan en la producción y distribución de películas. Estos siete grandes momentos del cine nacional son:

- a) La creación de la productora Cinematográfica Latinoamericana, Sociedad Anónima (C.L.A.S.A), en 1935.
- b) La creación del Banco Nacional Cinematográfico (B.N.C.), en 1942.
- c) El decreto de la Ley Cinematográfica publicada en 1949.
- d) La formulación del "Plan Garduño" en 1953.
- e) La convocatoria al Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje en 1965.
- f) La renovación cinematográfica anunciada por Rodolfo Echeverría Álvarez a partir de 1970.
- g) El desplazamiento del B.N.C., por la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (R.T.C.) durante la administración de José López Portillo.

En 1935 se evidenciaron las contradicciones internas del cine nacional generadas por la existencia de dos corrientes: la corriente nacionalista y la de los pequeños productores cinematográficos o "independientes".

La primera aspiraba a una producción racionalizada dentro de un plan financiero general tendente a la nacionalización de la industria fílmica.

La realización de películas importantes en los dos años anteriores (La mujer del puerto, El compadre Mendoza, Redes, Dos monjes y Janitzio) alentaron al gobierno del general Lázaro Cárdenas a impulsar una política que propiciara y sostuviera un buen cine nacional.

Como producto de esta decisión, el estado participa en el financiamiento de los estudios C.L.A.S.A.

Estos estudios se dotaron con los mejores equipos técnicos del país, por primera vez en México un estudio contó con cámara Mitchell; equipo de grabación o sonorización sincrónica; máquina de revelado basado a la curva "gamma"; equipo de proyección de fondo (back-projection); e impresora óptica.

Estos estudios contaban con el suficiente material humano y técnico para poder solventar los costos de producción de películas. Es entonces cuando se filma el primer largometraje: Vámonos con Pancho Villa, dirigido por Fernando de Fuentes.

Al poco tiempo CLASA se declara en quiebra y el Estado le otorga una subvención de un millón de pesos, con los cuales la productora realiza algunos cortometrajes documentales de interés nacional.

Por otra parte, las compañías "independientes" impusie-

ron el sistema de producción de la inversionistas privados, pues les garantizaba recuperar el capital a corto plazo.

Estos productores confiaban en sus métodos artesanales de financiamiento y realizaron películas que les redituaban ganancias en la taquilla.

Este año se trató de reproducir el éxito de películas como Madre querida de Juan Orol o Iuonini de José Bohr. El mercado se saturó de producciones de ese género hasta que en ese mismo año, Fernando de Fuentes filma Allá en el rancho grande.

En 1937 proliferan las películas que retoman el esquema de Allá en el rancho grande; la estandarización de géneros cinematográficos provoca una notable disminución en la realización de películas, por lo que el capital privado disminuye sus inversiones.

Como consecuencia, varios sectores de la industria retiran su capital solicitando, simultáneamente, la creación de un banco que administre el capital de la industria.

En 1942 aparece el Banco Nacional Cinematográfico (B. N.C.) con la finalidad de concentrar a varios productores para que esta nueva organización monopólica proporcione el financiamiento adecuado para la realización de películas.

El Banco Nacional Cinematográfico es un organismo que forma parte de la estructura bancaria nacional del país cuyo carácter de Institución oficial, lo diferencia de los bancos privados por los siguientes rasgos:

a) El gobierno federal suscribe la mayor parte de su capital social y siendo este el caso, goza del derecho de vetar las resoluciones del Consejo Administrativo, aunque pueden coexistir

ambas situaciones.

b) En que generalmente el banco se rige por disposiciones generales (1).

El B.N.C. obtiene sus recursos del sector privado y del gobierno federal. Los créditos obtenidos del sector privado los dedica a los préstamos, mismos que son avalados por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y estas partidas provienen del Marine Midland Trust, Company; del Benck of America y Banco de Comercio, S.A., aunque de éste último las cantidades aportadas son de menor cuantía.

Los créditos que vienen del gobierno federal se realizan por conducto de la SHYCP. La distinción entre ambos tipos de crédito reside en que los primeros son exigibles en cualquier momento; mientras que los segundos, al formar parte del capital en giro, están sujetos a las contingencias de las operaciones crediticias que realiza esta Institución.

Luego de la creación del B.N.C., las fuentes de financiamiento a las que recurrían los productores, indistintamente, eran:

- a) Crédito Cinematográfico, S.A.
- b) Inversiones Puebla, S.A. (Grupo Jenkins)
- c) Columbia Pictures, S.A.
- d) Internacional de Películas; Exportadora o Clase Mahome, Inc., a cuenta de la distribución en Estados Unidos.
- e) Compra de la película por Aztecs Film, S.A., a precio fijo, antes de su filmación para ser explotada en Estados Unidos.
- f) Anticipos a cuenta de rendimientos de explotación de

las películas en América Latina. Estas operaciones eran realizadas principalmente por Películas Mexicanas.

Este sistema crediticio contribuye al financiamiento de películas y, es el B.N.C. quien media estas operaciones.

La intervención económica del Estado en la industria cinematográfica se ha fincado en el deterioro constante de los mercados exteriores del cine, pues sigue siendo bajo el nivel de recuperación de costo de las películas. Este fenómeno ha hecho incierta la recuperación total de las inversiones, pues el capital privado no tiene interés de participar en este sistema de financiamiento.

Desde esta perspectiva, la creación del Banco favorece directamente a las sociedades más fuertes y a aquellas que se encuentran más estrechamente vinculadas a él.

Este es el caso de Grovas, S.A. y los productores y distribuidores de Películas Nacionales.

La función del B.N.C. origina la concentración de los créditos para los productores más poderosos, quienes determinaron que concesiones que son otorgadas a otras compañías productores. Este monopolio cinematográfico acelera el desplazamiento de los pequeños productores para evitar pérdidas de los grandes inversionistas.

El tercer gran momento del cine se inicia en 1949 con el decreto de la Ley Cinematográfica que, entre otros aspectos, incluía una cláusula contra la formación de monopolios que impedía a los sectores de la producción participar como inversionistas y viceversa.

Poco antes de la promulgación de la Ley, dos fuertes grupos de experimentados cinematografistas establecieron una lu--

che por conquistar la supremacía en la producción de películas.

Por un lado, Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro y Miguel Zacarías, directores-productores que por muchos años estuvieron asociados con Jesús Groves, se unen a Felipe Mier y Oscar Brooks, quienes se encargaron de organizar una distribuidora en gran escala para sus películas y las de algunos productores independientes.

Por otra parte, Películas Nacionales es el centro de otro grupo encabezado por Héctor Domínguez, quien tratará de continuar con los aciertos logrados por esa empresa en su primer año de vida.

Gregorio Walerstein, con Filmex, Raúl de Anda, Santos Galindo, Rosas Priego, Ortiz Monasterio y otros productores independientes siguen realizando películas financiadas por el B.N.C., de cuya distribución se encarga Películas Nacionales.

Jaime Menasco se suma a este grupo con su compañía Suecia Ultramar Films y con su amplio plan de producción para 1949.

La escisión mencionada expresaba la expectación de las personas involucradas en la industria por conocer la actitud que el gobierno adoptaría frente a los problemas planteados por el monopolio Jenkins.

Una nota aparecida en el diario Esto el 28 de julio de 1949 aclaraba aún más las cosas: se decía en ella que los productores amenazaban con separarse de la Asociación de Productores "mangoneada" por Walerstein, Elizondo, De Anda, Groves y otros, y estaban en contra de la concentración de la producción en los Estudios Churubusco (Azcarra) y Azteca (Theodore Gildred) y de la posible desaparición de los CLASA y los Tepeyac. Así pues, se esperaba que la proyectada Ley Cinematográfica asegurara la posi

bilidad de la libre competencia, muy en consonancia con la ideología que identifica democracia con liberalismo económico.(2)

Se esperaba, además, que la ley enfrentara y resolviera los problemas de la censura (supervisión) que hasta entonces estaba bajo la responsabilidad del Consejo de Censura.

No obstante, el proceso de monopolización continuó apoyado desde el órgano de crédito: la banca.

En el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines se anuncian nuevas reformas: Eduardo Garduño --director del B.N.C.-- elabora un plan que lleva su nombre, "Plan Garduño". Con esta medida se procedió a centralizar toda la distribución y subordinarla a la administración del B.N.C.

La aplicación del Plan obligó a los productores privados y dueños de laboratorios a que se asociaran con las cuatro nuevas compañías distribuidoras del cine mexicano, cuyas funciones eran: una para Iberoamérica; otra para Europa, Asia y Oriente; la tercera para los Estados Unidos y la cuarta para Canadá, Filipinas y el resto del mundo.

La centralización del Plan Garduño ocasionó que los créditos otorgados por el Banco a los productores se determinaran desde las compañías distribuidoras, es decir, por los productores más poderosos dentro del consejo de distribuidores; de esta manera el monopolio se fortalecía cada vez más.

Esta nueva operación estatal confirmó el hundimiento de la industria. El círculo cerrado de productores, inversionistas y distribuidores generan una pésima producción del cine desde todos los puntos de vista.

En 1965 se produce una nueva reorganización: se convoca el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometrajes por la

sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (S.T.P.C.).

De él surgieron algunos técnicos y realizadores que años más tarde contribuirán de manera significativa en el cine mexicano. Este acontecimiento sería retomado, años más tarde, por Rodolfo Echeverría.

"Cualquiera que sea el sentido que se desee dar al Primer Concurso de Cine Experimental de Largometrajes, organizado por la Sección de Técnicos y Manuales del STPC, es indudable que marcará un hito histórico en el desarrollo del cine mexicano. No puede considerarse este movimiento de renovación al margen de lo que ha sido el cine nacional sobre todo en los últimos diez años. Y si no se inscribe dentro del natural proceso evolutivo de la industria es porque en ella simplemente no ha habido ninguno. El Concurso se realizó gracias a la tenacidad de los dirigentes de la Sección de Técnicos y Manuales y a su visión del futuro".

"El Concurso intentó contribuir a modificar una situación conformista: la temática y el estilo de la industria fílmica estaban enquistadas y tarde o temprano acarrearían su muerte. El Concurso tendría muchas ventajas; tres de ellas nos parecen obvias: a) la renovación de los cuadros de dirección, adaptación, interpretación, fotografía y todo cuanto integra un equipo; b) el decaimiento de la producción industrial, el Concurso ayudaría a aliviar la carencia de trabajo de miembros del staff; c) los resultados podrían estimular a los productores a renovar sus métodos de trabajo y sus temas".

"(..) El Concurso sacó a la luz por lo menos una sola evidencia que casualmente es la más importante: si existe una solución para la crisis de calidad del cine mexicano debe buscarse

no en el ataque frontal y ciego de las estructuras de producción sino por métodos indirectos.

"Para esto era imprescindible contar con la lucidez de la parte más afectada de la crisis: los trabajadores mismos de la industria".(3)

En el sexenio de Luis Scheverría Álvarez, el director del B.N.C. --Rodolfo Echeverría-- define su política cinematográfica consolidando el sistema del Banco con la integración de tres productoras gubernamentales: la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado, S.A. de C.V. (CONACITE I y II) y la Corporación Nacional Cinematográfica, S.A. (CONACINE).

CONACITE I y II se organizaron después de que, en mayo de 1975, el presidente Luis Echeverría Álvarez formulara reproches a los productores privados que, como consecuencia, quedaron excluidos de la industria porque no se les otorgó crédito. En esa misma fecha se formuló un plan mínimo de ejecución que consta de las siguientes medidas:

a) Se adquirieron los estudios América, hasta entonces propiedad particular. En estas instalaciones operó fundamentalmente la empresa CONACITE II formada por los miembros de la sección 49 del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), mientras se reservó la actividad de los estudios Churubusco para las empresas CONACINE y CONACITE I, en la que participan los miembros del Sindicato de la Producción Cinematográfica (STPC).

b) En el área de distribución, el Banco adquirió la totalidad de las acciones de la Compañía de Películas Nacionales, S. de R.L. de I.P. y C.V., de las que hasta entonces sólo poseía el 15 %.

c) Se fusionaron los dos distribuidores, propiedad del gobierno, especializadas en los mercados del exterior. Una era Cinematografía Mexicana, S.A. (CIMEX), que distribuía películas en Estados Unidos, Europa y Asia, y la otra era Películas Mexicanas (PELMEX) encargada de distribuir los mercados de España, Centro y Sudamérica.

d) Por último hay que anotar la creación de dos centros de Capacitación Cinematográfica y otro de Producción de Cortometrajes; así como el funcionamiento de la Cineteca Nacional, dependiente de la Dirección General de Cinematografía.

En el sexenio de José López Portillo, la directora de Radio, Televisión y Cinematografía, Margarite López Portillo, ordena la desaparición del B.N.C.

"La institución, señaló, después de 37 años de servicio ha cubierto una etapa importante en el desarrollo del cine y debe dar paso a nuevas formas de integrar a la industria, pues de acuerdo a la reforma administrativa emprendida por el presente sexenio se trata de coordinar empresas paraestatales bajo una sola responsabilidad para obtener mayor congruencia y eficiencia y evitar duplicidad y desperdicio de recursos. Con ello se pretende revitalizarla, crear una nueva industria, pujante, llena de bríos para empezar a hacer un nuevo cine y llevar a cabo un desarrollo cuantitativo y cualitativo en la producción y exhibición cinematográfica a partir de 1949".(4)

Estas dos últimas reorganizaciones de la industria serán abordadas con mayor profundidad en el apartado "Una década: dos formas de ver al cine" de este mismo capítulo.

El cine mexicano, lejos de llevar un desarrollo cualitativo y cuantitativo en los renglones señalados, se hundió en un

franco retroceso en el sistema de financiamiento, en la producción, distribución y exhibición, así como en las temáticas que aborda.

En este contexto se realizan decenas de películas del género cabareteril. Las constantes reorganizaciones de las políticas cinematográficas influyen determinadamente en la producción de películas del género.

Asimismo, las normas de producción determinan el tratamiento del tema de la prostitución circunscrito al Reglamento de Supervisión Cinematográfica y a la Ley de la Industria Cinematográfica.

1.2 LAS POLITICAS CINEMATOGRAFICAS NORMAN LA PRODUCCION DE PELICULAS DEL GENERO.

Evidentemente, en cada administración presidencial se formulan políticas de comunicación acordes a las condiciones económico-político-sociales que vive el país.

En cada sexenio se realiza una revisión de los reglamentos de censura a los que se circunscribe el contenido de los filmes en general. Esta actitud censora del gobierno ha tratado de ser congruente con la realidad mexicana aunque no lo haya logrado.

De esta forma, el género cabareteril se ajusta a determinadas características censoras para que se autorice la distribución y exhibición de películas.

En 1911, el Ayuntamiento de la ciudad de México comisiona inspectores para que recorren todas las salas de cine con la intención de velar por los derechos de los espectadores. Los inspectores imponían multas a los empresarios que no mantenían sus locales en buenas condiciones y vigilaban la higiene en general de las salas cinematográficas.

Ante esto, los intelectuales de la época escribían en la prensa oficial la importancia que cobraba el cine como un arte universal, por lo que hacían comentarios como estos: "Madres de familia: nuestros hijos deben asistir siempre a espectáculos cultos, morales y decentes, y a donde aprendan lo bueno y eleven su espíritu a la virtud para más tarde ser útiles a la sociedad en que vivimos".(5)

Con estas críticas ya se empezaba a ejercer la censura puesto que se marcaban los espectáculos "buenos" y "malos".

"La censura moral ya existía en el espíritu de 'las buenas conciencias' de la clase dominante y ejercían funciones aún sin existir legalmente".(6)

Dos años más tarde se inició la censura política, pues el cinematógrafo empezaba a retratar los disturbios ocasionados por la Revolución Mexicana; desde entonces los supervisores no sólo velaban por el contenido moral de las películas, sino también por el mensaje político que emitieran con el fin de que no se empañara la imagen de las instituciones oficiales.

Este nuevo criterio se materializó en la película de Enrique Rosas El automóvil gris, donde el director suavizaba las escenas que dañaban la imagen gubernamental.

Después de estos antecedentes históricos el primer reglamento de censura cinematográfica se promulga y publica en el Diario Oficial el 23 de junio de 1913.

En él, se "prohibían las vistas de escenas en las que se cometían delitos y los culpables no tenían castigos, es decir, que el hecho condicionante de la transgresión de la ley debería ir aparejado con la pena impuesta por su comisión, que sea a través de los medios del poder público; por las circunstancias o por la misma sociedad, siempre y cuando éste no implicara una vendetta privada acorde con lo considerado con el artículo 21 constitucional".(7)

Años más tarde, en 1919, se crea el primer Consejo de Censura. Este fue integrado por un presidente, un secretario y un vicepresidente con la finalidad de formar un cuerpo colegiado que emitiera decisiones imparciales.

En términos generales, el Consejo de Censura supervisó los filmes con el propósito de cortar las escenas que presenta-

ran apologías de algún delito, la forma de su realización o lo que se considerara atentatorio contra la moral y las buenas costumbres, así como lo que pudiera alterar el orden público.

En el artículo 90. del citado reglamento se indica: "El Consejo aprobará aquellas cintas o vistas que no ofendan a la moral pública en su contenido y leyenda, debiendo negar la aprobación a todas las demás. Podrá el Consejo declarar que se necesita hacer en la cinta o vistas las modificaciones o supresiones que fueren necesarias.

"Quedan comprendidas en la prohibición de este artículo las cintas o vistas que presenten en detalle el modo de operar de los criminales, o cuya impresión general sea la de la su premacía del criminal, y sea por su inteligencia, por su fuerza o por cualquier otro motivo que pueda inspirar simpatía sobre personas o hábitos inmorales de los protagonistas".(8)

Este reglamento reguló la producción y autorización de filmes mexicanos hasta 1941 cuando se realizaron algunas reformas importantes. Entre ellas destaca la autorización de exhibir películas de acuerdo a una clasificación, es decir, el Consejo autoriza la exhibición de cintas para niños, para adolescentes y adultos, adultos y proyecciones esociales (clasificación A, B, C y D, respectivamente).

Con estos criterios, productores y directores se ajustan a las reglas industriales para la realización de películas; desde entonces se impone en los cinerrealizadores la autocensura y el respeto por la reglamentación censora de la Secretaría de Gobernación.

Ante esto, Jorge Ayala Blanco manifestó: "Oficialmente la censura no existe en México, pero se ejerce. Se ejerce velada y subrepticamente. Se ejerce bajo una conspiración de silen

cio. Se ejerce como un instrumento que preserva el status quo. Se ejerce en cuatro diferentes variantes: precensura, poscensura, autocensura y censura por omisión. La precensura consiste en impedir la filmación de películas consideradas 'non gratas' por razones sexuales, sociales y políticas. Se ejerce mediante el consejo de modificar el guión presentado a la Dirección de Cinematografía para que sea autorizado (por ejemplo el cambio de la época callista-cristera de Los recuerdos del porvenir por el ambiente revolucionario de 1910). Se ejerce mediante el no otorgamiento de crédito financiero por el Banco Cinematográfico (por ejemplo, los proyectos de filmar La muerte de Artemio Cruz, de Fuentes y a varios guiones de Salomé Laiter). Se ejerce mediante la misteriosa suspensión del rodaje días antes de su inicio (por ejemplo Zona sagrada de Luis Alcoriza sobre la novela de Fuentes.

"La poscensura consiste en bloquear la exhibición comercial de películas ya filmadas. Esta censura sólo puede describirse mediante la intuición: cuando pasan seis u ocho años y una cinta de tema ambicioso aún permanece enlatada, empieza a sospecharse que ocurre alguna anomalía, que el secreto a voces indica que pesa una interdicción sobre ella". Ayala Blanco cita como ejemplos La sombra del caudillo, La rosa blanca y La chamuscada, ésta última sobre la eclosión revolucionaria de 1910.

La autocensura consiste en "eliminar a priori, profilácticamente y por voluntad de los propios medrosos productores, cualquier elusión, así sea neutra, a la sociedad mexicana concreta y a la estructura de poder que la sostiene.

"En censura 'por omisión' (se) incluye una serie de mecanismos que aplastan inescrupulosamente y retardariamente la libertad creadora de los nuevos cineastas". (9)

En el género cabareteril existe sólo un filme que tuvo dificultades con la comisión tripartita encargada de supervisar y autorizar las películas: Las abandonadas (1944) dirigida por Emilio Indio Fernández, pues según la consideración de los censores la cinta deterioraba la imagen del cuerpo militar.

Sin embargo, a pesar de estos obstáculos, la película logró su autorización y, por ende, su exhibición.

Desde una perspectiva propiamente política, el género cabareteril no sufrió los avatares de la censura; más bien desde el punto de vista moral, pues tal como lo marca la ley, las acciones de las prostitutas son condenadas y rechazadas por la sociedad y al final de cada historia se les castiga a través de los medios del poder público (policías o jueces) o por el rechazo y la marginación social.

Por ello, la filmación de Aventurera y Sensualidad, de Alberto Gout, marcó una página importante dentro de género, pues en ambas cintas se ridiculizó la estructura moral y jurídica de la sociedad mexicana. Estos dos filmes rebasaron los límites de la censura y plantearon una visión diferente de la prostituta.

No obstante, a partir de la década de los años setenta, esta premisa se modifica sustancialmente. La nueva producción de filmes (Bellas de Noche, Las ficheras, Las del talón, Noches de cabaret, Las golfas del talón, etc.) no estigmatiza ni a la prostituta ni al cabaret. De tal forma que la meretriz no transgrede las normas morales y, consecuentemente, no existe motivo para castigarla.

Es importante señalar que en películas como El profeta Mimi y Zona Roja, a pesar de que se realizaron, conservan ciertos rasgos melodramáticos que suscriben a la prostituta dentro de

las normas morales.

Asimismo es conveniente excluir de esta tendencia los filmes Les poquiachis, Tivoli y El lugar sin límites por presentar un tratamiento diferente de los personajes prostituidos.

Hecha esta breve reseña jurídica en la que se inscribe la filmación de películas cabereteriles, pasará a realizar una revisión de las políticas cinematográficas que normaron la producción de cintas propias del género.

1.2.1 LA CRISIS DE LOS 30.

Las reestructuraciones realizadas en el primer lustro de la década de los 30 sentaron las bases para la formación de la futura industria cinematográfica.

En 1931 se inaugura oficialmente el cine sonoro en México con la realización de Santa y se comienza a organizar el Cine Club Mexicano como una filial del Film Society de Londres y de la Ligue des Cine-Clubs de París.

Como se indicará en el capítulo 3, el cine club mexicano estipuló siete puntos programáticos que coadyuvaran a desarrollar y a mantener la naciente industria fílmica. (10)

En 1933, pese a las precarias condiciones técnicas (falta de laboratorios, estudios para filmación y gran parte de equipo fotográfico) se realizaron 21 películas, entre las que destacan obras de importancia: El compadre Mendoza, El prisionero trece y La mujer del puerto.

Para entonces México había conquistado algunos mercados extranjeros: el sur de Estados Unidos de Norteamérica y cinco países latinoamericanos.

Durante 1933 y 1944, el presidente en turno, Abelardo Rodríguez, decretó legislaciones en torno a la Ley Orgánica de Secretarías de Estado: se creó el Departamento Autónomo del Trabajo y la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo cambió su denominación por la Secretaría de Economía Nacional. (11)

En materia de comunicación no se puso en marcha ningún programa en particular; sólo se dio un fuerte impulso al Departa

mento de Publicaciones y el Archivo General de la Nación para que editaran obras de importancia histórica.

En 1935, se impuso la creación de GLASA bajo las condiciones ya mencionadas y, en 1936, se consolida este proyecto cinematográfico.

En 1937 prolifera la producción de películas que retoman el esquema de Allá en el rancho grande. El éxito del filme le abrió mercados extranjeros seguros al cine nacional y, además de conformar un género cinematográfico (la comedia ranchera), el cine industrial impone desde entonces el star system. Tito Guízar se convierte en el primer charro cantor que, posteriormente, se convertirá en un personaje indispensable.

El esquema narrativo de Allá en el rancho grande se repite más de un centenar de veces en los argumentos cinematográficos que integran el acervo filmico nacional.

"Antes de afirmar que este género prolifera porque el universo idílico del rancho es una respuesta simbólica tranquilizante a una situación social crítica, hay que tomar en cuenta que su proliferación obedece primero a un esquema de fabricación en serie (...) El caso de Allá en el rancho grande permite observar también cómo la renovación que introduce una película guía, sólo puede ser una solución esporádica a la crisis, ya que sus efectos sobre el mercado disminuyen en un plazo muy corto".(12)

En 1938 aparecen dos revistas especializadas: "Cine" dirigida por José Pagés Llergo y "Cinema reporter", fundada por Roberto Cantú Robertí.

A pesar de que las películas folklóricas y nacionalistas seguían ocupando un sitio importante, se realizaron 13 comedias estelarizadas por Mario Moreno "Cantinflas", Chaflán y Leopoldo

Ortín.

La producción de 57 películas puso a México a la cabeza del mercado del cine en castellano. Asimismo, debutaron 18 nuevos directores que más tarde continuarían trabajando para la industria.

Con la incorporación de estos directores se vio la necesidad de crear una nueva rama, la de directores, en el seno de la UTECM (Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos)

En 1939 el presidente Lázaro Cárdenas establece un decreto que obliga a los dueños de las salas cinematográficas del país a exhibir, por lo menos, una película nacional cada mes.

La estandarización de géneros cinematográficos durante esta década produce un considerable descenso en la producción de películas que se manifiesta en 1939 y 1940.

En 1939 sólo se producen 37 películas (20 menos que en el año anterior) y en 1940 se filman 29 películas. Ante esta situación, el capital privado retira sus inversiones de la industria ocasionando una crisis interna.

Por tal motivo, varios actores de la industria, incluyendo los sindicatos, solicitan al Estado la creación de un banco que respalde el financiamiento de películas.

Aunque no hubo un plan cardenista para la utilización ideológica del cine, se realizaron algunos proyectos tendentes a revitalizar la industria. Un ejemplo de ello fue el impulso que se le dio a la realización de Hambre (13), así como la presión que ejercieron los sindicatos cinematográficos, apoyados por la CTM --de la que era secretario general Vicente Lombardo Toledano-- para comprometer al Estado a impulsar la producción de películas en el año de la expropiación petrolera.

En este sexenio, sin duda, se decretaron leyes de gran trascendencia para el país: se dio derecho al voto a la mujer, la Ley de Nacionalización de Bienes, Ley de Expropiación, Ley de Justicia Fiscal, Ley sobre la Energía Eléctrica, Ley de Amnistía, creación de instituciones públicas como Petróleos Mexicanos y Distribuidora de Petróleos Mexicanos, Ley de la Industria Eléctrica, Ley Reglamentaria del artículo 3o. constitucional, entre otras.

En materia de comunicación, durante el cuarto informe de gobierno, Lázaro Cárdenas manifestó: "Una muy apreciable manifestación de entusiasmos y de actividades del pueblo que el poder público tiene obligación de acoger, porque significa el anhelo de las masas y nos muestra la responsabilidad que tenemos de encauzarlo y dirigirlo por caminos de éxito.

"Pero hay algo más que un índice revelador de nuestro progreso intelectual: el afán de leer se traduce elocuentemente en el aumento de empresas editoras que lanzan diariamente a la circulación ejemplares que representan un amplio acervo cultural o de simple información, cuya existencia demuestra que el pueblo lee y se empeña en desarrollar su cultura a la par de su instrucción.

"El gobierno que presido ha dictado acuerdos para proteger, al amparo de la circulación gratuita por sus rutas postales de más de seis millones de kilos de diversos impresos al año, sin otra cortapisa que la impuesta por la publicidad de interés privado; pues, haciendo punto omiso de la prensa de oposición o de críticas insanas o de escándalo, el poder público otorga las facilidades necesarias a las distintas tendencias para que circulen por el país, dejando a la alta justicia de la opinión pública sancionar el acierto de la crítica o el fundamento

y decencia de los ataques.

"Sin embargo, de este hecho real considero de mi deber pedir a la prensa y, en general, a toda empresa de publicidad que, tomando en cuenta su alta misión de encauzamiento a la opinión, eliminen la mentira como vehículo de sus propósitos y el escándalo como argumento de sus actividades; pues siendo el uno factor de amoralidad evidente, y de intemperancia ciega, el otro, no dejen de producir desorientación, desencadenan pasiones y se revuelven en acción contraproducente sobre quienes la ejercitan, descalificando de paso a dos de los órganos más útiles que ha creado el ingenio del hombre para su cultura y unificación: la prensa y la radio". (14)

La intervención estatal en la industria cinematográfica mexicana se manifiesta a través de la inversión directa de capital, de las reglamentaciones favorables para la industria y del control que se pretende tener de la misma.

No obstante, la recuperación de la industria cinematográfica española y el auge de la Argentina agudiza la crisis del cine a fines de la década de los 30, pues los mercados extranjeros son invadidos por películas provenientes de España y Argentina.

Sin embargo, estos dos países de habla hispana no representan un gran problema para la industria mexicana; en realidad su más fuerte opositor es la industria norteamericana, pues sólo en el año de 1939, se exhibieron 171 películas hollywoodenses contra 26 mexicanas, a pesar de la reglamentación que se realizó en torno a la exhibición.

De esta forma, la industria cinematográfica mexicana entra en un grave proceso crítico del que saldrá gracias a algunas

de las reestructuraciones que se realizarán en el siguiente sexenio.

En este contexto se inscribe la realización de 10 películas del género cabareteril prostibulario que, aún cuando utilizaron los directores el melodrama como recurso narrativo, destaca una obra que se convertirá en clásico de este género: La mujer del puerto.

En el período presidencial de Abelardo L. Rodríguez la producción de películas del género ocupó, aproximadamente, el 6.4 % de la producción en general; en tanto que en la administración de Lázaro Cárdenas constituyó el 9.6 %.

Durante la década de los 30 se produjeron 260 películas de distintos géneros, entre los que destacan las comedias rancheras, algunos melodramas maternales y, en menor medida --como ya se señaló--, melodramas cabareteriles.

La inestabilidad de la industria filmica llegó a su más aguda crisis en 1939 y 1940 debido a que el Estado no logró delinear una política cinematográfica que diera un impulso real al cine.

1.2.2 LA EDAD DE ORO O EL AUGE DEL MELODRAMA

Contrariamente a lo que sucede en el década de los 30, a partir de 1941 empieza una etapa de bonanza fílmica para el país.

Este cambio radical en la industria se debió, en gran medida, al retiro de material hollywoodense de los mercados de habla hispana por razones bélicas. Esto significa que al inicio de la segunda guerra mundial, la industria norteamericana reduce la exportación de películas a Latinoamérica y rompe relaciones comerciales con Argentina y España y, al mismo tiempo, fortalece las relaciones con México.

En este contexto, la industria cinematográfica mexicana conquista los mercados que en la década anterior perdió, pues las compañías productoras forman una base sólida para la planificación e incremento de la filmación de películas destinadas a la exportación.

En este año, tres productoras adquieren la fuerza necesaria para competir con Grovas, S.A. (compañía que había monopolizado la producción de películas): Filmex, Films Mundiales y Posa Films.

A pesar de las condiciones desventajosas en las que se encontraba la industria argentina, ésta continuaba hegemonizando el mercado indoleño. Por ello, el gobierno, interesado en las altas recaudaciones obtenidas por varias películas en América Latina, ratificó e hizo cumplir el decreto emitido por Cárdenas que obligaba a las salas de exhibición a que proyectaran películas mexicanas.

Y, en otro orden de ideas, el gobierno promovió la crea

ción del Banco Nacional Cinematográfico. Esta institución crediticia sustituiría a Financiera de Películas, S.A. (filial del Banco de México) que hasta entonces respaldaba a las compañías productoras.

Desafortunadamente, el B.N.C. sólo respaldaba a las compañías productoras más fuertes (Grovas, S.A.) fortaleciendo el monopolio al tiempo que se desplazaba a las empresas pequeñas interesadas en la industria.

A diferencia de la década pasada, a partir de 1941 se diversifican los géneros cinematográficos: se filman melodramas, comedias, películas de aventuras y algunas cintas indigenistas.

Asimismo, se adaptan innumerables temas literarios universales sin pagar los derechos de autor debido al desorden ocasionado por la segunda guerra mundial.

Las películas más sobresalientes fueron: Simón Bolívar; Sed, sangre y sol; El rápido de las 9:15; Virgen de media noche; La gallina ciega, Cruz Diablo, La isla de la pasión; El conde de Montecristo y ¡Ay, Jalisco, no te rajes.

Este mismo año, debutaron varios directores: Julio Bracho, Roberto Cavaldón, Alejandro Galindo y Emilio Fernández.

Cada uno de ellos aportó notables obras cinematográficas que concursarían, años más tarde, en algunos festivales internacionales.

Cabe destacar que el Ateneo Nacional de Ciencias y Artes de México organizó un homenaje del 11 al 17 de septiembre de 1941 para conmemorar el décimo aniversario del cine sonoro.

En 1942 se consolidó el proyecto de la creación del B.N.C., como ya se explicó. Ese año, en el momento climático de la guerra, Estados Unidos resintió la escasez de película virgen y,

por consiguiente, los países dependientes de la industria hollywoodense entraron en una etapa crítica.

Ante esta problemática, los productores apoyaron el interés del presidente por el mejoramiento del cine mexicano. Manuel Ávila Camacho ofreció prorrogar por cinco años los impuestos de patente, reducir los impuestos a las salas cinematográficas que exhibieran películas mexicanas; así como la reducción de impuestos a los estudios y laboratorios.

El apoyo gubernamental se manifestaba sólo en las facilidades de financiamiento y en las reducciones fiscales; en ningún momento se delinó una política que normara la industria o que coadyuvara a impulsar una cinematografía de mejor calidad.

Se realizaron 47 películas de distintos géneros: melodramas familiares, patrióticos, eróticos, maternales, infantiles, folklóricos, psicologistas, de misterio, pintoresquistas, románticos, taurinos, de espionaje, nostálgicos, rancheros y comedias. (15)

Asimismo debutaron 10 directores, entre ellos, Ismael Rodríguez quien, años más tarde, aportaría obras de interés.

Para 1943, el cine mexicano se había convertido en un gran negocio. Las causas explicativas de este cambio son, fundamentalmente, la mayor adecuación del cine nacional al gusto del público latinoamericano; las medidas organizativas de financiamiento, producción y distribución que determinó el B.N.C. y el apoyo que otorgó la cinematografía hollywoodense.

Al respecto, Domingo Di Núbila en "Historia del cine argentino", escribió: "Tal ayuda, que mereció de muchos la más justificada de las desconfianzas, se debió exclusivamente a las penurias de una situación de guerra. Disminuíde la producción de

de Hollywood, incapaz el cine norteamericano de hacer frente a la demanda del público de lengua castellana, los E.U. sólo podían contar para ello con un país aliado que tenía industria cinematográfica: México. Ni España, comprometida con el Eje por la política franquista, ni la Argentina, nación neutral en cuyo territorio los nazis desarrollaban sin trabas actividades de espionaje, ofrecían garantías". (16)

En aquel entonces, a través de la Oficina Coordinadora de Relaciones Interamericanas de Washington, dirigida por Nelson Rockefeller, se envió maquinaria para los estudios de filmación, se les dio crédito a los productores y llegaron algunos instructores de Hollywood para asesorar a los trabajadores de la cinematografía mexicana.

De esta forma, los estudios GLASA y Azteca recibieron una remesa de equipo cinematográfico con un costo de un millón de pesos y se ideó la creación de un nuevo sistema de sonido.

Por supuesto, la industria norteamericana aprovechó esta coyuntura para obtener facilidades en la filmación de futuras películas en territorio mexicano e influyó en los criterios de producción y distribución de películas mexicanas.

En el tercer año de gobierno de Manuel Ávila Camacho se adaptaron 20 obras de autores famosos de la literatura universal. El cine mexicano continuaba con la "línea" de adaptaciones cinematográficas a falta de un buen equipo de guinistas y argumentistas que escribieran historias dignas de filmar.

No obstante, es conveniente señalar que hubieron películas como María Candelaria, Flor Silvestre y Distinto Amanecer que se excluyen de esta tendencia filmica, pues fueron consideradas por la crítica nacional e internacional como excelentes.

muestras.

Asimismo, destacan, por su buena realización, Doña Bárbara, de Fernando de Fuentes; Tribunal de justicia, de Alejandro Galindo; Santa, de Norman Foster; La vida inútil de Pito Pérez, de Miguel Contreras Torres; México de mis recuerdos, de Juan Bustillo Oro y La fuga, de Norman Foster.

En 1944, la producción cinematográfica alcanzó un alto índice: se realizaron 75 películas.

En la llamada época dorada del cine, ésta se convirtió en la tercera industria más importante del país, De ahí el apoyo de la administración en turno para fortalecer el financiamiento de películas a través del B.N.C.

Sin embargo, el auge económico de la industria no se reflejó en la optimización de la calidad narrativa de los filmes. A pesar del debut de 47 directores en ese año, se continuó adaptando obras literarias a la cinematografía.

En una nota aparecida en Cinema Reporter el 11 de noviembre de 1944, Alvaro Custodio analizaba la situación del cine mexicano: "Ante todo -y en su conjunto-, la falta más grave de la cinematografía nacional es su debilísima preocupación artística...; priman los hábiles hombres de negocios, los intuitivos de la taquilla, los escasamente preparados y los directores y actores al servicio de las intenciones puramente comerciales para aquéllos.

"En la producción nacional se descubre fácilmente un supersticioso horror a la originalidad ...Y es que los productores no se atreven a salir de la rutina melodramática o a la consabida comedia musical, Cuando más se aventuran a llevar a la pantalla un título famoso en el teatro o en la novela, o un personaje

histórico con el que ya tienen asegurada la mitad del negocio, pero con tanta irresponsabilidad artística como pobreza de medios.

"La tercera grave falta del cine mexicano estriba en la todavía distante consistencia de las interpretaciones, debido a la ausencia completa de actores en una escuela dramática, y en los directores, la debida atención en los gestos, mímica y modulaciones que dejan casi por completo a la capacidad intuitiva de cada intérprete". (17)

Se fundó la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, la cual entregó, por vez primera, una estatilla que en adelante -y aún en nuestros días- se conocerá como Ariel.

En 1945, un grupo de trabajadores de la industria cinematográfica (directores, actores, músicos, argumentistas, etc.) se escinden del STIC y solicitan a la Secretaría del Trabajo y Previsión Social, el registro de una nueva organización; el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC de la RM).

Este suceso gremial obedeció al mal manejo de los fondos del secretario general del STIC, Salvador Carrillo -sucesor de Enrique Solís-. Este conflicto tuvo su génesis en 1944 y al año siguiente desembocó en el retiro de un grupo encabezado por Gabriel Figueroa.

A pesar de que la industria se vio afectada por el conflicto intergremial (que ocasionaría, entre otras cosas, la suspensión temporal de trabajos) y por el fin de la guerra (18) ésta pudo hacer frente a la situación produciendo 82 películas.

Con la creación del STPC se inició una política de "puertas cerradas" que impidió el surgimiento de nuevos directores, pues los ya consagrados pretendían mantener el nivel cualitativo.

Así, las películas más destacadas en ese año fueron: Ca-
ngima, de Juan Bustillo Oro; Cuando lloran los valientes, de Is-
mael Rodríguez; El monje blanco y Gataclaro, de Julio Bracho; La
perla, de Emilio Fernández El socio, de Roberto Gavaldón y Cam-
peón sin corona, de Alejandro Galindo.

Es conveniente señalar otra transformación importante :
la fusión de CLASA y Films Mundiales, con lo cual se formó la com-
pañía productora más fuerte de América Latina.

En el último informe presidencial, Manuel Ávila Camacho
señaló: "El Gobierno de la República ha concedido especial impor-
tancia a las labores de propáganda y difusión cultural. Se ha pro-
curado tener informada a la opinión pública acerca de la signifi-
cación política del Gobierno y de los aspectos fundamentales de
la obra administrativa del Régimen.

Dar una eficaz información por todos los medios publi-
carios, principalmente durante la conflagración mundial, para lo
cual se constituyó la Comisión Nacional de Propaganda...

"(Y) la creación de la Comisión Nacional de Asuntos Ci-
nematográficos, para sortear las dificultades que la guerra pro-
vocó en la industria del cine".(19)

Asimismo, "los inversionistas nacionales consiguieron la
exención de impuestos a la industria cinematográfica, pero sólo
hasta el inicio del gobierno de Miguel Alemán Valdés se hará la
reorganización del Banco Nacional Cinematográfico, a través del
cual la intervención Estatal favorecerá a algunos productores li-
gados a los funcionarios del momento".(20)

Dentro de este contexto, la realización de películas del
género cabareteril es el 17.6 % de la producción general.

Las películas más importantes fueron: Distinto amanecer,

de Julio Bracho; Las abandonadas, de Emilio Fernández; Santa, de Norman Foster y La mujer de todos, de Julio Bracho.

La película de el "Indio" Fernández, Las abandonadas, se enfrentó a serias dificultades para su exhibición. La comisión tripartita encargada de supervisar y autorizar los filmes consideró que la película lesionaba el prestigio de las instituciones armadas. Esta comisión censora estaba integrada por Salvador Carrillo secretario general del STIC; el productor Jesús Groves y Felipe Gregorio Castillo, jefe del Departamento de Censura, de la Secretaría de Gobernación.

Al respecto, Gregorio Castillo declaró en la revista Cine mexicano, el 16 de diciembre de 1944 lo siguiente:

"No es posible permitir la exhibición de películas que denigren a México, ya sean nacionales o extranjeras, en las que sólo se pintan las características de violencia y de vicio que tienen o han tenido algunos sectores del pueblo mexicano; tampoco es posible que se sigan presentando los aspectos vergonzosos de la Revolución olvidando en cambio las cosas nobilísimas que tuvo. En ello abunda el cine nacional y debe modificarse. Es cierto que anteriormente se han hecho películas como El compadre Mendoza, Santa, Los de abajo, etc., pero yo le digo que si ahora se pidiera permiso para hacer películas como El compadre Mendoza no se permitiría. Y esto no es lo único, películas como ¡Ay, Jalisco no te rejes, y muchas otras por el estilo son morbosas, y lo mismo aquellas que tratan de justificar a la mujer que, teniendo el camino de trabajo, por pereza toma el camino del vicio. Nosotros, en esos aspectos, no estamos de acuerdo con lo que hace el cine nacional. En cuanto a Las abandonadas, creo que la película llegará a exhibirse si se hacen algunas modificaciones". (21)

Pero, a pesar de los obstáculos que impuso el Jefe de Censura Cinematográfica, Las abandonadas y otras películas del género lograron obtener la autorización para exhibirse, aumentan do el caudal de películas de este género.

1.2.3. CABARETERAS Y FICHERAS EN EL SEXENIO DE MIGUEL ALEMÁN VALDES.

Desde 1946, fecha en la que se declara candidato a la presidencia al ex secretario de Gobernación, Miguel Alemán Valdés despliega los lemas que promete al futuro gobierno, tales como mantenimiento y consolidación de las conquistas revolucionarias, industrialización, apoyo a las inversiones nacionales y extranjeras, mejoría de los salarios y del nivel de vida de los obreros y campesinos, electrificación, ampliación de las redes de comunicación, responsabilidad burocrática, etcétera.

"Personaje controvertido, el licenciado Miguel Alemán Valdés (1905-1983) sobresale en la historia política mexicana contemporánea por ser el primer presidente civil que propone un proyecto nacional de desarrollo y transformación industrial de México. Aprovechando las singulares circunstancias que se le presentaron al gobierno de nuestro país al término de la Segunda Guerra Mundial, el gobierno alemanista acabó con el compromiso de llevar a cabo la democratización política y el crecimiento económico acelerado de la nación; propósitos que en un principio parecían estar al alcance de la mano si se toman en cuenta las acciones reformistas del general Lázaro Cárdenas. El plan alemanista trató en su tiempo de transformar rápidamente a México en una sociedad agrícola y lo rural en un país industrial y urbano". (22)

A partir de 1948, segundo año de gobierno de Miguel Alemán, viene un rotundo cambio en la cinematografía nacional y en particular para el género cabareteril.

Durante la etapa alemanista el género "floreció" sustituyendo las adaptaciones literarias y los comedias rancheras que hasta entonces habían predominado en el cine.

Ya en 1947, la industria cinematográfica se había convertido en una empresa capitalista al servicio de los funcionarios públicos y de la iniciativa privada del país.

Como es sabido, en la etapa alemanista hubo un importante crecimiento económico con una marcada orientación capitalista que significó un retroceso en los postulados que el movimiento armado de 1910 conquistó. La iniciativa privada se fortaleció y desarrolló un capitalismo de Estado que dio origen al enriquecimiento de un pequeño grupo burocrático que manejó los puestos de mando del sector público.

Esta nueva directriz de la política nacional influyó notablemente en la industria. "En el sexenio alemanista se institucionaliza a diferentes niveles la incumbencia Estatal en el cine. Como elemento financiero: con la reorganización del banco cinematográfico, y como elemento planificador: a través de las 'Comisiones de Cinematografía', integrado por miembros de los diferentes sectores de la industria. Además en esos años se intensifica la censura. Pero finalmente la incumbencia Estatal será definida en la 'Ley Cinematográfica', expedida en 1949 y reformada en 1952; la misma ley vigente hasta ahora".(23)

Respecto a la creación de la Comisión Cinematográfica, en su primer informe de gobierno, Miguel Alemán, señaló: "Se creó la Comisión Nacional de Cinematografía con el objeto de fomentar la producción de películas de alta calidad y de interés nacional".(24)

Asimismo, en el quinto informe de gobierno, manifestó :

"El propósito de la nueva Ley de la Industria Cinematográfica es obtener que se eleve la calidad moral y técnica de las películas producidas. En la inversión que se llevó a cabo para la producción de cintas cinematográficas, concurren capitales nacional y extranjero"(25).

Esta fuerte injerencia Estatal en la industria debió enriquecer la temática fílmica para que los productores y cinerrealizadores dieran una imagen favorable en el mercado internacional; sin embargo, esta etapa se caracterizó por la estandarización de géneros y temas abordados por el cine.

En este año se realizaron 81 películas (1948). Este boom cinematográfico no ocultaba la situación crítica del cine pues hubo una pérdida relativa de mercados y, nuevamente, los costos de producción aumentaron considerablemente.

La tendencia monopolista de los circuitos de exhibición de filmes fue otro grave problema al que el cine nacional se enfrentó. El empresario norteamericano Williams Jenkins y el mexicano Gabriel Alarcón iniciaron un monopolio en el control de las salas de exhibición en Puebla.

Posteriormente; al asociarse con Manuel Espinosa Yglesias lograron el control de todos los cines de Michoacán, Guanajuato, Querétaro, Zacatecas, Durango, Jalisco y, por supuesto, Puebla.

Las maniobras empresariales de Jenkins lograron, además, el control del B.N.C. durante la época avilacamachista, por ello las empresas que vendieron el control de las salas cinematográficas en la ciudad de México al B.N.C., engrosaron y fortalecieron el monopolio del empresario norteamericano.

Por esa época, Manuel Espinosa creó la empresa Operado-

ra de Teatros, S.A. (COTSA), la cual se disputó el control de las salas de la metrópoli con Emilio Azcárraga y su circuito Cadena de Oro, S.A.

Los nexos de Espinosa Yglesias y Williams Jenkins derrotaron fácilmente la iniciativa de Azcárraga y, finalmente, éste vendió su Cadena de Oro, S.A. a Gabriel Alarcón, socio de Jenkins.

Ante esta situación los productores y trabajadores de la industria sindicalizados subordinaron la realización de películas a las necesidades de distribución y exhibición de las mismas, pues éstos en sus últimos aspectos determinaron la "rentabilidad" de la inversión en la industria.

Entre 1947 y 1948 se filmaron 11 películas de corte arrabalero cuyo drama se realizaba en torno a la figura de una cabaretera o prostituta; se produjeron, además, algunas cintas cómicas, melodramas rancheros o folklóricos y algunos melodramas familiares.

Las películas más importantes de este bienio fueron El Escondido, Pueblerina, Salón México y Maclovía, todas ellas dirigidas por Emilio Fernández.

La película más sobresaliente del género es Salón México ganadora en el Festival de Bruselas a la mejor fotografía; y, en esta misma tónica, pero sin la elocuencia de Salón México se filmaron La bien pagada, Pecadora, Ángel o demonio, Señora Tentación, Cortesana, La hermana impura y La Sin ventura.

Posteriormente, en el año de la creación de la Ley de la Industria Cinematográfica, Alberto Gout filmó Aventurera y, el año siguiente, Sensualidad.

Estas dos películas representan, junto con Salón México, los filmes más importantes del sexenio. Son, además, las realizaciones que merecieron elogios de la crítica nacional e internacional convirtiéndolas en "clásicos" del cine mexicano.

En la administración alemanista la filmación de cintas del género cabareteril alcanzó el 62.2% de la producción general.

En este sexenio y en el de José López Portillo -como se demostrará más adelante- se registra el más alto índice de películas de este género.

"Esta coincidencia lejos de ser casual o artificialmente elaborada (...) se basa en hechos sociales reales y comprobados: el período de la industrialización acelerada con base en el capital extranjero y la corrupción oficial, es decir la prostitución del poder más flagrante y pública, conlleva a la 'festinización' de las otras formas de prostitución conocidas como una práctica femenina. En este sentido, el cine representa un valioso documento testimonial inapreciable. Aunque los efectos de la industrialización dependiente son presentados como responsabilidad de la mujer únicamente. Como una forma de atraer la atención del público por esta forma de prostitución y obligarlo a olvidarse de la otra forma de prostitución política".(26)

La filmación de melodramas cabareteriles es la mejor forma de expresar "la corrupción de los administradores públicos, el favorecimiento de la penetración del capital extranjero, el desarrollo de la industria con o sin chimeneas y el saqueo de los recursos naturales (...) Habían empezado a proliferar los clubes nocturnos, los salones de baile, los cabarets de mala muerte y los burdeles apenas disimulados.

El cine de prostitutas es el cine por excelencia del alemanismo. Hay un nuevo 'fiat lux'. El cine de prostitutas renace cuando descubre que la ansiada figura tutelar puede revivificarse mediante la fusión de las devoradoras y las ladronzuelas y que, por tanto no es indispensable llamarlas por su nombre. Las dos corrientes contiguas (+) que habían compartido y canalizado el viejo caudal, encuentran la manera de desembocar en una misma vertiente".(27)

En 1952, al término de la administración de Miguel Alemán el auge del melodrama arrabalero y cabareteril desaparece abruptamente, por lo que los directores filman nuevamente películas de corte folklórico y otros melodramas familiares.

Esta nueva tendencia cinematográfica no extingue el género, sólo es un receso que le permite al cine mexicano "diversificar" las temáticas para cobrar un nuevo auge en la década de los 70.

(+) Debe recordarse que en el sexenio anterior se conformaron dos subgéneros cinematográficos: el de las devoradoras y las ladronzuelas. En ambas corrientes se aludía al personaje de la prostituta sin llegar a configurarlo realmente; sin embargo, los rasgos que caracterizaban a las féminas las conceptualizaban como prostitutas. Entre los filmes más representativos están: La devoradora, La mujer de todos, Doña Diabla, Ladronzuela, Callejera, La virgen desnuda, etcétera.

1.2.4. EL PLAN GARDUÑO

A partir de 1953 la situación del cine nacional se torna crítica y deficiente. El índice de producción alcanzado en 1952 comienza a descender rápidamente debido al sistema monopolista de la industria.

La participación estatal en todas las ramas de la producción genera un coto cerrado que impide el debut de nuevos directores y limita el sistema de financiamiento de películas, así como la distribución y exhibición de filmes.

Al tomar posesión como presidente Adolfo Ruiz Cortines se encuentra con vicios en la industria cinematográfica tanto con los productores como con las agrupaciones sindicales.

Los conflictos intergremiales del STIC y STPC agudizan la situación del cine, pues al primero se le autoriza solamente la filmación de cortometrajes, en tanto que el segundo se encarga de impulsar la realización de largometrajes para colocarlos tanto en el mercado interno como en el externo.

Sin embargo, los conflictos emanados en el seno de la STPC (los líderes sindicales negaron el aumento a los trabajadores) paralizan temporalmente la filmación de películas.

Esta situación fortalece al STIC, el cual produce cortometrajes que se exhiben en cines de segunda y tercera categorías como películas de episodios, a pesar de que en mayo de 1953 ambas agrupaciones habían firmado un Pacto de Amistad, Solidaridad y Ayuda Mutua donde se establecieron algunos postulados que limitan la filmación de películas del STIC.

La realización de filmes en serie (cortometrajes) com-

pite, en el mercado interno, con la producción de largometrajes.

Ante esta situación el Gobierno Federal decide impulsar un plan elaborado por el Lic. Eduardo Garduño, entonces titular del B.N.C., con el propósito de que el cine recupere el lugar destacado que ocupó en la década pasada.

Con el Plan Garduño se procedió a centralizar la distribución de películas al B.N.C. a través de dos distribuidoras para cubrir la demanda del mercado interno y cuatro para abastecer el mercado externo.

Estas últimas quedaron de la siguiente forma: 1) Iberoamérica; 2) Europa, África y Cercano Oriente; 3) Estados Unidos y 4) Canadá, Filipinas y el resto del mundo.

La reorganización propuesta por el Plan Garduño ocasionó que los créditos otorgados por el Banco a los productores se detriminaron por las compañías distribuidoras, es decir, por los productores más poderosos dentro del Consejo de Distribuidores.

Asimismo, el Consejo de Administración, integrado por los productores y distribuidores más poderosos, se subordinó a los designios establecidos por el titular del B.N.C.

Esta nueva organización intentaba cerrar el círculo de la producción y distribución para que poco a poco el monopolio se desarticulara.

Por supuesto, los productores no aceptaron el Plan Garduño e impulsaron una nueva modalidad: Jenkins, Espinosa y Alarcón controlaron la Comisión de Anticipo, la cual estaba constituida por siete productores y cuya función era decidir cuándo y cómo financiaba el Banco Cinematográfico las películas.

De esta manera el monopolio se fortalecía aún más, pues con el control de la distribución y el financiamiento de filmes

éste aseguraba, también, su hegemonía sobre las compañías productoras independientes.

La desigualdad de financiamiento en el seno de la institución crediticia generó la retirada de algunos inversionistas que veían en peligro su capital; por lo que el déficit de la industria lo tuvo que absorber, nuevamente, el Estado.

"El Plan Garduño confirmó el hundimiento a largo plazo de la industria. Con él se aseguraba de cierta manera que los diferentes sectores que la forman constituyan un nuevo círculo cerrado donde la renovación es imposible. El coto que forman las distribuidoras y el Banco trenzados con los demás productores e inversionistas privados es el círculo vicioso que encierra esta estructura industrial, le da la posibilidad de subsistir haciendo muy mal cine desde todos los puntos de vista, y que además determina la desvalorización acelerada del capital privado, la desvalorización de las películas mismas, y el aumento del costo burocrático que impide agilizar la producción". (28)

En 1958, ya puesto en marcha el Plan Garduño, Adolfo RuizCortines en su quinto informe de gobierno señaló: "La radio, difusión, la televisión y la cinematografía, industrias pujantes de nuestra vida social y económica deben ser además, medios de divulgación educativa y cultural. La cinematografía ocupa el séptimo lugar en la producción mundial y para su mejor desarrollo se condicionó la importación de películas extranjeras a normas de reciprocidad y se firmaron convenios de intercambio con algunos países". (29)

En el sexenio ruizcortinista se filmaron ocho películas del género cabareteril, lo cual equivale al 12.8 % de la producción sexenal. Como se ve, el índice de películas del género disminuyó considerablemente; la estandarización que los filmes de

prostitutas logró en el alemanismo desapareció en este periodo

En esta época aparece un subgénero colateral: las películas de desnudos femeninos. Guillermo Calderón y su compañía productora explotan este subgénero y contratan a Ana Luis Paluffo para que pose desnuda en La fuerza del deseo.

Para luchar contra el dispositivo de censura, los cineastas retrataron los desnudos femeninos inmóviles, pues para los supervisores sólo lo inmóvil es artístico y lo artístico no es censurable.

Por un espacio muy corto sobrevive este género pues "u na disposición oficial, seguida de una campaña moralizadora, condena al taquillero género a su muerte, junto con sus mellizas, ciertas revistas de historietas pornográficas ilustradas, con enormes tirajes, que también habían proliferado se podían adquirir en cualquier puesto de periódicos: Vodevil, Ves, Picante, Afrodita y muchas más ... Hemos entrado a la era uru-churtiana, la época del esbozo de la hipocresía, el agachismo y la simulación: cierre de cabarets y la una de la madrugada, persecución de prostíbulos que no cuenten con protección oficial, establecimiento de un Cinturón de Vicio alrededor del centralista Distrito Federal". (30)

Posteriormente en los periodos de Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz no se realizan modificaciones trascendentes en torno a la industria cinematográfica. En este periodo se "extingue" temporalmente el género pues en 12 años se realizan 12 películas, aproximadamente un filme por año.

A partir de 1966, la cinematografía nacional se orienta a la producción de películas cuyos temas son el sexo, la violencia y el "go-go" (baile de moda de la época).

A pesar del éxito del Primer Concurso de Cine Experimental de largometrajes realizado en 1965, las compañías productoras privadas continuaron filmando dramas, comedias, cintas de aventuras, westerns, y otras con elementos del cine de horror, erótico y de ficción. Todas estas realizaciones se produjeron bajo un pésimo sistema de financiamiento y una baja calidad artística.

En esa época, el cine mexicano se definió por su orientación apátrida y cosmopolita que trataba de conquistar al público de clase media. Por tal razón, se lanzaron "estrellas" juveniles que intentaron imitar las fórmulas producidas por el cine hollywoodense.

En esta década proliferan las cintas estelizarizadas por César Costa, Enrique Guzmán, Angélica María, Julissa, Enrique Álvarez Félix, Mauricio Garcés, Fanny Cano y otros artistas de la misma talla.

En la mayoría de filmes producidos se censura la rebelión de los adolescentes envolviéndolos en sermones moralizantes que refuerzan la moral convencional.

Por supuesto, el personaje de la prostituta se incluye en estos dramas juveniles con su respectiva condena social.

Es conviensite señalar, que entre las películas más importantes del género destacan Cada quién su vida de Julio Bracho y El oficio más antiguo del mundo de Luis Alcoriza.

El caso más sintomático de la "modernización" temática del cine nacional se presenta con Mauricio Garcés.

Este personaje aparece en más de una decena de películas cuya esencia narrativa es el ingreso del hombre conquistador mexicano a las altas esferas sociales.

A diferencia de los galanes de épocas pasadas, Mauricio Garcés personificará al play-boy millonario, al novelista audaz, al modisto de señoras, al estafador de alta escuela, al fotógrafo de modelos, etc.

"Mauricio se mueve pues en una esfera social perfectamente definida. Su mundo es el de las páginas de socialesa color de ciertos rotograbados, es el de la 'zona de elegancia y de buen gusto'; su mundo es el de la pretensión cosmopolita, es el de la ilusión de progreso en pleno subdesarrollo. Su comicidad brotará entonces de la persistencia de la vieja mentalidad en el nuevo ambiente, porque así como el país ha cambiado únicamente de condiciones de vida y no de estructuras, los complejos patrios sobreviven bajo las apariencias a la moda. El nuevo 'don Juan' enseña que el macho mexicano ya no necesita solar el campo, marchitando las flores más bellas del ejido ahora que tiene a la mano abundante dotación de gringas en vacaciones de verano, mode los liberadas y aspirantes a estrellas pornocinematográficas en quien afirmarse". (31)

Después de este nuevo elemento, los artesanos cinematográficos se encargan de llevar a la extinción a este personaje y condenarlo a su muerte en aras de las ganancias en taquilla.

1.2.5 UNA DÉCADA y DOS FORMAS DE VER AL CINE.

Sin duda, en la década de los 70 se producen importantes cambios en materia de comunicación para el país. En este lapso se establecen dos políticas sexenales de comunicación: una de 1970 a 1976 y de 1976 a 1982.

En el primero, bajo la administración de Luis Echeverría Álvarez, se le concede un rango político bien delimitado a la comunicación social. Al constituirse este gobierno, la producción legislativa en esta materia responsabiliza a cuatro secretarías de Estado de la vigilancia de la radio y televisión: Gobernación, Comunicaciones y Transportes, Salubridad y Asistencia y Educación Pública.

Esta aparente preocupación del gobierno por las acciones y efectos del manejo de los medios masivos de comunicación ejercidas por la iniciativa privada, pronto se vio nulificada por el decreto de la Ley de Radio y Televisión y las reformas de la Ley de la Industria Cinematográfica en 1973, pues estas favorecían a los intereses de los concesionarios privados en relación al contenido de las transmisiones de radio y televisión.

Los principales efectos fueron: a) favorecer el abuso del tiempo publicitario respecto al destinado a la programación y b) trasladar a la televisión los mecanismos de la censura cinematográfica bajo el nombre de "supervisión".

Para hacer efectiva esta nueva directriz comunicativa, en octubre de 1974 se suspendieron 37 series de T.V., de las cuales el 50 % ya no se transmiten en el momento de la determinación gubernamental.

En 1973 se toman medidas de gran trascendencia política para el país: como parte de la Ley Electoral se proporcionó a los partidos políticos registrados tiempo de transmisión en la radio y T.V., para que se divulguen sus tesis y programas.

Sin embargo los concesionarios no entregaron en efectivo los espacios de transmisión, sino que dieron al Estado la octava parte del espacio de transmisión de cada emisión de los medios electrónicos.

Asimismo, en ese año, el Estado revitalizó la base legal -a través del Código Sanitario de los Estados Unidos Mexicanos- que reglamenta la publicidad de algunos productos mercantiles. Para lograrlo, se creó en 1974 el Reglamento de Publicidad de Alimentos, Bebidas y Medicamentos.

Por otra parte, la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la SEP declaró ilícitas 136 publicaciones en el período de 1971 a 1975.

El interés gubernamental por mantener el control de los medios masivos de comunicación no sólo se manifestó en el ámbito jurídico, sino también en el político. Por ello, el Ejecutivo creó una segunda Subsecretaría de la Presidencia (32) para que se encargara de establecer una relación entre el poder ejecutivo y los medios de comunicación, así como de instrumentar la propia difusión de actividades presidenciales.

Además se creó una Subsecretaría de Radiodifusión en la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, con la finalidad de que atendiera las funciones que en materia de radio y T.V. se asignen diversos ordenamientos legales de la S.C.T.

De la Subsecretaría de Radiodifusión surgió el organismo Televisión Cultural de México, cuya función fue difundir pro

gramas en donde la televisión comercial no llegaba. La programación de estos canales, incluyendo la del 11, fue producida por el mismo Estado.

Para reforzar su capacidad de transmisión televisiva, el Gobierno adquirió, a través de la Sociedad Mexicana de Crédito Industrial, la Corporación de Radio y Televisión S.A. de C. V., misma que en antaño era concesionaria del canal 13.

Este nuevo canal televisivo fue ampliado con ocho estaciones en el noroeste de México, las cuales pertenecían a la televisión comercial, puesto que el grupo que las representaba (Telecadena Mexicana), había sido absorbido por Televisa.

En el mismo ámbito de los medios de comunicación electrónicos, el Estado crea la empresa Satélite-Larinoamericano, S. A. (SATELAT), con el propósito de administrar el tiempo del satélite de transmisión contratado previamente por el Gobierno.

Finalmente, en este orden de ideas, el Gobierno dio origen a la empresa pública Central de Comunicación, S.A. de C. V. diseñada, inicialmente, para manejar la publicidad del creciente sector público de la economía mexicana, pero la iniciativa privada ejerció presiones para que dicha empresa se limitara a asesorar y asistir técnicamente a las organizaciones paraestatales en materia de difusión y publicidad.

Por otra parte, tocante a los medios impresos, en 1973 se adquirieron las acciones de diversas empresas conocidas globalmente como Organización Periodística García Valseca, compuesta por tres diarios en la ciudad de México y 37 más en el interior de la República. Sin embargo, tres años más tarde, este consorcio volvió a manos de la iniciativa privada.

Además, en la llamada "apertura democrática" enarbolada

da por Luis Echeverría, se clausuró la edición de la revista Por qué sin que se notificaran las causas.

Asimismo, el también conocido el "golpe a Excelsior" (orquestado por el mismo presidente y otros funcionarios) ocasiona virulencias entre colaboradores, periodistas e intelectuales de la época.

Para ampliar su información, el lector puede remitirse a la obra de Vicente Leñero "Los periodistas" o de Manuel Becerra Acosta "Dos poderes" donde se narran los hechos ocurrido en aquella época.

"Aunque formular aseveraciones sobre el contenido de la comunicación gubernamental requeriría la realización de estudios sistemáticos que no se han producido, puede asegurarse que la naturaleza de los mensajes promovidos formal o informalmente por los responsables últimos de la difusión oficial se inscriben en dos etapas bien determinadas. La primera de ellas correspondiente a los primeros años del sexenio buscaba subrayar la gravedad de la situación nacional hasta incurrir en lo que dio a llamarse 'catastrofismo', esto es, una visión pesimista del presente y el porvenir del país. La segunda fase de la retórica gubernamental, explicando que tal cambio se debía a la acción del presente gobierno, insistió en los logros del régimen, cotejando diversos aspectos de la realidad existente en 1970 con la prevaeciente en 1975 y 1976, en un típico ejercicio de autorreferencia, como el que en la década de los cincuenta y la primera mitad de los sesentas hicieron sonar a los mexicanos que vivíamos en el mejor de los mundos posibles". (33)

En el renclón de la industria cinematográfica también se suscitaron importantes cambios.

Durante los primeros años del gobierno de Luis Echeverría se reportó una baja en la producción fílmica, esto se debió a que el Estado, en un esfuerzo por terminar con la corrupción interna de la industria, obligaba a los productores privados -a través del B.N.C.- a presentar una garantía económica real.

Ante esto, los productores se retiraron del cine provocando una crisis de empleos, por lo que el Estado financió a través de los Estudios Churubusco la producción de películas.

El B.N.C. consolidó su sistema con la integración de tres productoras gubernamentales: CONACINE (Corporación Nacional Cinematográfica, S.A.), CONACITE I y CONACITE II (Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado).

CONACINE surgió en 1973 por la necesidad de racionalizar la producción y orientarla hacia las "auténticas" necesidades culturales del país.

Las CONACITE I y II fueron creadas en 1975 para coproducir filmes con los trabajadores del cine mexicano. CONACITE II se asentó en los Estudios América, en tanto que CONACINE y CONACITE I se establecieron en los Estudios Churubusco.

En el renglón de la distribución se nacionalizaron dos empresas: Películas Mexicanas y Cinematográfica Mexicana Exportadora, que más tarde se fusionaron quedando solamente PELMEX.

Asimismo se reorientó e impulsó la Productora Cinematográfica (PROCINEMEX) para agilizar los sistemas de promoción del cine mexicano.

Además, se materializó el proyecto de la creación de la Cinoteca Nacional y del Centro de Capacitación Cinematográfica que desde 1950 se contemplaban dentro de la Ley de la In-

industria Cinematográfica.

En 1971 se crea el Centro de Producción de Cortometraje (C.P.C.), empresa filial del B.N.C., entre cuyos objetivos estaba elevar la calidad del documental mexicano y preparar nuevos elementos en el quehacer cinematográfico.

En los primeros años de vida de esta Institución los resultados no fueron prolíficos, sólo se realizaron algunos cortometrajes de carácter informativo y promocional de los ministerios y empresas del Estado. Pero en 1974, el C.P.C. se consolida y su producción crece aún sin lograr un desarrollo cualitativo ni en el estilo, ni en el contenido.

En 1974 se crea el Departamento de Difusión de Cine de la Secretaría de Educación Pública, también conocido como Cine-Difusión-SEP. Este nuevo organismo se creó con el propósito de defender y explicar, frente a la opinión pública, los objetivos de la Reforma Educativa impulsada en esta administración.

Sin embargo, Cine-Difusión-SEP no se limitó a cumplir solamente con las funciones que se le encomendaron; llamó a los directores del nuevo cine mexicano, contrató a jóvenes realizadores del cine independiente y les ofreció la libertad de analizar los problemas inherentes a la educación.

Los realizadores más destacados del cine mexicano fueron: Paul Leduc, Alfredo Joskowicz, Federico Weingarshofer, Felipe Gezala, entre otros.

En esta época el cine cabareteril se transforma notablemente, pues después de su aparente extinción desde 1952, a partir de 1974 cobra un segundo auge.

A diferencia de los sexenios anteriores, excentuando

el de Gustavo Díaz Ordaz, los censores de la Secretaría de Gobernación mutilaban las escenas que mostraran desnudos femeninos de las prostitutas. Es conveniente aclarar que en la película La Diana cazadora, donde se produce el primer desnudo femenino, ésta no se incluye en el género cabareteril, pues los fines de descubrir la anatomía femenina eran solamente artísticos; por tal motivo, considero que Bellas de Noche es la película precursora.

En el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz, la película en la que se permitieron escenas "atrévidas" fue El oficio más antiguo del mundo, pero dichas partes no descubrían por completo el cuerpo de las prostitutas.

La permisibilidad del desnudo (desde 1974 hasta las películas que se producen hoy día) es quizá uno de los cambios más trascendentes del género y si a ello adicionamos la inclusión de un lenguaje popular de doble sentido, la metamorfosis se completa. (34)

Con estos nuevos elementos se inicia una larga cadena de filmes que terminarán (sólo en el universo de este estudio) al final de la administración de José López Portillo.

En el sexenio lopezportillista se redacta el único proyecto teórico-documental de la comunicación social del Estado. En la formación del mismo formaron parte 40 especialistas cuya labor se consumió en la publicación de "Bases estratégicas" para la "estructura del Sistema Nacional de Comunicación Social", versión que abarca seis mil quinientas cuertillas en 30 tomos.

Asimismo, se produjeron diversos debates a favor y en contra en torno a la reglamentación del Derecho a la Información.

En el sexenio de José López Portillo la política nacional de comunicación social fincó sus bases en tres aspectos: la Reforma Administrativa, Alianza para la producción y la Reforma Política.

Dentro del primer rubro (Reforma Administrativa) se produce un cambio importante para el cine nacional: Margarita López Portillo, titular de la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (R.T.C.) ordena la desaparición del B.N.C.

En notas publicadas en Uno más Uno y Avance el 29 de noviembre de 1978 se dio a conocer la noticia: "Dada la duplicidad y el desperdicio de recursos desaparecerá el Banco Nacional Cinematográfico (...). En un documento en el que expone las razones de su liquidación, la directora general del R.T.C. señaló que el papel del Bancinema como financiador de la industria ha llegado a tal situación que de aplicarse los castigos que proceden a cuentas de inversiones en acciones y préstamos, el capital de que dispone será insuficiente para absorberlos (...)." "Una Institución después de 37 años de servicio ha cubierto una etapa importante en el desarrollo del cine y debe dar paso a nuevas formas de integrar la industria, pues de acuerdo a la reforma administrativa del presente sexenio se trata de coordinar empresas paraestatales bajo una sola responsabilidad para obtener mayor congruencia y eficiencia y evitar la duplicidad de desperdicios de recursos. Con ello se pretende 'revitalizarla'; crear una nueva industria pujante, llena de bríos, para empezar a hacer un nuevo cine y llevar a cabo un desarrollo cuantitativo y cualitativo en la producción y exhibición cinematográfica a partir de 1979". (35)

En comparación con el sexenio anterior, la producción de películas mexicanas disminuye considerablemente; no debutan directores en producciones estatales, sólo en el cine universitario y en el cine independiente.

En este sexenio, sin embargo, se realizan ambiciosas coproducciones: una mexicano-española para la realización de Antonieta de Carlos Saura, basada en la vida de la luchadora social Antonieta Rivas Mercado; y la coproducción mexicano soviética Campanas Rojas de Sergei Bondarchuk basada en la obra México Insurgente de John Reed. Posteriormente se realizará 1917, basada en los hechos históricos ocurridos en la Unión Soviética en ese año.

En la administración lopezportillista la injerencia del Estado en la industria cinematográfica disminuye considerablemente. A diferencia del sexenio anterior, el gobierno no impulsa la producción de películas con nuevos cineastas, ni propicia el desarrollo de jóvenes actores. Este período se caracterizó por el impulso de coproducciones para que participaran en los festivales cinematográficos internacionales.

La única película que pudo tener trascendencia en este período fue Toña Machetes, basada en la novela homónima de Margarita López Portillo. El proyecto era muy ambicioso, pues se invitó a Emilio "Indio" Fernández para que la dirigiera y a María Félix para que encabezara el elenco; sin embargo, por problemas de financiamiento se suspendió el proyecto. (36)

Un año más tarde, producciones Alatraste financian el filme pero bajo la dirección de Raúl Araiza y protagonizada por Sonia Infante y Andrés García.

El desinterés por la industria del cine mexicano (excep-

tuando los proyectos señalados) provocó que los productores privados continuaren con la política de filmación de cine casero y localista que les redituara seguridad en las ganancias. Por supuesto, la calidad artística e industrial de estas producciones era francamente deplorable.

Bajo estas circunstancias, se llevan a la pantalla decenas de filmes de cabareteras con la modalidad impuesta por el sexenio anterior: desnudos femeninos e inclusión de lenguaje populachero de doble sentido.

Así, desfilan por la pantalla la anatomía de Sasha Montenegro, Mabel Luna, Lyn May, Angélica Cháfn, Ana Luisa Peluffo Rebeca Silva, Isela Vega, Blanca Guerra, etcétera; todas ellas en filmes como Las golfas del talón, La golfe del barrio, Las tentadoras, Las del talón, Muñecas de media noche, Entre ficheras anda el diablo, Buenas y con movidas, entre otras.

En este período presidencial, como en el de Miguel Alemán Valdés, se registra un alto índice de películas cabareteriles. Y, como en aquel entonces, al término del sexenio disminuye la filmación de este tipo de películas.

Desafortunadamente, no es posible cuantificar exactamente el número de cintas de cabareteras, debido a que con la pérdida de la Cineteca Nacional en marzo de 1982, desapareció información importante, misma que hasta la fecha no se ha logrado recuperar.

Además, hay que mencionar que para evadir impuestos, muchas películas aparecen financiadas por compañías productoras que no están registradas legalmente, es decir, es decir, por compañías fantasmas que filman al margen de los controles oficiales y que, posteriormente, encuentran mercados de exhibición

en otros países, en las salas cinematográficas de provincia y en los cines considerados de segunda y tercera categoría en la ciudad capital.

Sin embargo, puede afirmarse que se filmaron más de 25 películas de este género y, por las razones señaladas, no se presentó un porcentaje de la producción en general.

En tanto que en el sexenio de Luis Echeverría se filmaron siete películas del género.

En un espacio de 10 años, las políticas impuestas por cada administración señalaron los estilos para producir y dirigir filmes mexicanos, el género cabareteril también fue influenciado por estos estilos cuyos resultados se reflejaron en la producción de películas de muy baja calidad pero que aportaban grandes ganancias para el consorcio cinematográfico privado.

NOTAS.

- (1) Cfr. CONTRERAS Y ESPINOSA, Fernando. La producción, sector primario de la industria cinematográfica. Colec. Textos de cine, México 1973, 71-74 p.p.
 - (2) Citado por GRACIA RIERA, Emilio. Historia Documental del cine mexicano. T. IV, Ed. Era, México 1979, p. 9
 - (3) Citado por GARCIA RIERA, Emilio. Op cit., Tomo VIII, p.
 - (4) RUY SANCHEZ, Alberto. Mitología de un cine en crisis. Pre miá Editora, México 1981, p. 44.
 - (5) Citado por GUNUCIO DAGRON, Alfonso. Cine, censura y exilio en América Latina. Ed. STUNAM/CIMCA/FEM, México 1984, 2a. ed., p. 132.
 - (6) *Ibidem*, p. 133
 - (7) Cfr. ANDUIZA VALDEMAR, Virgilio. Legislación cinematográfica. Filmoteca/UNAM, México 1983, p. 6
- En esta investigación no se pretende hacer un análisis exhaustivo del régimen legal de la industria cinematográfica, en la obra citada el lector puede ampliar estos conocimientos. Sin embargo, para completar las ideas que expongo reproduciré el art. 21 Constitucional, el cual dice: "La imposición de las penas es propia y exclusiva de la autoridad judicial... Compete a la autoridad administrativa el castigo de las infracciones de los reglamentos gubernativos y de la policía..."
- (8) Citado por ANDUIZA VALDEMAR, Virgilio. Op cit., p. 260
 - (9) Citado por GUMUCIO DAGRON, Alfonso. Op cit., p.p. 135 y 136
 - (10) Para ampliar la información remítase a las páginas del capítulo 3: "La imagen de la mujer dentro de la cinematografía nacional".

- (11) Cfr. SECRETARIA DE GOBERNACION Y SECRETARIA DE LA PRESIDENCIA. México a través de los informes presidenciales. Política interior. Ed. Subdirección general de estudios administrativos de la Secretaría de la Presidencia, México 1976, p.p. 245 y 246.
- (12) RUY SANCHEZ, Alberto. Op cit. p.p. 52 y 53
- (13) Véanse más datos en la filmografía.
- (14) Extracto tomado del IV Informe de Gobierno del Genl Lázaro Cárdenas en México a través de los informes presidenciales. La política interior, p. 259
- (15) Cfr. GARCÍA RIERA, Emilio. Op cit. T. II, p. 151
- (16) Citado por GRACIA RIERA, Emilio. Op cit., T. II, p. 111
- (17) Citado por GRACIA RIERA, Emilio. Op cit., T. II, p. 210
- (18) Al finalizar la guerra la industria no sólo se enfrenta nuevamente al problema de los mercados de distribución, pues la producción hollywoodense reconquista rápidamente los mercados de habla hispana; sino también se enfrenta a la escasez de película virgen y alza de costos de financiamiento para la producción de filmes.
- (19) Extracto tomado del VI Informe de Gobierno del presidente Manuel Avila Camacho en México a través de los informes presidenciales, La política interior. p. 287
- (20) RUY SANCHEZ, Alberto. Op cit., p. 59
- (21) GARCIA RIERA, Emilio. Op cit. T. II., p. 208
- (22) Citado por FUENTES, Fernando y RUSTRIAN, Laura. La cabaretera en el cine mexicano durante el alemanismo (1946-1952) Tesis profesional. México-UNAM, 1985, p. 42
- (23) GARCIA RIERA, Emilio. Op cit., T. II., p. 208
- (24) Extracto tomado del Ier. Informe de Gobierno de Miguel Ale

- mán Valdés en México a través de sus informes presidenciales. Política interior., p. 289
- (25) GARCIA RIERA, Emilio. Op cit. T. IV., n. 292
- (26) COMEZJARA, Francisco. Sociología de la prostitución. Ed. Nueva Sociología, México 1982, p. 50
- (27) AYALA BLANCO, Jorge. La Aventura del cine mexicano. 3a. Era México 1979, p. 136 y 137
- (28) RUY SANCHEZ, Alberto. Op cit., p. 64
- (29) Extracto tomado del V Informe de Gobierno de Adolfo Ruiz Cortines en México a través de sus informes presidenciales. Política Interior., p. 314
- (30) AYALA BLANCO, Jorge. Op cit. p. 159
- (31) Ibidem. p.
- (32) Recuérdese que ya existía una Subsecretaría de la Presidencia encargada de supervisar los diversos asuntos relacionados con las actividades presidenciales.
- (33) GRANADOS CHAPA, Miguel Angel. 1970-1976, un sexenio de comunicación. Connotaciones No. 1, Ed. El Caballito, México 1981, p.p. 30 y 31
- (34) Al respecto, José Luis Martínez, académico de la lengua, en la obra de A. Jiménez, Picardía Mexicana (la cual trató el discurso alburero del mexicano), señala: "Respondemos al ra de la picardía con una carcajada o, si las circunstancias lo exigen, nos replegamos con indignación, pero nunca nos detenemos a preguntarnos qué significan estas singulares formas del humor, estas sentencias abusivas sobre el prójimo o estas expresiones de ruda camaradería. ¿Por qué, por ejemplo, esta picardía que tan brutalmente nos desnuda está tejida de sexualidad, de complacencias escatológicas y de

inconscientes implicaciones homosexuales ?

La presente obra -recopilada tan pacientemente y elaborada con un cuidado que agotó todos los extremos- servirá para preguntarnos por el sentido de ese rincón secreto de nuestra mente y de nuestro lenguaje de mexicanos".

- (35) RUY SANCHEZ, Alberto. Op cit., p. 44
- (36) Cfr. Moises Viñas. Un sexenio de cine mexicano. UNO MAS UNO, 8 enero de 1982 p. 24 y 25.

2. LA PROSTITUTA VISTA POR EL CINE MEXICANO.

Bailando mambo, danzón o salsa; bebiendo con los clientes en burdeles de mala muerte o en lujosos casinos, las pupilas ficheras, trotacalles, taloneras, cabareteras, rumberas, mujeres de la vida galante, mujeres de moral ligera, hetairas, prostitutas, rameras o meretrices del cine mexicano adoptan comportamientos muy variados respecto a sus clientes, familias, proxenetas o en el lugar donde desempeñan su oficio.

Deambulando por las callejuelas de los barrios populares o fichando en elegantes cabarets, el personaje de la prostituta dentro de la cinematografía nacional esquematiza "modelos de vida formalizados, opuestos al cambio y a la renovación que se mantiene a pesar de su posible incongruencia".(1)

Los escenarios donde se mueven cambian, pero su comportamiento permanece fiel a los estereotipos que durante las etapas del cine mexicano se han fraguado.

No obstante el estigma negativo de esta profesión, la meretriz se relaciona de diversas maneras con los elementos o miembros que conforman su universo. Vengativa con el medio ambiente en el que se desenvuelve, víctima de "cinturitas" sin escrúpulos, solidaria con sus compañeras o en franca competencia con ellas, la meretriz visita prostíbulos, salones de baile, puertos o callejuelas donde se venderá a su mejor cliente.

Los modelos de las prostitutas filmicas (estereotipos) "son imágenes falseadas de la realidad material o valorativa que en la mente popular de grandes masas de población se convierten en modelos de interpretación o de acción. Estas imágenes se han transmitido de generación en generación o se cantan

en el medio asistencial mismo pero en relación con los intereses socioeconómicos del status quo".(2)

Las políticas cinematográficas de las veivenes sexenales han influido notablemente en el comportamiento de las prostitutas del celuloide. Sin embargo, la estructura de los relatos cinematográficos, en la mayoría de las producciones realizadas por los cineastas mexicanos, mantiene un esquema que ha prevalecido durante cuatro décadas. Sólo a partir de los años 70 las películas realizadas presentan variables tanto en la estructura como en los mensajes emitidos.

En este sentido, el presente apartado pretende demostrar que los 12 relatos cinematográficos que se tomaron como muestra mantienen un esquema constante -con algunas variables intrascendentes-, que nos permiten interpretar las relaciones que mantienen las prostitutas con los demás personajes que conforman el universo cabareteril y, de esta forma, determinar la definición de su rol social.

Para lograrlo partiré de los principios de la teoría estructuralista de la comunicación, cuyos postulados permiten al científico social analizar la realidad como una estructura social.

"El modelo estructural pretende ser una identificación de principios de organización relacional que produce significación. Se ha usado (el modelo estructural de la comunicación) para analizar diversos tipos de relatos a base de algunos de sus elementos que le permiten significar y, en general, destacar el significado del actuar social".(3)

Desde esta perspectiva, entendemos el estructuralismo co-

mo "un conjunto de modelos 'acrónicos' que nos brindan elementos para interpretar los procesos de significación en algunos momentos históricos y que, quizás con el tiempo, nos llegas a brindar modelos de transformación entre una estructura y otra!"(4)

Lévi-Strauss en su libro Antropología estructural (5) nos presenta el siguiente dilema: o bien el relato es una simple repetición fatigosa de acontecimientos en cuyo caso sólo se puede hablar de ellos remitiéndose al arte, al talento o al genio del relator (autor), o bien posee en común con otros relatos una estructura accesible al análisis...; pues hay un abismo entre lo aleatorio más complejo y la combinatoria más simple, y nadie puede combinar (producir) un relato sin referirse a un sistema implícito de unidades y reglas ... (6)

En primer término habría que definir a la prostituta como un actante del relato y, en este sentido, conoceremos como actante al tipo o estereotipo de personas u objetos que cumplen determinadas funciones dentro de un género de relatos. (7)

Los actantes cumplen siempre con las mismas funciones y, aunque difieran de algunas acciones concretas, podemos decir que estas funciones y estos actantes constituyen una estructura tipo, la cual es propia de un género.

Así, considerando los estereotipos de las películas Santa (8), La mujer del puerto, Flor de Fango, Mujer, Salón México, Doña Diabla, Aventurera, Cada quien su vida, Las chicas malas del padre Méndez, Bellas de noche, La vida difícil de una mujer fácil y Zone roja (9) trataré de explicar las relaciones que mantienen los actantes del relato.

A la luz de los conceptos de la teoría estructuralista de la comunicación fundamenté el estudio de las muestras anali-

zades considerando paradigmas con las siguientes características:

1) Los elementos de los modelos analizados están interrelacionados de tal manera que la transformación de uno de ellos implica la modificación de los demás garantizando así el carácter de sistema.

2) Los modelos analizados conforman otro modelo más complejo perteneciente al mismo (género cinematográfico), que implica un conjunto de transformaciones para el sistema mismo. Por lo tanto, el modelo más complejo depende de los modelos más simples cuyas alteraciones modifican en mayor o menor medida la totalidad.

3) La estructura del modelo más complejo permite identificar las transformaciones de los subsistemas en caso de que sus elementos se modifiquen. En esta perspectiva, el estructuralismo prevee los posibles cambios morfológicos aportando explicaciones acordes a la realidad social.

2.1 COMPONENTES ESTRUCTURALES DEL RELATO CINEMATOGRAFICO.

Para llevar a cabo un análisis estructural se deben distinguir las instancias de descripción (las secuencias de cada uno de los filmes analizados) y colocarlas en una perspectiva cronológica.

Esta unidad narrativa pone en funcionamiento las etapas sucesivas del filme para permitir una legibilidad fluida del discurso cinematográfico.

Este sistema metodológico nos permitirá descomponer los elementos que integran el relato cinematográfico con el propósito de definir la función actancial que desempeña dentro de la unidad narrativa (relato).

La descripción narrativa de un relato cinematográfico debe descomponerse por tres elementos fundamentales: el armazón, el código y el mensaje.

2.1.1 EL ARMAZON.

El armazón es el estatus estructural del relato en tanto narración. Este estatus nos indica que el conjunto de propiedades estructurales comunes a todos los relatos constituyen un modelo narrativo.

La unidad discursiva (relato) debe ser considerada como un algoritmo porque integra una sucesión de enunciados que denotan comportamientos. Estos poseen una dimensión de temporalidad en la que los comportamientos mantienen entre sí relaciones de anterioridad y posterioridad.

El relato, para tener un sentido, debe ser un todo sig-

nificativo y por esto se presenta como una estructura semántica simple, de la cual se desprende la narración del relato considerado como un todo.

Además, los relatos poseen otra propiedad que consiste en implicar una secuencia inicial y una secuencia final situados en planos de realidad del mismo relato.

Estas características del relato, y en particular del relato cinematográfico, permiten realizar una agrupación de unidades discursivas cinematográficas para conformarlas en géneros.

Evidentemente, estos aspectos del relato sólo son aplicables en la cinematografía, sino que se generalizan a otros discursos narrativos como los mitos, cuentos, novelas, piezas teatrales, etcétera.

Para realizar un análisis del relato o identificar la ramazón del mismo se debe descomponer en secuencias que conforman la articulación de contenidos.

Para la cinematografía, la secuencia es la fragmentación espacio-temporal en la que uno o más personajes se relacionan entre sí. Las secuencias están formadas por escenas y éstas a su vez por tomas.

La palabra scena en su origen sólo significaba un tablado cubierto de ramas de árboles, donde se ponían los actores a representar; pero después significó el lugar de la acción y también las diferentes partes de un acto. (10)

Considerando esta definición de armazón, el primer paso a seguir es la separación de secuencias de cada una de las películas consideradas como muestras para proceder a su análisis.

2.1.2 EL MENSAJE.

El mensaje, es decir, la significación particular del relato se presenta en dos isotopías, las cuales dan lugar a dos lecturas diferentes: una a nivel discursivo y otra a nivel estructural.

La isotopía es el conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato.

La isotopía narrativa (discursiva) está determinada por una perspectiva antropocéntrica que hace que el relato sea concebido como una sucesión de acontecimientos cuyos actores son seres animados (actuales).

En este nivel, la primera categorización (individual vs. colectivo) permite distinguir un héroe asocial que, desligándose de la comunidad, aparece como un agente gracias al cual se produce la inversión de la situación. Dicho de otro modo, el protagonista del relato se presenta como mediador personalizado entre la situación antes y la situación después.

Esta primera isotopía se orienta al análisis de los signos cuyos actores y comportamientos están organizados mediante relaciones cinematográficas: tomas-planos-escenas-secuencias.

La segunda isotopía se sitúa, por el contrario, a nivel de la estructura del contenido postulado sobre el plano discursivo.

Este nivel de estudio supone un análisis de semas (rasgos pertinentes de significación) que permite la puesta de propiedades antropomórficas de los lexemas-actores y los lexemas-comportamientos.

Es decir, la acción de los actores debe reforzar el desarrollo de los acontecimientos progresivos del filme denotando con precisión tales comportamientos. El desempeño del héroe o de la heroína debe corresponder a las transformaciones de las conductas que se desarrollan dentro de cada una de las secuencias y dentro de la totalidad de la película.

De esta forma, la isotopía discursiva es la manifestación práctica de las formulaciones teóricas que propone la isotopía estructural.

2.1.3 EL CODIGO.

El análisis estructural de una producción cinematográfica debe establecer el código que garantice la interpretación objetiva del mensaje emitido.

Este requisito de objetividad debe estipular las categorías de análisis, de tal forma que diferentes analistas puedan aplicarlas al mismo trozo de comunicación (unidades discursivas del filme) y obtener los mismos resultados.

La selección de categorías de análisis integran el sintagma narrativo que será aplicado en las muestras analizadas.

Los cortes sintagmáticos utilizados en la presente investigación son:

- a) Sintagmas de desempeño (pruebas)
- b) Sintagmas contractuales (establecimientos y rupturas de contratos)
- c) Sintagmas disyuncionales (partidas y retornos de personajes).

Estos sintagmas narrativos integran lo que en adelante conoceremos como Modelo de Funciones y constituyen, simultáneamente, el primer nivel de lectura del análisis estructural del relato.

Dentro del modelo de funciones, la función es el elemento invariable o fijo que resume cada acto en el desarrollo de la acción. Este conjunto de categorías y sus diversas combinaciones conforman el esquema de armazón del relato.

En la presente investigación se aplicaron 13 categorías de análisis, mismas que a continuación describo:

1) Contrato. Es el convenio que se establece entre uno o varios personajes que es aceptado universalmente. El contrato que se establece debe ser respetado o debe hacerse respetar por los personajes que integran o que actúan dentro del relato.

2) Transgresión. Es la violación, infracción o quebrantamiento de un contrato que uno o varios personajes realicen dentro del relato. Para Vladimir Propp es una forma de prohibición y Greimas define esta categoría como un desplazamiento engañoso.

3) Descubrimiento. Esta categoría puede manifestarse como una interrogación o demanda donde el actuante trata de encontrar una respuesta a una acción determinada. Un descubrimiento genera, en la mayoría de los casos, una nueva función que repercute en las acciones de los actuantes.

4) Daño. Representa los perjuicios que un personaje sufre en sus bienes o en su integridad física. El daño puede presentarse en relación consigo mismo o con los demás personajes. Esta función determina el movimiento de la acción. La transgresión de lo prohibido, la revelación o el éxito de un engaño

fincan los antecedentes de esta función, la hacen posible o simplemente la facilitan.

5) Reparación de daño. Esta unidad de análisis supone devolver aquello que fue causa de daño. La función daño no puede dissociarse de la función reparación de daño, una es consecuencia directa de la otra.

6) Elemento auxiliar. Ayuda que recibe el personaje principal de un colaborador para llevar a buen término el objetivo o propósito del héroe.

7) Elemento oponente. Es la acción que efectúa un actuante para obstaculizar el desarrollo de los propósitos del sujeto principal. El elemento oponente es el responsable de generar transgresiones, daños, carencias y luchas entre los actuantes.

8) Lucha. Es el enfrentamiento activo de los personajes. Esta función puede presentarse también como un debate interno de un personaje.

9) Victoria o derrota. Estas funciones son consecuencia directa de la función anteriormente definida. Dentro del relato cinematográfico se presentan varias luchas que ocasionan una derrota o una victoria entre el sujeto-oponente, sujeto-ayudante o ayudante-oponente.

10) Carencia. Privación de algún objeto o personaje necesario dentro del relato. Las carencias pueden presentarse también con ausencia de bienes materiales, personajes o en forma de sentimientos de los actuantes.

11) Reconocimiento. Asume el significado de premio como consecuencia de una acción realizada.

12) Partida. Abandono de la residencia habitual en forma voluntaria o involuntaria. Greimas define esta categoría como una disyunción en la que se puede incluir, además, el retorno.

13) Castigo. Asume el significado de daño como consecuencia de una acción realizada.

La codificación de las funciones facilite la identificación de los roles de los personajes de los filmes analizados, de tal forma, que el investigador ya puede comprobar las hipótesis planteadas al inicio de la investigación.

No obstante, los juicios que se obtengan se limitarán a dar una interpretación cuyos postulados sólo se abocan a definir la funcionalidad de los elementos que integran el sistema (relato cinematográfico), sin profundizar en conocer las causas que lo originan, ni las consecuencias que genera.

Por lo tanto, es indispensable aplicar otros modelos de análisis que complementen la información capturada a través del modelo de funciones.

Para lograrlo, el análisis estructural del relato propone al investigador agrupar e interpretar estas unidades discursivas en los modelos de actantes.

El modelo de actantes o personajes está integrado por una serie de miembros que dan cuenta de todas las fuerzas obrantes posibles en un relato. Las funciones que las definen constituyen un juego de aceptaciones y rechazos de las acciones realizadas entre las partes contratantes (sujetos) generando constantemente nuevas distribuciones y redistribuciones de los roles.

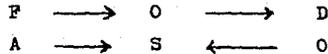
El modelo actancial permite observar el comportamiento y las posibles transformaciones de los roles de los personajes. Asimismo, evidencia las interrelaciones del sujeto principal

con los miembros que participan en el universo filmico.

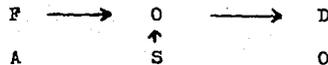
El esquema del modelo de actantes se compone por un Destinador o Fuente (F), Destinatario (D), Sujeto o Héroe (S), Objeto (O), Ayudante (A) y Opositor o Traidor (T).

Cada uno de los miembros se define en dos niveles de abstracción:

a) Por su relación con los demás actantes.



b) Por lo que hacen y no por los atributos que reciben.



En el primer nivel de abstracción se identifican e interpretan las acciones que realiza la Fuente (F) para alcanzar un Objeto (O) determinado y la forma en que repercute en el Destinatario (D).

Asimismo, se conocerán los personajes Ayudantes (A) que facilitarán al Sujeto (S) la realización de sus propósitos, o en su defecto, se conocerá al Oponente o Traidor (T) que obstaculizará las acciones del sujeto.

En el segundo nivel de abstracción, la lectura del esquema nos informará los personajes que benefician o perjudican (Fuente) a otros personajes que interactúan en el relato (Destinatarios):

De la misma forma, nos indicará y precisará el Objeto (O) que persigue el Sujeto (S) y, simultáneamente, nos indicará si el sujeto hace las veces de Destinatario (D).

Es pertinente señalar que un personaje puede desempeñar dos o más roles dentro del mismo relato. Es decir, un sujeto

puede ser también destinatario; el ayudante puede ser fuente, o un personaje puede ser Fuente y Destinatario a la vez.

La aplicación del modelo actancial en cada una de las secuencias del filme, definirá paulatinamente las inversiones de los personajes. Esto es, en algunos casos el rol de un personaje cambia en la medida en que se desarrolla el relato. Si en la primera secuencia se presentó como Ayudante (A), probablemente en la segunda o tercera secuencia se presentará como opo-
nente (T).

Esta situación se verá reflejada constantemente en la presente investigación. En la mayoría de los filmes analizados los personajes cambian de rol en las primeras secuencias.

El estudio de los personajes según sus funciones, su clasificación y el análisis de su aparición (modelo actancial) nos conduce a plantearnos el problema de la definición de actantes de acuerdo a sus atributos. Es decir, a partir del conocimiento profundo de sus acciones, es posible determinar el conjunto de cualidades exteriores de los personajes: sexo, situación, aspecto, rasgos particulares, etcétera.

Con la matriz de rasgos semánticos trataré de determinar los atributos de los actantes en dos niveles de abstracción:

- a) en tanto actantes mismos
- b) por las acciones efectuadas por ellos.

Para lograrlo, se debe tomar como punto de partida categorías antagónicas para precisar los rasgos particulares de los personajes.

Desde esta perspectiva, utilizaré las siguientes categorías:

Positivo vs. Negativo

superior	vs.	inferior
dominante		dominado
fuerte		débil
hombre		mujer
poseedor		desposeído

De esta forma, con la aplicación de los modelos de funciones, modelo de actantes y matriz de rasgos semánticos a las películas analizadas obtuve los elementos informativos que me permitieron interpretar el perfil del personaje femenino dentro del género cabareteril-prostitulario.

2.2. ANALISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO CINEMATOGRAFICO DE Santa

A guisa de ejemplo, demostraré el procedimiento metodológico que seguí en el análisis estructural del relato de la película Santa de Antonio Moreno.

La novela de Federico Gamboa sirvió de argumento a Luis G. Peredo (1918), Antonio Moreno (1931), Norman Foster (1943) y Emilio Gómez Muriel (1968) para que Elena Sánchez Valenzuela, Lupita Tovar, Esther Fernández y Julissa, respectivamente, personificaran a la ingenua ramera de Chimalistec.

Con la primera versión cinematográfica (la película muda) de la obra del escritor y diplomático mexicano en 1918, se inició el género cabareteril-prostitubulario, que aún en nuestros días, se sigue produciendo.

Asimismo, al llevarla a la pantalla Antonio Moreno en 1931, se inauguró oficialmente el nacimiento del cine sonoro en México.

De esta forma, Santa cumple con dos papeles históricos: inaugura el género cabareteril y, simultáneamente, el cine sonoro.

Pero ¿por qué de las 12 películas que se consideraron como muestra de análisis se seleccionó Santa ?

El estudio de este filme tiene el propósito de demostrar que desde que se inició este género cinematográfico, los cineastas mexicanos han realizado la producción de películas bajo un mismo esquema del relato, que sufre algunas modificaciones -no sustanciales-, durante cada época del cine mexicano.

Partiendo de este parámetro, vincularé los otros esque-

mas del relato que obtuve de mi labor analítica para apoyar las argumentaciones que se presentan en este apartado.

FICHA TECNICA DE LA PELICULA.

TITULO ORIGINAL: Santa
 DIRECTOR: Antonio Moreno
 PRODUCTORA: Compañía Nacional Productora de Películas
 PRODUCCION: Gustavo Sáenz de Sicilia
 AÑO DE PRODUCCION: 1931
 FECHA DE FILMACION: 3 de noviembre de 1931
 LUGAR DE FILMACION: Estudios de Nacional Productora
 BASADO EN: La novela de Federico Gamboa "Santa"
 ADAPTACION: Carlos Noriega Hope
 FOTOGRAFIA: Alex Phillips (B / N)
 EDICION: Aniceto Ortega
 ESCENOGRAFIA: Fernando A. Rivero
 MUSICA ORIGINAL: Agustín Lara
 SONIDO: Rodríguez Hermanos (Roberto y Joselito)
 LENGUAJE ARTISTICO: Lupita Tovar (Santa)
 Gerlos Orellana (Himólito)
 Juan José Martínez Casado (El Jaramaño)
 Donald Reed (Marcelino)
 Antonio R. Fruto (Fabián, hermano de Santa)
 Mimí Derba (Doña Elvira)
 Rosita Arriaga
 Raúl de Anda
 Joaquín Busquets
 Feliciano Rueda

SINOPSIS.

Santa es una humilde muchacha que vive feliz con su familia hasta que el militar Marcelino la seduce y la abandona. Sus hermanos (obreros) al enterarse de ello, la arrojan de su casa. Santa va a parar al burdel de Doña Elvira, donde toca el piano un ciego, Don Hipólito.

Tanto éste como el torero Jarameño se enamoran de Santa que ha prosperado en el oficio de prostituta. Los hermanos de la joven le comunican que su madre ha muerto.

Santa se va a vivir con el Jarameño, pero éste la sorprende un día con Marcelino y la echa de su casa. Santa se enferma y rueda hasta lo más bajo. Hipólito trata de salvarla del cáncer y consigue que la operen, pero Santa muere en el curso de la operación. Hipólito la entierra en Chimalistac.

2.2.1 MODELO DE FUNCIONES DE SANTA DE ANTONIO MORENO.

FUNCIONES

ACCIONES

Secuencia 1. (Bloque 1)

Elemento auxiliar

Santa vive feliz en Chimalistac. Sus hermanos trabajan en una fábrica en la ciudad de México y su mamá se queda con ella en el hogar para realizar las labores domésticas.

descubrimiento

Un día mientras Santa va a traer agua en un cántaro, pasan frente a la casa de Santa un grupo de militares encabezado por Marcelino. Ella se siente inquieta cuando Marcelino fija su mirada en ella.

partida (disyuntiva)

Santa queda prendada del apuesto militar.

Marcelino, por su parte, queda cautivado por la belleza de la campesina de Chimalistac.

Secuencia 2. (Bloque 2)

Elemento auxiliar

Marcelino y Santa se frecuentan para cultivar una amistad. Mientras pasean por los parajes solitarios de San Ángel, Santa resbea la accidentalmente. Marcelino trata de ayudarla, pero al sentir la cercanía de la muchacha, la besa.

empleo del elemento auxiliar

Marcelino seduce a Santa, aprovechándose del amor que ella le tiene. Al término de la desvirgación, Santa le suplica a Marcelino que no la abandone.

prohibición
transgresión
daño

reparación de daño (intento)

elemento oponente
descubrimiento de la transgresión

castigo

partida (disyuntiva)

La desvirgación de Santa se presenta cuando la tropa que pasa cerca de su casa pisotea una flor caída.

Al día siguiente Santa se entera de que Marcelino se ha ido. Ante esto, Santa le confiesa a su mamá y hermanos que ha entregado su virginidad a un militar.

Al enterarse de lo ocurrido, la mamá de Santa la maldice y sus hermanos la corren del hogar. Santa sale de su casa llorando.

Secuencia 1. (Bloque 3)

Elemento auxiliar

empleo del elemento auxiliar

elementos oponentes

elemento oponente

descubrimiento

lucha

derrota

daño

Santa sale de Chimalistac hacia la ciudad de México. Al bajar de un automóvil Santa se dirige hacia la iglesia, cuyo portón permanece cerrado. Santa se recarga en el portón y llora amargamente. Una vieja pasa accidentalmente por ahí e invita a Santa a que la acompañe para que le consiga un lugar donde quedarse. Santa acepta el ofrecimiento de la anciana y se dirige con ella hacia un callejón donde, en una casa, varias mujeres acompañan a los hombres que visitan ese domicilio. Santa entra al lugar con desconfianza.

Elvira le indica a Santa el tipo de trabajo que tendría en ese lugar. Santa se asusta y quiere escapar, pero Elvira le ordena a una de sus ayudantes que se lo impida. Elvira obliga a Santa a que se quede en el burdel y le destina una habitación indicando le que baje arreglada algunas horas más tarde. Santa llora amargamente recordando a su familia en Chimalistac.

Secuencia 4. (Bloque 4)

daño

elemento oponente

lucha
derrota

Otras prostitutas se acercan a Santa para animarla un poco. Algunas de ellas le aconsejan que se relaje y olvide sus temores. El ciego Hipólito llega con Genarillo al burdel de Elvira. Hipólito saluda a todas las muchachas y también a Santa. Inmediatamente conoce a la nueva pupila. Elvira le indica a Santa que se acerque a atender a los clientes. La matrona les ordena a todas las muchachas que bajen a trabajar. Un viejo alcohólico se acerca a Santa rechaza las proposiciones del anciano; éste se encorquina y llama a Elvira para que obligue a la pupila a acceder a sus deseos. Santa, obligada por Elvira, ation de al borracho. Éste se burla de su nombre: ¡vaya nombre de niña en un lugar como este !

Secuencia 5. (Bloque 5)

Prueba de desempeño

elemento auxiliar

daño

reparación de daño

Santa se ha convertido en una prostituta más. Gracias a su belleza se convierte en la meretriz más codiciada por los hombres que asisten al burdel de Elvira. Santa e Hipólito se convierten en buenos amigos. Ambos, mientras no llegan los clientes, conversan acerca de sus vidas. En una de sus charlas, Hipólito le confiesa a Santa que le ha compuesto una canción y se la canta. La canción del ciego provoca una gran tisteza a Santa, quien llora al pie del piano. Hipólito se disculpa con ella por haberle ocasionado un sufrimiento. Ella le indica que se siente muy agradecida con él porque es el único hombre en el que realmente puede confiar. Un grupo de hombres españoles lle

elementos oponentes

lucha

victoria
contrato

gan al burdel de Elvira y organizan una gran fiesta. Desde ese momento un famoso torero, El Jarameño, queda prendado de la belleza de Santa y trata de conquistarla. Santa se resiste a las galanterías de El Jarameño, al contrario, se comporta muy altiva con él. Tiempo más tarde, Santa acepta las propuestas del torero y se convierten en amantes.

Secuencia 6. (Bloque 6)

Recapenssa

prueba

elementos oponentes

daño

castigo

reparación de daño (falsa)
partida (disyunción)

descubriendo

falsa reparación de daño

Las relaciones de Santa y El Jarameño prosperan. Para demostrarle su cariño, el torero organiza una fiesta en la que anuncia su compromiso con Santa.

Durante la fiesta, Fabián y Esteban -sus hermanos- visitan el burdel de Elvira para avisarle a Santa que su mamá ha muerto. Al conocer la noticia ella llora amargamente.

Los hermanos la humillan y la culpan por la muerte de su mamá y la condenan por ejercer la prostitución.

Santa implora el perdón de sus hermanos, pero éstos la dejan.

El Jarameño se acerca a Santa cuando descubre que ella llora.

Le pide que le explique la razón, pero ésta no le comenta nada.

Al día siguiente Santa va al cementerio a llorar frente a la tumba de su madre y le pide perdón.

Secuencia 7. (Bloque 7)

Elemento oponente

El Jarameño le ofrece a Santa sacarla del burdel de Elvira como prueba de su cariño, además le brinda su casa y su compañía (no

partida (prueba)	es precisamente una declaración matrimonial). Santa abandona el burdel de Elvira y se va a vivir con El Jaramaño.
elemento oponente descubrimiento	El Jaramaño deja sola a Santa cuando va a torear, nunca la lla va con él porque tiene la creencia de que sería el presagio de una desgracia.
contrato	En una de sus presentaciones en la plaza de toros, El Jaramaño se despide de la ahora su mujer. Santa le suplica que la lleve pa ro él se niega.
descubrimiento	Ese día Marcelino merodea por la casa de El Jaramaño y descubre la presencia de Santa. Entra a la casa y reanuda sus amoríos con Santa.
daño	El Jaramaño regresa repentinamente a su casa porque la corrida de toros se suspendió.
intento de reparación de daño	Al llegar, sorprende a la pareja besándose. El torero sufre un gran disgusto y corre a Santa. Ella trata de reivindicarse con el torero, pero éste le responde que es una mujer mala.
partida (disyunción)	Antes de que se inicie esta escena, Marcelino abandona la casa.
carencia	Arrepentida, Santa sale de la casa del torero.

Secuencia 8. (Bloque 8)

Carencia	Al carecer de la protección y del amor de El Jaramaño, Santa regresa al burdel de Elvira.
regreso (disyunción)	Hipólito se convierte en su más fiel enamorado y amigo.
carencia	El prestigio de Santa va decayendo paulatinamente porque se convierte en una alcohólica.
partida (disyunción)	Luego de un tiempo, Santa abandona, nuevamente, la casa de Elvira.
prohibición	Santa se prostituye en la calle,

transgresión
 daño
 elemento auxiliar
 empleo del elemento auxiliar

descubrimiento

reparación de daño

lucha

derrota
 daño

al tiempo que se agudizan algunos males derivados del alcoholismo. Hipólito busca a Santa al enterar se de que está gravemente enferma. Hipólito encuentra a Santa en un hotel de muy baja calidad y descubre que su enfermedad es más grave de lo que se imaginaba. Hipólito lleva a Santa con un médico particular para que le diagnostique su enfermedad. El médico le indica a Hipólito que Santa padece de cáncer y que debe ser hospitalizada inmediatamente. En el hospital Santa es sometida a una intervención quirúrgica, mientras Hipólito espera junto con Genarillo. El médico sale de la sala de operaciones y le indica a Hipólito que Santa ha muerto. Hipólito sufre por la noticia y reza en voz alta.

Secuencia 9. (Bloque 9)

Carencia
 recompensa

Hipólito se queda muy afligido por la muerte de Santa y la lleva a enterrar a Chimalistac.

INTERPRETACION DEL MODELO DE FUNCIONES DEL FILME Santa

En la primera secuencia, Antonio Moreno nos presenta el universo paradisíaco de Chimalistac donde Santa vive feliz con su familia. La armonía que priva en el hogar de la campesina se interrumpe con la presencia del apuesto militar Marcelino. Este, al seducir a Santa, le ocasiona un daño que prevalecerá durante toda su vida. En ese momento Santa, en cada secuencia, empieza a perder los valores morales que la sociedad le otorga a la mujer.

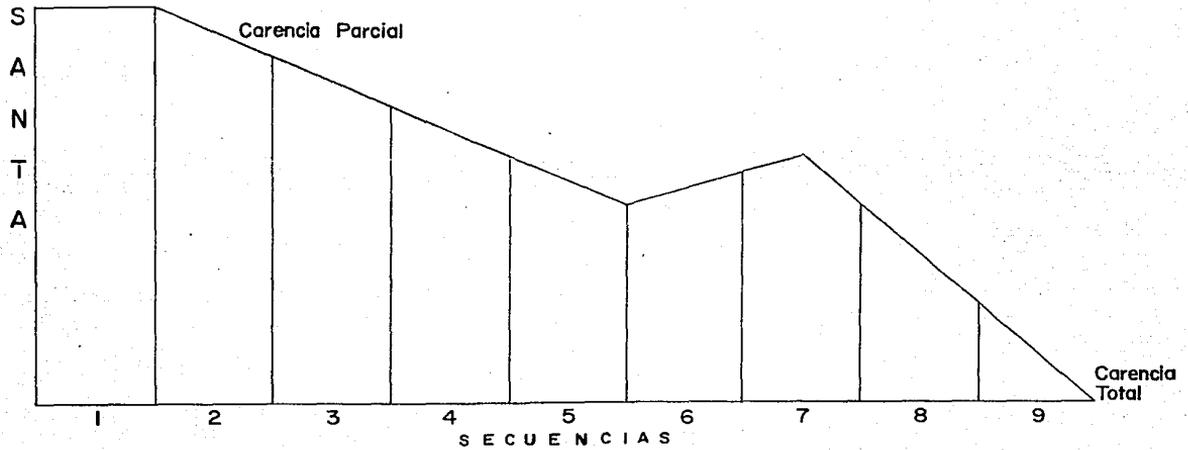
Desde entonces, las relaciones que Santa mantiene con los personajes masculinos del relato fílmico la perjudican hasta que ella pierde la vida en la secuencia final.

No obstante, es importante señalar que a pesar de que la mayoría de los personajes oponentes son hombres, con excepción de Hipólito quien ejerce acciones que benefician a Santa; también algunos personajes femeninos como su mamá, la anciana y Elvira ejercen acciones negativas que son determinantes para la evolución del hilo narrativo de la película.

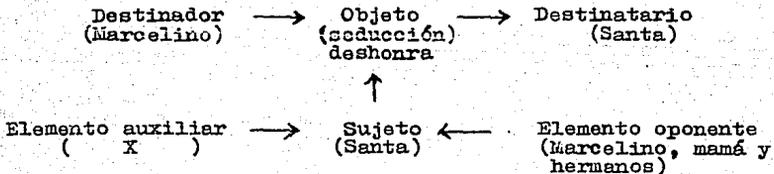
La función carencia se presenta marcadamente en las primeras cuatro secuencias (bloques); en la secuencia cinco permanece latente y a partir de la secuencia seis la carencia (material, afectiva o de salud) aumenta hasta la última secuencia, donde Santa muere.

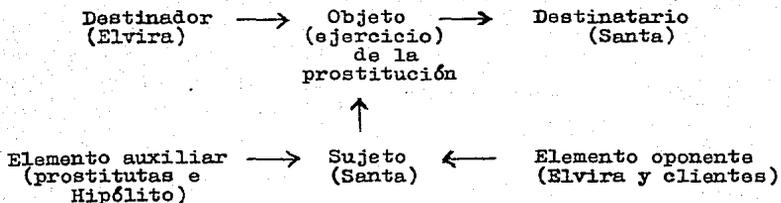
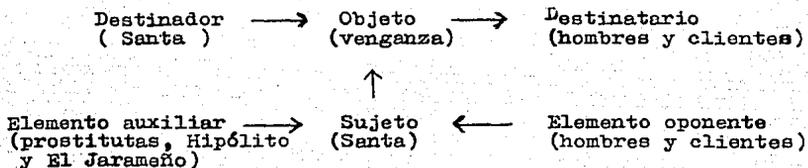
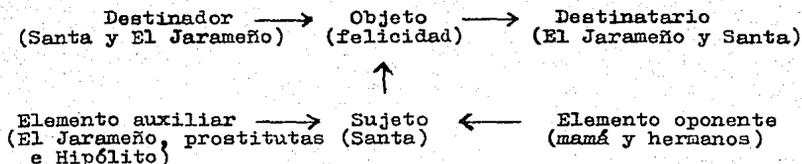
De esta forma, las categorías de análisis (funciones), definen los roles de los personajes cuya caracterización se confirmará con la aplicación del Modelo de Actuantes.

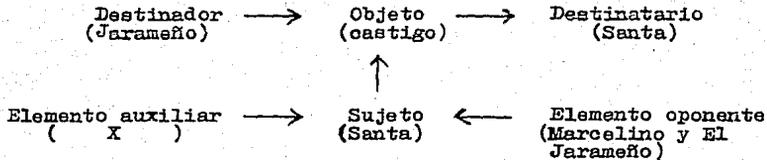
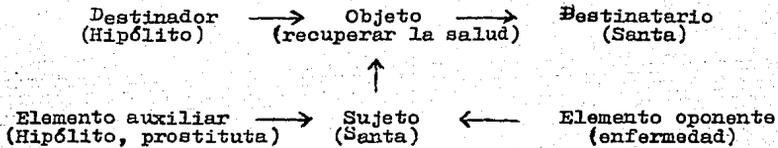
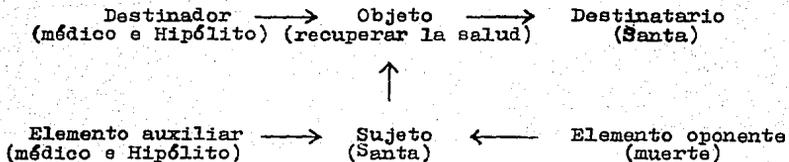
GRAFICA DEL MODELO DE FUNCIONES



2.2.2 MODELO DE ACTUANTES.

Secuencia 1. (Bloque 1)Secuencia 2. (Bloque 2)Secuencia 3. (Bloque 3)

Secuencia 4. (Bloque 4)Secuencia 5. (Bloque 5)Secuencia 6. (Bloque 6)

Secuencia 7. (Bloque 7)Secuencia 8. (Bloque 8)Secuencia 9. (Bloque 9)

INTERPRETACION DEL MODELO DE ACTUANTES

Las acciones que desempeñan los actuantes dentro del filme cambian constantemente dando origen a una transformación en los roles de los personajes.

Así, el sujeto Santa en la primera secuencia se presenta, simultáneamente, como destinatario; y, posteriormente, se convierte en destinatario o fuente en la secuencia cinco, y oponente o traidor en la secuencia seis. Finalmente desempeña el rol sujeto-destinatario en las últimas secuencias.

Marcelino figura en el filme como destinatario y sujeto en la secuencia inicial, pero las acciones negativas que ejerce sobre el sujeto Santa lo convierten en oponente o traidor hasta la secuencia siete, en la que desaparece el personaje.

Por su parte, El Jarambón desempeña los roles de sujeto, destinatario y ayudante en las secuencias cinco y seis, pero se transforma en oponente en la secuencia siete.

Los demás actuantes, Hincólito y las prostitutas actúan como elementos ayudantes pues tratan de proteger y ayudar al sujeto Santa de la influencia negativa de los elementos oponentes Elvira y mamá y hermanos del sujeto.

Asimismo, las acciones de los ayudantes intentan desviar los hechos desfavorables que los oponentes tratan de realizar sobre Santa, pero no tienen éxito en su empresa.

GRAFICA DEL MODELO DE ACTUANTES

ACTUANTES	SEC. INICIAL	TRANSFORMACION	SEC. FINAL
Santa	S + D	S + D + F + T	S + D
Marcelino	F + S	F + T	T
El Jaramefio	S + F + A	S + A + T	T
Hipólito	A	A + F	F + A
Prostitutas	A	A	A
Elvira	T	T	T
Mamá-hermanos	A	T	T

Nota: Dentro de la gráfica del modelo de actuantes, reconoceremos a los actuantes (personajes) de acuerdo al siguiente código:

Destinador o Fuente	(F)
Objeto	(O)
Destinatario	(D)
Elemento auxiliar	(A)
Elemento oponente o traidor	(T)
Sujeto	(S)

2.2.3 MATRIZ DE RASGOS SEMANTICOS

Primer nivel de abstracción. En tanto actantes mismos (por inferencia).

Secuencia 1 (Bloque 1).

DESTINADOR	DESTINATARIO	RELACION
Marcelino	Santa	admiraación
hombre	mujer	conquista
positivo	positivo	convenio
superior	inferior	
activo	pasivo	

Secuencia 2 (Bloque 2).

SUJETO	OPONENTE	RELACION
Santa	Marcelino, mamá y hermanos de Santa	dominación
mujer	hombres, mujer	seducción
negativo	positivos	renresión
inferior	superior	condena
desposeída	poseedora	castigo
pasivo	activo	antagonismo

Secuencia 3 (Bloque 3).

DESTINADOR	DESTINATARIO	RELACION
anciana, Elvira	Santa	engañó
superiores	inferior	dominación

mujeres
negativos
activo
poseedores

mujer
negativo
pasivo
desposeída

violencia

Secuencia 4 (Bloque 4).

SUJETO
Santa
mujer
positiva
desposeída
inferior
pasivo
dominado

AYUDANTE
prostitutas
mujeres
positiva
desposeída
inferior
pasivo
dominado

RELACION
solidaridad
alianza

SUJETO
Santa
mujer
positivo
desposeída
inferior
pasivo
dominado

OPONENTE
Elvira, clientes
mujer, hombres
negativos
poseedores
superiores
activo
dominantes

dominación
represión
violencia

Secuencia 5 (Bloque 5).

DESTINADOR
Santa

DESTINATARIO
clientes

RELACION
venganza

mujer	hombres	castigo
negativo	positivo	dominación
dominante	dominados	
superior	inferior	
activo	pasivo	

Secuencia 6 (Bloque 6).

SUJETO	AYUDANTE	RELACION
Santa	El Jaramaño	incomprensión
mujer	hombre	antagonismo
negativo	positivo	represión
inferior	superior	condena
dominada	dominante	culpabilidad
SUJETO	OPONENTE	
Santa	mamá y hermanos	comprensión
mujer	mujer, hombres	solidaridad
negativo	positivos	
inferior	superior	
dominada	dominante	

Secuencia 7 (Bloque 7).

SUJETO	OPONENTE	RELACION
Santa	El Jaramaño, Marcelino	
mujer	hombres	seducción
negativo	positivo/negativo	engaño
inferior	superiores	antagonismo
desposeída	poseedores	represión
dominada	dominantes	culpabilidad

Secuencia 8 (Bloque 8).

DESTINADOR	DESTINATARIO	RELACION
Hipólito	Santa	solidaridad
hombre	mujer	admiraación
positivo	negativo	alianza
poseedor	desposeído	castigo
superior	inferior	

Secuencia 9 (Bloque 9).

DESTINADOR	DESTINATARIO	RELACION
Hipólito, Médico	Santa	salvación
hombres	mujer	solidaridad
poseedores	desposeído	castigo
superior	inferior	comprensión
activos	pasivo	

Segundo nivel de abstracción. Por las acciones efectuadas por los actantes (por sus acciones).

Secuencia 1 (Bloque 1).

DESTINADOR	DESTINATARIO	RELACION
Marcelino	Santa	admiraación
hombre	mujer	conquista
negativo	positivo	lucha
superior	inferior	
activo	pasivo	

Secuencia 2 (Bloque 2).

SUJETO	OPONENTE	RELACION
Santa	Marcelino, hermanos	seducción
mujer	hombres	conquista
positivo	negativo	engaño
dominado	dominante	represión
desposeído	poseyente	antagonismo

Secuencia 3 (Bloque 3).

DESTINADOR	DESTINATARIO	RELACION
Anciana, Elvira	Santa	engaño
mujeres	mujer	dominación
negativas	positivo	violencia
poseedores	desposeídos	aceptación
superiores	inferior	
activos	pasivo	

Secuencia 4 (Bloque 4).

SUJETO	AYUDANTE	RELACION
Santa	prostitutas, Hínólito	solidaridad
mujer	mujeres, hombres	alianza
positivo	positivo	comprensión
SUJETO	OPONENTE	RELACION
Santa	Elvira, clientes	dominación
mujer	mujer, hombres	represión
positivo	negativo	violencia
dominado	dominante	

pasivo
desposeído

activo
poseedores

Secuencia 5 (Bloque 5).

DESTINADOR	DESTINATARIO	RELACION
Santa	clientes	venganza
mujer	hombres	dominación
superior	inferiores	desprecio
dominante	dominados	
poseedor	desposeídos	
negativo	negativos	

Secuencia 6 (Bloque 6).

SUJETO	AYUDANTE	RELACION
Santa	Hipólito, El Jaramazo, prostitutas	comprensión
mujer	hombres, mujeres	alianza
positivo	positivos	solidaridad
activo	activo	
SUJETO	OPONENTE	
Santa	mamá y hermanos de Santa	antagonismo
mujer	mujer/hombres	condena
negativo	positivos	represión
desposeído	desposeídos	culpabilidad
inferior	superiores	desprecio
dominado	dominantes	

Secuencia 7 (Bloque 7).

SUJETO	COMPONENTE	RELACION
Santa	El Jarameño	Trición
mujer	hombre	condena
negativo	positivo	reversión
desposeído	poseedor	violencia
inferior	superior	desprecio
pasivo	activo	

Secuencia 8 (Bloque 8).

DESTINADOR	DESTINATARIO	RELACION
Hipólito	Santa	solidaridad
hombre	mujer	comprensión
positivo	negativo	admiraación
poseedor	desposeído	alianza
activo	pasivo	

Secuencia 9 (Bloque 9).

DESTINADOR	DESTINATARIO	RELACION
Hipólito, médicos	Santa	solidaridad
hombres	mujer	intento de salvación
positivo	negativo	admiraación
poseedor	desposeído	muerte
superior	inferior	

INTERPRETACION DE LA MATRIZ DE RASGOS SEMANTICOS

Con la aplicación de la matriz de rasgos semánticos a la muestra analizada, obtuve tres tipos de relaciones entre los actuantes, mismas que a continuación describo:

SUJETO (Santa)	AYUDANTE (Hicóclito y prostitutas)
SUJETO (Santa)	OPONENTE (Mamá y hermanos de Santa, Marcelino y El Jarameño)
DESTINADOR (El Jarameño) (Marcelino) (Elvira) (mamá y hermanos) (Santa)	DESTINATARIO (Santa) (Santa) (Santa) (Santa) (clientes)

En la relación Sujeto-Ayudante, éstos últimos presentan atributos de comprensión, solidaridad y alianza que benefician al sujeto Santa.

Sin embargo, los ayudantes, en la mayoría de las secuencias son además pasivos, dominados, inferiores y desposeídos. Estas cualidades impiden que las acciones que realizan sobre el sujeto sean lo suficientemente determinantes para desviar el perjuicio que los oponentes ocasionan al sujeto.

Es pertinente señalar que sólo el Ayudante Hicóclito en las secuencias 8 y 9 se presenta como un actuante poseedor por cuenta con los medios suficientes para ejercer acciones be-

néficas sobre el sujeto; no obstante, las intenciones de Ayudante no cumplen con su propósito pues Santa muere.

En la relación Sujeto-Oponente los rasgos que distinguen a los actantes traidores son negativos, dominantes, superiores, poseedores, activos y además son hombres.

Cabe señalar, que este último atributo (el sexo masculino) sólo se excluye en las secuencias 2 y 3, pues los oponentes mamá de Santa y Elvira ejercen una acción negativa que determinan los atributos del sujeto Santa (negativa, desnoseída, inferiores, etcétera).

Por otra parte, en la relación Destinador-Destinatario, los primeros se caracterizan se caracterizan por atributos como el engaño, la dominación, la violencia, venganza, superioridad, etcétera, pues desempeñan, simultáneamente, el rol de oponentes o traidores.

En la secuencia 5, Santa se presenta como un sujeto-destinatario reproduciendo los mismos rasgos de los destinadores anteriores: superior, dominante, poseedor, negativo y activo.

Asimismo, se presenta una transformación en el rol de Destinadores pues Hipólito desempeña el rol Ayudante-Destinador beneficiando al Destinatario Santa hasta que hasta entonces sólo recibía acciones perjudiciales de sus destinadores.

Con estos atributos, proporcionados por la matriz de rasgos semánticos, tenemos ya una visión completa de cada uno de los personajes y la forma en que se relacionan los actantes.

2.2.4 INTERRELACION DE LOS MODELOS DE FUNCIONES, ACTUANTES Y MATRIZ DE RASGOS SEMANTICOS.

En la primera secuencia el Sujeto-Santa posee los elementos afectivos-materiales de su familia que le otorgan seguridad. Cuando el Destinator-Marcelino aparece en su vida se inicia un proceso paulatino de carencias materiales, afectivas y morales que culminan en la secuencia 9 con la muerte de Santa.

Cuando el Sujeto-Santa transgrede las normas morales (prohibición) con la pérdida de su virginidad, los actuantes más cercanos, en este caso sus familiares, actúan como Oponentes. Estos condenan las acciones del Sujeto y ejercen una influencia determinante en la transformación del rol de sujeto.

Los atributos que caracterizan a los Oponentes (superiores, positivos, activos y dominantes) refuerzan las acciones que realizan en contra del Sujeto. Es pertinente señalar que los oponentes son una mujer y dos hombres; esta aclaración se hace necesaria porque sólo en la secuencia 3 también se presenta un actuante mujer como oponente, en las siguientes secuencias los actuantes oponentes serán hombres.

Por su parte, los atributos que caracterizan al Sujeto-Santa fortalecen su acción transgresora justificando las acciones negativas que ejercen los oponentes sobre ella.

De esta forma, se presenta la primera evolución del rol del sujeto: de mujer positiva-pasiva-dominada se transforma en mujer-negativa-pasiva-inferior-dominada.

La segunda evolución del Sujeto Santa es producto de las acciones negativas de los oponentes que aparecen en la se-

cuencia 3: la anciana que lleva al burdel a Santa: Elvira, dueña del burdel que obliga a Santa a prostituirse y los clientes que someten a Santa a sus caprichos. Después de esta experiencia la única alternativa que tiene el Sujeto es continuar transgrediendo las normas morales con el ejercicio de la prostitución.

Con la aceptación del desempeño de este rol Santa cambia de Sujeto-Destinatarío a Sujeto-Destinador. Esta transformación trae como consecuencia una evolución en el rol del personaje: de Sujeto-mujer-negativa-inferior-dominada-pasiva pasa a ser Sujeto-mujer-superior-dominante-activa.

Posteriormente las acciones del sujeto cambian gracias a la presencia del Ayudante El Jarameño, quien le ofrece al Sujeto (pruebas) su amor y un hogar decente. El Jarameño le propone a Santa que abandone el lugar estigmatizante (prostíbulo) para que se vaya a vivir con él, ello no significa que le proponga matrimonio.

Cuando el Sujeto Santa acepta las proposiciones del Ayudante Jarameño se transforma nuevamente de Sujeto-Destinador a Sujeto-Destinatarío con los consiguientes atributos: de mujer-negativa-superior-dominante-activa se convierte en mujer-inferior-dominada-pasiva. Este cambio constituye la tercera evolución del personaje.

Sin embargo, nuevamente las acciones negativas del Oponente Marcelino provocan en el Sujeto Santa pérdidas afectivas y materiales como las que se presentaron en la secuencia inicial.

La traición del Sujeto-Santa es condenada por el Ayudante-Jarameño, quien la corre de su casa.

Desde entonces, el Sujeto Santa pierde paulatinamente

su prestigio como meretriz cara para convertirse en una prostituta de la calle. Los atributos que caracterizan al Sujeto son: mujer-desposeída-inferior-dominada-pasiva.

Las acciones del actuante Hipólito se definen como Ayudante desde la secuencia 4 hasta que finaliza el filme, no obstante en las secuencias 8 y 9 las acciones serán determinantes para el sujeto, aún cuando no se logre su objetivo: salvar la vida de Santa.

Hipólito, a pesar de carecer de la vista, actuará como un personaje poseedor porque tiene los medios materiales suficientes (dinero) para intentar salvar al Sujeto.

En el desenlace del relato, el Sujeto Santa mantiene incólume los atributos que desde la secuencia 7 adquirió por las acciones que desempeñó: mujer-negativa-desposeída-inferior-pasiva y dominada.

2.3 ESQUEMAS GENERALES DE LOS MODELOS DE FUNCIONES, MODELO DE ACTUANTES Y MATRIZ DE RASGOS SEMANTICOS DE LAS MUESTRAS ANALIZADAS.

Como mencioné en la introducción, llevé a cabo la aplicación del análisis estructural del relato a 12 filmes del género cabaretil- prostibulario considerando el análisis que ya se presentó de Senta.

Desarrollar minuciosamente el estudio de las películas La mujer del puerto, Mujer, Salón México, Doña Diabla, Aventura, Cada quien su vida, El oficio más antiguo del mundo, Las chicas malas del padre Méndez, La vida difícil de una mujer fácil y Las fabulosas del reventón resultaría un trabajo demasiado extenso; por lo cual sólo se presentará un esquema general que comprenda los aspectos más importantes del filme, sin olvidar, por supuesto, señalar las variables que se presentan en algunos filmes.

Hecha la aclaración, pasará a describir e interpretar los esquemas de las cintas ya mencionadas.

2.3.1 ESQUEMA GENERAL DEL MODELO DE FUNCIONES DE LAS CINTAS ANALIZADAS.

El promedio general de secuencias (bloques) en las muestras estudiadas es de 8, de las cuales, en la secuencia 1 y 2, el sujeto tiene carencias parciales, mismas que definirán el rol que asumirán durante todo el filme.

A partir de la secuencia 3 se mantiene una estabilidad en donde las acciones de los elementos ayudantes y elementos opo- nentes coadyuvarán a mantener cierto equilibrio en las acciones de todos los actantes.

Sólo en Salón México no se establece un ritmo constante pues la doble personalidad del sujeto (como prostituta y como tutora) impide delinear un ritmo lineal de la película.

De la secuencia 6 en adelante, los ayudantes tratarán de facilitar al sujeto los mecanismos que lo ayuden a reintegrarse a la sociedad.

Sin embargo, las acciones de los oponentes serán más de- cisivos, pues los sujetos en las últimas secuencias presentan carencias totales (materiales o afectivas), lo cual les impide redimirse ante la sociedad.

Sólo los sujetos de Mujer, Doña Diabla, Las chicas ma- las del padre Méndez y Zona Roja en la secuencia 3 tienen la opción de reincorporarse a la sociedad.

Para lograrlo, el sujeto cumple con las sanciones que las instituciones jurídico-represivas le imponen.

2.3.2 ESQUEMA GENERAL DEL MODELO DE ACTUANTES DE LAS CINTAS ANALIZADAS.

ACTUANTES	SEC. INICIAL	TRANSFORMACION	SEC. FINAL
Prostituta	S + D	S + F + D + T	S + D
familiares	F + A	F + A + T	T
proxeneta	F + T	F + T + D	T + D
policías	A	T	T
sacerdotes	F + A	A + T	A + T
prostitutas	A	A + T	A
clientes	A + T	T	T

El personaje prostituido siempre actúa como sujeto y destinatario, éste representa el eje sobre el cual se definirán las acciones del resto de los actuantes.

La influencia benéfica -en la primera secuencia- de los familiares se transforma radicalmente en la segunda o tercera secuencia, pues se convierten en elementos oponentes que perjuran gravemente al sujeto. Por ello, los familiares actúan además como fuente.

Por su parte, los policías y sacerdotes (instituciones jurídico-religiosas) asumen inicialmente un rol ayudante, pero debido a la postura que como instituciones sociales mantienen frente al fenómeno de la prostitución, modifican sus acciones. Por ello se convierten de elementos ayudantes en elementos oponentes.

Pero en la cinta de Emilio Fernández, Salón México, el policía actúa como un elemento ayudante pues protege a la prostituta de las acciones de los otros elementos oponentes.

Asimismo, en Las chicas malas del padre Méndez y El oficio más antiguo del mundo de José Ma. Fernández Unssán y Luis Alcoriza, los sacerdotes actúan como elementos ayudantes de principio a fin y sus acciones coadyuvan a exonerar a las prostitutas ante la sociedad.

El proxeneta desde un principio actúa como un elemento oponente cuyas acciones perjudican seriamente al sujeto.

La influencia perjudicial del oponente o traidor la ejerce cuando adopta, además, el rol de destinatario, pues como ya se mencionó el sujeto actúa simultáneamente como destinatario.

La relación prostituta-proxeneta siempre es conflictiva y determina el grado de carencia parcial o total del sujeto prostituido.

Asimismo, la relación entre las prostitutas y la meretriz principal (sujeto) es conflictiva, pues la competencia que surge entre ellas mismas por conquistar más clientes las mantiene en una constante hostilidad.

No obstante, las asperezas de esta relación desaparecen a partir de la secuencia 3, debido a que todos los personajes que ejercen el meretricio se unen para contrarrestar las acciones negativas de los proxenetes, policías, clientes, sacerdotes y otros entes oponentes.

Por tal motivo, su rol negativo se transforma en positivo y viceversa.

El cliente es el único personaje que no se desarrolla ampliamente en los filmes analizados. Existen referencias muy ais-

ladas de este actuante y, por tal motivo no se puede definir su rol.

Sin embargo, las esporádicas apariciones de este personaje en los filmes, permite definirlo como un elemento oponente pues sus acciones van encaminadas a subestimar y denigrar a los personajes prostituidos.

Sólo en La vida difícil de una mujer fácil se desarrolla este personaje. En esta película el cliente actúa como un elemento ayudante pues reivindica la función de la meretriz otorgándole una "legitimidad" social.

2.3.3 ESQUEMA GENERAL DE LA MATRIZ DE RASGOS SEMANTICOS DE LA MATRIZ DE RASGOS SEMANTICOS.

Las películas analizadas se caracterizan por delinear tres tipos de relaciones:

SUJETO (prostituta)	AYUDANTE (prostitutas)
SUJETO (prostituta)	OPONENTE (familiares, policía, sacerdotes, proxeneta, clientes)
DESTINADOR (familiares, policía, sacerdotes, proxeneta, clientes)	DESTINATARIO (prostituta)

En la relación sujeto-ayudantes (prostituta-prostitutas) éstas últimas manifiestan atributos de solidaridad, comprensión, alianza para beneficiar al sujeto.

Aunque también las prostitutas representen el rol de oponentes, en general predomina el rol de ayudantes.

Pero los ayudantes se presentan, además, como entes pasivos, dominados, inferiores y desposeídos. Esta segunda caracterización les impide que contrarresten las acciones negativas

de los oponentes.

Sólo en Bellas de Noche y Las fabulosas del reventón las acciones de las prostitutas benefician notablemente al sujeto, pues además de impedir la muerte del sujeto, le ayudan a que éste fortalezca su relación amorosa con otros elemento ayudante.

En la relación sujeto-oponente (prostituta-familiares, policía, sacerdotes, proxeneta y clientes) los rasgos que distinguen a éstos últimos son negativos, dominantes, superiores, poseedores, activos y, generalmente, hombres.

A diferencia de los ayudantes, los elementos oponentes ejercen una mayor influencia sobre el sujeto. Las acciones de los oponentes determinan si el sujeto se puede reintegrar a la sociedad o si definitivamente ésta queda al margen de la sociedad.

Con excepción de Salón México, donde el policía actúa como ayudante, en el resto de las películas analizadas el policía actúa como un traidor que tendrá la posibilidad de determinar el rol que finalmente desempeñará la prostituta y los atributos que desempeñará en la matriz de rasgos semánticos.

Asimismo, en Las chicas malas de padre Mández y en El oficio más antiguo del mundo el sacerdote asume un rol ayudante, pues los prelados ayudan a que la prostituta actúe dentro de las normas morales.

Y, en este orden de ideas, el cliente en La vida difícil de una mujer fácil, reproduce también un rol de ayudante.

Por otra parte, la relación destinador-destinatario (familiares, policía, sacerdotes, proxeneta y clientes-prostituta) reproducen los primeros rasgos de superioridad, poseedores, negativos, activos y en el segundo caso el rasgo que asume es de

desposeído, negativo y pasivo.

Como ya se mencionó, al destinatario, es decir la prostituta, siempre se encuentra en desventaja respecto al destinatador. Esta siempre se presenta como un receptor de las acciones de los demás actuantes, no como emisor.

Sólo en Doña Diabla, la prostituta actúa como destinatador, con sus consiguientes rasgos (superior, poseedor, activo), cuyas acciones influirán en los destinatarios.

Debe señalarse que esta transformación se presenta hasta la secuencia 7 y, a partir de la secuencia 8, la prostituta cambia nuevamente de rol: de destinatador se convierte en destinatario.

2.3.4 INTERRELACION DE LOS MODELOS DE FUNCIONES, ACTUANTES Y MATRIZ DE RASGOS SEMANTICOS.

En la primera secuencia los sujetos poseen los elementos materiales y afectivos de su familia, lo cual le proporcionan seguridad social. Es necesario exceptuar de esta situación Cada quien su vida, Bellas de Noche, Las fabulosas del reventón y La vida difícil de una mujer fácil, pues estos filmes no describen la vida del sujeto antes de que se prostituyera ni las causas que la obligaron a ejercer este oficio.

Cuando los sujetos transgreden las normas sociales y morales son expulsadas del seno familiar y, por consiguiente, se dedican a ejercer la prostitución. Entonces sobreviene el primer cambio de los familiares, de actantes ayudantes se convierten en actantes oponentes.

Los atributos que caracterizan a los oponentes (superiores, positivos, activos y dominantes) refuerzan las acciones que realizan en contra del sujeto.

El rechazo de los familiares, transforman las acciones del sujeto, pues nace en éstos un deseo de venganza hacia los hombres y por tal motivo su rol evoluciona: de mujer positiva-pasiva-dominada se transforma en mujer-negativa-pasiva-inferior-dominada.

Con esta modificación el sujeto se convierte, además, destinatario y sus acciones van a recaer en el destinatario. Una vez que asume este rol, cambia del atributo pasivo al activo y del dominado al dominante.

Este nuevo estatus es condenado por los oponentes más severamente y éstos tratan de ocasionar más daño al sujeto-destinador; en tanto que los ayudantes se unifican para tratar de contrarrestar estas acciones negativas si obtiene algún resultado alentador para el sujeto-destinador.

La estigmatización del rol de la prostituta facilita el castigo de los oponentes que protagonizan la policía y la religión, por lo cual el sujeto experimenta la tercera evolución: de mujer-negativa-dominante-poseedora se convierte nuevamente en mujer-negativa-dominada-desposeída.

Es conveniente señalar que los atributos son los mismos con los que se desarrolló en las primeras secuencias a excepción del rasgo negativo, pues debe recordarse que al principio se presentaba como un ente positivo.

Este rasgo le impide que se reintegre a la sociedad, por lo cual el castigo que imponen los elementos oponentes es la cárcel, la muerte o la enfermedad.

Sólo en las películas Mujer, Las chicas malas del padre Méndez, Bellas de noche y Las fabulosas del reventón los sujetos tienen la opción de poder reintegrarse a la sociedad.

Sin embargo, en Las fabulosas del reventón, el sujeto no presenta ningún interés por reintegrarse a la sociedad, al contrario, las prostitutas manifiestan cierta legitimidad del oficio que ejercen.

En el resto de los filmes, el sujeto además de ser condenado por la sociedad (ésta está representada por los familiares, policía, sacerdotes) son castigados y recriminados aún cuando purgan su culpa con la muerte, enfermedad o con la cárcel.

NOTAS.

- (1) GOMEZJARA, Francisco. Sociología del cine. Ed. SEP/ Diana, México 1977, p. 129.
- (2) Ibidem, p. 130.
- (3) PAOLI, José Antonio. Comunicación. Edicol, México 1977, p. 45
- (4) Ibidem, p. 61
- (5) Cfr. STRAUS-Lévi. Anthropologie structurale. p. 234
- (6) BARTHES, Roland, et al. Análisis estructural del relato. Premiá Editora, México 1980, p. 8
- (7) Cfr. PAOLI, José Antonio. Op. cit. p. 46
- (8) La primera versión sonora. Véanse más datos en la filmografía.
- (9) Véanse más datos en la filmografía.
- (10) HORACIO. Arte poética. Ed. Porrúa, Colección "Sepan cuántos..." No. 20. p. 174.

3. LA IMAGEN DE LA MUJER DENTRO DE LA CINEMATOGRAFIA MEXICANA.

3.1 EL PERFIL DE LA MUJER MEXICANA DENTRO DE LA CINEMATOGRAFIA NACIONAL.

En la definición del rol actual de la mujer intervienen factores de tipo económico, político, social, cultural, psicológico y sexual. La influencia de estos aspectos determinan una división social-sexual que adquiere una valorización y jerarquización diferente y específica para cada sexo.

Para comprender el proceso social e histórico de la mujer debemos analizar su rol dentro de la estructura familiar, debido a que la familia es la célula básica de la sociedad en la cual se reflejan los factores socioeconómicos, culturales e ideológicos de la estructura social.

La familia es concebida, por la mayoría de los investigadores sociales, como el pilar básico de la sociedad en el que inciden problemas como la moral sexual, la dependencia femenina y el sistema paternalista vigente en nuestra cultura, entre otros.

"Las familias mexicanas reflejan necesariamente la problemática del país, la de su historia y la de su condición actual: la superposición de culturas —en una aculturación incompleta impuesta por el sistema de lucha indígena, primero, después por el colonial, y finalmente por el imperialismo capitalista— refleja un fenómeno de dualismo sociocultural, por un lado, y por el otro, de explotación y dependencia interna y externa,

en el que los modelos institucionales impuestos -entre ellos el familiar- responden a la cultura dominante". (1)

En este sentido, la familia en el capitalismo finca sus bases en la pareja monogámica donde la apropiación del cuerpo de la mujer y la definición de éste como propiedad privada determinan el rol femenino dentro de la sociedad. De ahí que la ideología propia del sistema social vigente le impone patrones de conducta en relación con su marido y sus hijos, manteniéndola al margen de la sociedad. El mundo femenino es, en realidad, el resultado del dominio de la ideología masculina sobre la femenina.

La mujer desde que nace recibe un mensaje social: debe ser pasiva, débil, obediente, dependiente, emotiva y maternal. Dentro de este patrón de conductas, la sexualidad de la mujer se reprime en función de la procreación. El sexo, rodeado de mitos y fantasías, es conceptualizado como algo sucio y molesto donde la virginidad ocupa un sitio importante dentro de la sociedad.

La sexualidad se caracteriza por un triple proceso de enajenación:

- 1.- La enajenación de la sexualidad a través de tabúes y prohibiciones que la sociedad ha impuesto a hombres y mujeres, siendo más evidentes en estas últimas debido a la dominación de un sexo sobre otro.
- 2.- La dominación de la sexualidad masculina sobre la femenina, producto de una mitificación de tipo biológico apoyada en la superestructura social que hace "superior" al hombre.
- 3.- La enajenación de la sexualidad por la clase domi-

nante (a través de los medios de comunicación y otros aparatos ideológicos del estado) que distorsionen las relaciones humanas en la medida en que dicte una moral para la realización de la misma.

Esta enajenación es más rigurosa para la mujer, pues cuando ésta transgrede estas normas morales y sociales es considerada como una explotadora, como una manipuladora o como una prostituta.

La unidad familiar, como agente reproductor de las estructuras sociales imperantes, se encarga de condicionar a la mujer para que asuma el rol que se le ha determinado.

Tradicionalmente a la mujer mexicana es educada para concebir el matrimonio como su única finalidad en la vida. Desde su infancia se le van delimitando espacios y funciones específicas dentro de la sociedad. De tal forma, que su dependencia se definirá a partir de las relaciones que mantenga con el resto de los entes que participen en su dinámica cotidiana.

Así pues, los comportamientos que la mujer asuma durante las relaciones padre-hija, hermano-hermana, esposo-esposa y entre amantes, serán producto de todo un condicionamiento ideológico que desde su nacimiento ha recibido.

Es importante aclarar que no todas las mujeres asumen el rol de amantes, pero aquellas que lo asumen también estarán fuertemente influenciadas por la concepción social que se tiene del amor.

"Como casi todos los pueblos, los mexicanos consideran a la mujer como un instrumento, ya de los deseos del hombre, ya de los fines que le asignan la ley, la sociedad y la moral. Fines, hay que decirlo, sobre los que nunca se le ha pedido su

consentimiento y en cuya realización sólo participa pasivamente, en tanto que 'depositaria' de ciertos valores. Prostituta, diosa, gran señora, amante, la mujer transmite o conserva, pero no crea, los valores y energías que le confían la naturaleza y la sociedad. En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos. Pasiva, se convierte en diosa amada, ser que encarna los elementos estables y antiguos del universo: la tierra, madre y virgen; activa, es siempre función, medio canal. La femineidad nunca es un fin en sí misma como lo es la hombría...". (2)

Dentro de la familia nuclear conyugal --conformada por el padre, la madre y los hijos-- se presentan dos tipos de comportamientos: el paternalismo y el maternalismo.

La autoridad absoluta del padre sobre los demás miembros de la familia, las relaciones extramaritales (no permitidas conforme al derecho, pero existentes de hecho), la utilización sexual de la mujer y el sostén económico familiar (aunque es pertinente señalar que este último rubro es relativo, tal como lo demuestran algunas investigaciones relacionadas a la incorporación de la mujer al trabajo productivo, realizadas por el Instituto Mexicano de Investigaciones Sociales) son algunos de los rasgos característicos del paternalismo (léase machismo).

Por otra parte, el maternalismo se presenta como una contrapartida del machismo. "La 'maternidad santa' es la conducta estereotípica de la mujer. En torno a estos estereotipos se define una personalidad ideal de la sumisión, entrega, constancia, lealtad, sacrificio, valor de la fertilidad, ideal hogareño, etcétera. Con ello se consigue hermenear el estereotipo ma-

chista con el rol de la sumisión femenina compensándolo con una supuesta gratificación moral". (3)

En este orden de ideas es conveniente señalar que establezco un símil entre machismo y paternalismo, debido a que en las muestras analizadas el padre, los hermanos y la madre (ésta última asume un rol paterno cuando no hay un representante familiar del sexo opuesto) reproducen actitudes que sermonesan, dirigen y condenan a las hijas, hermanas o esposas. Este rol es a todas luces un comportamiento machista que reprime y subordina a la mujer.

Esta visión de la familia mexicana corresponde a la concepción tradicional que desde la época posrevolucionaria se estableció.

La familia sacra (aquella en la cual la unión matrimonial se realiza con la aprobación religiosa) presenta claramente las funciones que se le determinan a uno y otro sexo. A partir de la normatividad de las leyes religiosas se establece un comportamiento determinado de los miembros de una familia. Es decir, además de la aprobación legal de la unión matrimonial se refuerza el comportamiento social-sexual de hombres y mujeres bajo los postulados de la religión judeocristiana.

Esta concepción prototípica y estereotípica de la "familia santa" existe en México por la acción principal de la Iglesia institucional que ha dado lugar a un mito que ha impedido lograr un conocimiento realista de lo que es la familia mexicana. El interés de control por parte de la iglesia jerárquica ha prevalecido frente al interés científico del conocimiento de la realidad. (4)

De acuerdo a los principios de la familia sacra, la mujer debe asumir con abnegación y sacrificio las funciones que

por mandato divino se le han encomendado. Asimismo, se le ha hecho creer que su sexualidad es sólo un medio para la procreación sin derecho al goce de la misma.

La tipología de los valores de la sacralización familiar hace más evidente esta subordinación, los valores morales adquiere una mitificación tal que impide que la mujer cuestione su rol social.

Sin embargo, desde hace poco más de 10 años las características de la familia tradicional han cambiado debido a las transformaciones económicas, políticas, culturales e ideológicas que ha sufrido la sociedad contemporánea.

Actualmente, los estereotipos masculinos y femeninos de los roles sociales conservan algunos rasgos tradicionales, pero es preciso reconocer que la división social-sexual de las funciones de ambos sexos se ha modificado, sobretodo en las familias de estratos sociales medios y altos.

"Pero no solamente en la cultura tradicional se generan estereotipos ideológicos. Las clases elitarias de la vida moderna y los medios masivos de comunicación a su servicio crean también formas conceptuales equívocas de identificación de la realidad social. Se generalizan, con la misma o con mayor superficialidad, a través de 'slogans' difundidos por los medios masivos de comunicación y por una subcultura pseudocientífica, imágenes falseadas de lo que está sucediendo y de las características que tienen las instituciones, los grupos y las personas". (5)

La familia, dentro de esta ideología modernizante, se incluye en estas tendencias estereotípicas cuya fuente de valoración es la penetración cultural.

Este fenómeno se produce a partir del importante crecimiento económico que se produjo a partir de 1940, el florecimien

to aparente de la burguesía y la entrada del país a una etapa industrial. La ciudad de México se convierte en un sitio cosmopolita.

Quienes dirigen nuestra sociedad facilitan los canales de penetración cultural para influir en la concepción e identificación de nuestra realidad.

Estas ideas de modernidad han pasado a formar parte del modus vivendi de las féminas, quienes han apropiado estos estereotipos para integrarlos a su realidad social.

Ahora la mujer toma decisiones en torno a la maternidad, comparte con el hombre la responsabilidad de educar y cuidar a los hijos, participa en la población económicamente activa, tiene acceso a la educación, etcétera.

Sin embargo, la mujer en su rol materno opera como verdugo y como esclava porque es enérgica y tolerante con el esposo y con los hijos, pero también es servicial.

"La madre se convierte en diosa, en un mito, en un objeto sagrado, en la encarnación del bien y del mal, es la que dicta las normas, modas y hasta los intereses políticos son dirigidos por ella. Es la encarnación tal vez de la Coatlicue, diosa amante, diosa protectora, pero también diosa asesina que persigue e inclusive mata a sus hijos. Ya no es la madre sufrida y abnegada, sino que ese 'sufrimiento' y esa 'abnegación' son un arma más para el triunfo y el poder de la típica madre de clase media mexicana que manipula y domina a toda la familia". (6)

La idea de modernidad influyó notablemente en la definición del rol actual del rol femenino; ahora se condiciona a la mujer para que "resalte" sus atractivos. La mujer es persuadida a utilizar su cuerpo como un bien de consumo con el cual puede

pagar algunos favores.

De esta forma, la sociedad impone una visión estereotipada de la imagen femenina que alimenta a través de los medios masivos de comunicación con la finalidad de dar una apreciación de naturalidad a este fenómeno social. Es decir, se da una visión emotiva y no racional de este fenómeno.

Los medios masivos de comunicación, como parte de los aparatos ideológicos del Estado, legitiman y reproducen la cultura de la sociedad. "Llamamos aparatos ideológicos del estado a cierto número de realidades que se presentan al observador bajo la forma de instituciones precisas y especializadas". (7)

Los aparatos de difusión de masas (cine, radio, televisión y prensa) representan, como lo señala Althusser, las instituciones que reflejan las ideas de la clase que sustenta el poder. El discurso de los aparatos de difusión de masas (ADM), tienden a legitimar y reproducir las relaciones de producción, con su respectiva división social-sexual del trabajo.

"Los ADM se convierten en los principales aparatos ideológicos del Estado cuya función consiste en implantar el programa de sometimiento cultural que refuerce la estabilidad del sistema social. Esto es que, por mediación de estas instituciones culturales, la clase dirigente produce, circula e inculca su ideología de clase en el poder sobre las superestructuras de conciencia de la formación social". (8)

En este sentido, el cine queda inscrito dentro de los ADM conformando no sólo un medio de comunicación de masas cuya finalidad es emitir un discurso legitimador cultural del establishment, sino que se convierte en una industria cultural que influye decisivamente en los patrones conductuales de la socie-

dad civil, y en este caso, en la población femenina.

Para establecer el objetivo y la función de la cinematografía se han realizado estudios de tipo psicológico, económico, sociológico, estético y político; pero, independientemente de las tesis que se sostengan en estas disciplinas, el cine asume una doble función social: como industria y como expresión cultural.

La industria cinematográfica es un área económica supra-industrial que conjuga las ramas de la producción, distribución y exhibición. La realización de las actividades propias de la industria y la coordinación de servicios de distribución y exhibición integran las diferentes etapas de la industria cinematográfica.

Abundar en los aspectos de la industria cinematográfica resultaría un trabajo muy pretencioso para esta investigación, ya que para comprender exactamente las funciones tendría que abordar otros aspectos más complejos para indicar con precisión los estadios que comprende esta industria en general.

Por lo anterior, sólo me limitaré a definir someramente los aspectos más sobresalientes de la misma.

El cine, en la rama de la producción, está inscrito en la industria de la transformación que, a su vez, se clasifica en la industria pesada o para la producción y en la industria ligera o de consumo.

La producción de películas, como parte de la industria ligera o de consumo, se realiza durante el proceso de transformación de la materia prima (celuloide) para convertirla, finalmente en un producto apto para el consumo.

Este aspecto de la producción cinematográfica, basado en el empleo de la maquinaria generada por la industria pesada, ha-

ce posible que se inicie el proceso técnico del filme realizando las operaciones necesarias para dar salida a un producto totalmente terminado. (9)

La industria cinematográfica, como reflejo del avance tecnológico, utiliza personal medio especializado para manejar aparatos y aplicar técnicas más modernas. La lucha por las patentes entre la propia industria no representa ningún problema debido a la monopolización de todos los aspectos de la rama de la producción.

En México, como se demostró en el capítulo primero, es mínima la competitividad dentro de la industria cinematográfica -en comparación con las patentes en el mercado internacional- porque un consorcio privado controla la producción, distribución y exhibición de películas.

Como expresión cultural, el cine participa en el segundo nivel superestructural (ideológico) de una sociedad. Recuérdese que la primera instancia es la jurídica-política (el derecho y el Estado).

"Hasta ahora los medios de comunicación han tenido como función principal la de masificar un modelo de utilización del tiempo libre. La mayor parte de sus contenidos han girado alrededor de la llamada cultura del ocio. Las reglas de la mercancía cultural así concebida imprimió fuertemente los modos de transmitir mensajes informativos que de manera aparente escapan a la función de entretenimiento. La cultura mercantil del ocio ha erigido la ley del sensacionalismo en ley de transmisión del mensaje masivo, cualquiera que sea su naturaleza específicas." (10)

El cine es una industria cultural que utiliza un mensaje audiovisual para emitir mensajes que promuevan valores, emociones y conocimientos a través de imágenes en movimiento con el propósito de contribuir a la creación o reforzamiento de una cultura de masas que coadyuve a mantener el status quo.

"A nivel nacional, la industria cinematográfica fabrica mercancías culturales generalmente destinadas a la adaptación de los consumidores. Adaptación conseguida de diferentes maneras: bien sea a través de sublimizar los conflictos psico-sociales, o bien por simple deformación y negación escueta (de la realidad)".
(11)

En este contexto, el cine presenta una imagen distorsionada de la realidad de la mujer. Las concepciones estereotípicas del rol femenino dentro de la familia sacra o de la familia moderna se convierten, en muchos casos, en el argumento cinematográfico de un filme.

De esta forma, cuando la mujer transgrede la moral establecida se estigmatiza su rol conceptualizándola como una explotadora, manipuladora o prostituta.

Así, la imagen femenina dentro del cine se presenta en dos formas: como una mujer santa, pura, abnegada (casi siempre en su rol materno) o como una mujer mala, perversa, es decir, como un prostituta.

Estos estereotipos son válidos para las producciones realizadas desde la época muda del cine mexicano hasta la actual: sin embargo, es conveniente señalar que las distintas políticas cinematográficas establecidas para cada sexenio han modificado la imagen femenina, pero conserven, en esencia, los patrones

de conducta ya citados.

Los estereotipos no se presentan de la misma forma en todos los géneros cinematográficos, en unos son más evidentes que en otros, pero el común denominador se apega a los roles sociales ya definidos: la mujer en su rol materno y la mujer prostituida.

"Si revisáramos la imagen femenina a través del cine nos daríamos cuenta de su constante estado de inmovilidad; inmovilidad que define la visión de la mujer en el cine. Cuando más desnudos femeninos aparecen en los años 40 y 50 más quietud de las señoras. Aparecen desnudas pero como estatuas, parecen muertos. Esto se ve en películas como La fuerza del deseo seductor, La Diana Cazadora... La virtud femenina se identifica a tal grado con la inmovilidad que en Nosotros los pobres, de Ismsel Rodríguez, la madre de Pepe "El Toro" es parálitica y además asume un papel como una virgen de Guadalupe. Uno tiene la sospecha que si ha llegado a parálitica es porque ha sufrido mucho y porque ha sufrido mucho es una buena mujer. La bondad es identificada con inmovilidad". (12)

La conceptualización del rol femenino dentro del cine inauguró géneros y subgéneros que reflejan la situación femenina en distintas épocas.

El género cabareteril-prostitibulario y el subgénero de la familia describen perfectamente las funciones que les fueron asignadas socialmente a ambos sexos. Existen otros géneros que también reflejan esta realidad, como los melodramas citadinos, la comedia ranchera, etcétera, pero consideré que en los primeros el tema se trató de una manera más enfática, por lo que pasará al análisis de algunas películas representativas del género cabareteril-prostitibulario.

Para estudiar el tratamiento que los medios masivos de comunicación, y en particular el cine, han dado al fenómeno de la prostitución es importante tener una definición de ésta.

Según el antropólogo Estanislao Barrera, la prostitución es una forma organizada de comercio sexual extraconyugal menospreciado y tolerado por la sociedad. (13)

Morgan, por su parte, define el hetarismo como el comercio sexual extraconyugal que establecen algunos hombres con mujeres no casadas. Comercio carnal que, como se sabe, florece bajo las formas más diversas durante el período de la civilización y se transforma cada vez más en prostitución. (14)

La prostitución aparece cuando surgen las clases sociales, la familia monogámica y las relaciones mercantiles en las relaciones sociales. Esta relación continua, mercantilizada, con diversidad de clientes y, generalmente, carente de afecto provoca que el prostituido juegue el papel de explotado.

Así, la prostitución que es la expresión económica de la opresión social de la mujer y la expresión concreta de su situación como mercancía, sólo es posible a causa de que el cuerpo es negado como tal y remitido a la animalidad de que la mujer es una mercancía; la prostitución obedece a una demanda que remite a los tabúes e ignorancias de la sexualidad. (15)

La sociedad tiene una visión parcializada de la prostitución que la define como una actividad desviada, producto de la "enfermedad" de ciertos entes sociales que transgreden las normas establecidas.

La prostitución es considerada como una desviación social que no sólo abarca la realización de acciones y conductas reprimidas por el sistema social, sino también la realización

de otro tipo de conductas que violan las normas de la moral existente, como el adulterio.

Pero, ¿por qué es considerada la prostitución como una desviación social? Primeramente, tendríamos que definir el concepto de desviación social para que, a partir de esta definición pasemos a analizar la conceptualización de la prostitución como desviación social.

Es considerada como desviación social toda conducta que discrepe del término medio de conductas comunes; que viola las relaciones normativas, las intenciones o expectativas de los sistemas sociales y que, por tanto, tiene connotaciones negativas para la mayor parte de los miembros de dichos sistemas sociales. Es, pues, la violación de las reglas sociales que establecen la conducta de los integrantes de un sistema social. (16)

El heterismo, como conducta transgresora de la moral existente, se convierte en una actividad desviada que afecta el entorno social. El ejercicio del meretricio, tanto masculino como femenino, representa un grave problema para la sociedad en forma global o parcial; sin embargo la legislación que se ha realizado al respecto, le otorga cierta legitimidad.

"La existencia de la prostitución -obviamente- es un resultado directo de las desigualdades sociales y el predominio de la sociedad de mercado explotadora; no menos obviamente, es otra de las formas en que aparece la victimación generalizada contra las mujeres, su opresión y funesta naturaleza discriminable. Y también es una alternativa funcional para la búsqueda de satisfacciones sexuales tanto como industria eficaz de extorsiones y violencia. El fenómeno resulta múltiple más que ambiguo, y un acercamiento a él comienza -y termina- con un hecho: las prosti-

tutas con objeto de persecuciones salvajes en nombre de la moralidad según entienden los funcionarios y la limpieza del paisaje urbano". (17)

La prostitución funciona como punto de apoyo de la familia que reprime que reprime y deforma la sexualidad de la pareja, es decir que este tipo de relaciones sexuales sirven para complementar las insatisfacciones matrimoniales. La prostitución es un mal necesario para la sociedad.

El cine mexicano ha tratado el tema de la prostitución bajo formas melodramáticas, por lo que respecta al tratamiento narrativo, y suscrito a la moral existente, respecto a su contenido.

El género cabareteril prostibulario ha recorrido un largo camino melodramático que ha dado origen a diferentes prototipos de las prostitutas en las etapas más importantes del cine mexicano. El tratamiento de personajes prototípicos reproduce y refuerza la concepción estigmatizante de la prostitución.

"Se podría hacer una historia del cine mexicano donde se comprobaría que no es un cine de géneros (como se dice en el cine norteamericano), ni de formas y autores (como se dice en el cine francés), y ni siquiera de subgéneros y series: peor peor aún, es un cine de estereotipos". (18)

Los cinerrealizadores y argumentistas dictan al personaje prostituido sus constantes normas y comportamientos morales y sociales. Para el cine, la violación, el desempleo, los recursos económicos insuficientes para sostener a una familia, el abandono o la ambición son las causas que obligan a la mujer a prostituirse.

Desafortunadamente, el tratamiento que le han dado elimi

na la posibilidad de mostrar realmente el modus vivendi de las "mujeres de la vida galante". El discurso cinematográfico sataniza a las prostitutas envolviéndolas en un sermón moralizante, en donde el sexo equivale a vivio-perdición y la castidad-virginitad es igual a virtud-bondad.

El problema de la prostitución nunca se toca desde el punto de vista social. Se maneja la imagen de la mujer que ha caído en el pecado y la perdición; se le condena y se le culpa de su situación. Ella es "mala", es culpable, o en el mejor de los casos lo es el destino, pero nunca el sistema político, económico y social que genera este mecanismo de explotación.

Así pues, encontraremos a las prostitutas fílmicas como ficheras, taloneras, trotacalles, vampiresas o pupilas durante toda la historia de este género cinematográfico que se inicia con Santa en 1918 (versión muda; aunque aclara que para los efectos de esta investigación se consideró el inicio del género con la primera versión sonora realizada en 1931) y termina -solememente en el universo de este estudio- con Entre ficheras anda el diablo en 1982.

3.2 DEL ARQUETIPO AL CLICHE CINEMATOGRAFICO

El manejo de la imagen de la meretriz filmica ha dado origen a la creaci3n de cinco arquetipos (19) de prostitutas que, en cada 6poca del cine sonoro mexicano, ha inaugurado la realizaci3n de decenas de pel6culas que reproducen un modelo estereotipado de la prostituta. (20)

La realizaci3n de pel6culas en serie ha redituado notables ganancias a los productores, quienes, con el prop3sito de incrementar su capital, han financiado estas pel6culas sin considerar el discurso y lenguaje cinematogr6ficos.

"La cinematograf6a nacional comienza relatando la biograf6a de una prostituta y desde entonces no ha podido liberarse de la tutela de ese personaje. Todas sus producciones lo incluyen o lo implican. Matrona burguesa o prostituta: no hay alternativa para el horizonte femenino. Polo opuesto a la madre y a las mujeres maternas, la prostituta restablece el equilibrio familiar, fundamenta la b6squeda mexicana de un arquetipo amoroso, compensa las insatisfacciones del macho, sublima el hero6smo civil y desencadena las pasiones melodram6ticas; tras haber amenazado el status, terminar6 sirvi6ndole". (21)

En forma general, las pel6culas han difundido eficazmente concepciones difusas de lo que se considera una vida buena o mala, las influencias de la moda, fijaci3n de actitudes de algunos grupos sociales, etc6tera.

La mente de los espectadores est6 condicionada a captar s3lo un aspecto del personaje o del fen3meno social dado. Esta

parcialización de la realidad se encuentra integrada por conceptos simplistas, fijos y, generalmente, descontextualizados.

La estereotipación de la realidad de la mujer mexicana a través de la visión cinematográfica es muy extensa y abarca casi todos los roles de la vida social.

La prostituta es presentada como un ente antisocial que recibe un castigo temporal o permanente por haber transgredido las normas morales de la sociedad; también es considerada como un ente que busca una vida fácil a través del comercio sexual o como una mujer ajena a una sociedad que la explota y la reprime.

La caracterización del modus vivendi de las prostitutas está totalmente alejado de la realidad social. El meretricio es, como ya se ha mencionado, un fenómeno social en el cual inciden aspectos de orden económicos, político, ideológico y cultural.

El heterismo es un mecanismo de explotación que deforma y reprime el ejercicio de la sexualidad.

"Evitemos los malabarismos psicoanalíticos y comprobemos simplemente que esa mezcla de rechazo infraconsciente de la vida burguesa, liceo sentimental, apremio económico, sometimiento gustoso a la explotación, indolencia, pereza, narcisismo, falta de defensas sociales, deseo de dominio, ninfomanía, frigidez, homosexualidad agresiva, ideocia, complacencia con el detritus y debilidad mental que hace de la prostituta lo que es, se convierte en el emblema del cine mexicano, le dicte sus constantes morales y le inspire uno de sus climas más coherentes y genuinos. Sigamos la trayectoria de esta figura a través de la evolución de sus prototipos". (22)

3.2.2. DEL ANGEL CAIDO, A LA PROSTITUTA REDENTORA.

El género cabareteril prostibulario se inicia, propiamente, con la primera versión sonora de Santa en 1931 dirigida por Antonio Moreno, aunque ya en 1918 Luis G. Pereda la llevó a la pantalla por primera vez. Esto en la época muda del cine mexicano.

El género cabareteril se inicia en una etapa muy difícil para el cine mexicano. En la década de los años 30, el cine esboza múltiples géneros cinematográficos que se consolidarán, muchos de ellos, en la década siguiente.

Entre ellos se destacan los filmes de aventuras que retratan la época del virreinato, como Cruz Diablo, de Fernando de Fuentes y otras realizaciones del mismo género cinematográfico por Ramón Pereda y Ramón Peón.

Asimismo, proliferan las adaptaciones literarias de algunas novelas del siglo XIX como Los dos huérfanos, de José Bévies; El camino de los gatos, de Chano Urueta; Naná, de Celestino Gorostiza y otras más.

La producción de estas películas cubrieron las deficiencias de la industria hollywoodense que en aquel entonces estaba financiando la realización de filmes de propaganda bélica.

Sin embargo, otros géneros se desarrollaron con mayor auge, como la comedia ranchera, las películas cómicas y las epopeyas de barrio que encontraron mayor comercialidad y arraigo en el mercado.

En 1931 se crea el Cine Club Mexicano como filial de la

Film Society y de la Ligue des Cine Clubs de París. Considerando los programas de los cine clubs de otros países, la organización mexicana presentó los siguientes puntos programáticos:

- 1.- Procurar la exhibición de buenas películas europeas, americanas y asiáticas, y películas de vanguardia.
- 2.- Impulsar un cine educativo promoviendo, especialmente, el cine científico.
- 3.- Presentar la historia del cine a través de la exhibición de ciclos retrospectivos de cine.
- 4.- Organizar conferencias de propaganda acerca de la importancia estética, científica y social de la cinematografía.
- 5.- Coadyuvar a la creación de un ambiente propicio para que se desarrolle la cinematografía mexicana.
- 6.- El Cine Club Mexicano realizará las mismas actividades que los cine-clubes, promoviendo el estudio concienzudo de las necesidades del Cine-Club.
- 7.- Su fin es altamente social y no lucrativo.

La creación del Cine Club Mexicano no favoreció la realización de Santa, sino el interés del distribuidor extranjero Juan de la Cruz Alarcón y los empresarios Gustavo Sáenz de Sicilia y Eduardo de la Barra; así como el interés del periodista Carlos Noriega Hope, quienes formaron la Compañía Nacional Productora de Películas.

La sonorización del filme quedó a cargo de los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez, quienes utilizaron la técnica de sonido directo inventada por ellos.

Partiendo del análisis que presenté en el capítulo segundo de esta investigación "La prostituta vista por el cine mexicano" en relación con esta película, realizaré una sinopsis

del filme para analizarlo como el primer arquetipo de la prostituta.

Santa narra la historia de una joven provinciana (Jupita Tover) que es engañada y seducida por el apuesto militar Marcelino (Ronald Reed) que casualmente llega a la casa de Santa.

La joven se enamora de Marcelino y acepta salir con él para iniciar el romance. Los jóvenes pasean por una ribera y accidentalmente caen sobre la hierba.

Luego de una desvirgación sugerida, Santa le suplica a Marcelino que no la abandone: "Por nuestra Señora del Carmen, no me abandones", a pesar de ello se va.

Al conocer la familia de Santa su deshonra, la condenan y la expulsan de su casa y, por consiguiente, de Chimalistac. Santa abandona su pueblo natal para dirigirse a la ciudad.

A su llegada, Santa se recarga en un portal de una iglesia simbólicamente cerrado y una anciana se compadece de ella y la lleva al burdel de Elvira.

Inicialmente la provinciana se resiste a dedicarse al ejercicio del "oficio más antiguo del mundo", pero Elvira la obliga a prostituirse.

Algunas semanas más tarde, Santa ya es como las demás pupilas, los resagos de pudor con los que llegó a ese lugar se disipan.

El ciego Hipólito se convierte en un buen amigo de Santa y ambos intercambian conversaciones acerca de sus deventuras.

Durante su jornada laboral nocturna Santa conoce a El Jarameño (Juan Martínez Casado). El torero trata de conquistar a Santa ofreciéndole sacarla del burdel. Santa acepta la proposición de su enamorado y organizan una fiesta para festejar el hallazgo.

Durante la celebración, los hermanos de Santa la visitan para notificarle que su mamá ha muerto sin concederle su perdón. Santa les suplica vanamente a sus hermanos que la perdonen, pero éstos se retiran del burdel.

Santa y El Jarameño viven juntos en la casa de éste último. El torero tiene la superstición de que si Santa lo acompaña a sus corridas de toros tendrá mala suerte. Por tal motivo la deja sola en su casa mientras él se va a trabajar.

Marcelino encuentra nuevamente a Santa y ambos reinician su idilio. El Jarameño, al saber que la corrida de toros se suspendió, regresa a su casa y sorprende a la adúltera pareja.

El Jarameño rompe su compromiso con Santa y la expulsa de su casa.

Desde ese momento, Santa se prostituye en la calle. Poco a poco su salud se va minando a consecuencia del alcoholismo. Hipólito, su amigo, la busca para ayudarla, pero la encuentra gravemente enferma.

Santa le promete a Hipólito casarse con él cuando mejore su salud. Hipólito, entusiasmado, la lleva a un hospital para que la atienda un médico, pero durante la intervención quirúrgica Santa muere.

El ciego Hipólito lleva a Santa a Chimalistac para sepultarla.

Con Santa se define el primer arquetipo de la prostituta. Santa es la mujer que ha caído en la desgracia debido a circunstancias adversas a ella, pero que conserva una virginidad espiritual que la redime de sus pecados carnales.

Santa representa el símbolo moralista que expresa la sumisión, explotación y la aceptación de la condena social sin cuestionar siquiera su status estigmatizante.

"La carrera cinematográfica de Santa nos ilustra, no obstante, acerca de una condición peculiar que reiteradamente cobre un lugar proeminente en el alma mexicana; la idealización, por medio de la moraleja, de la prostituta, ese ser irresistiblemente atrayente y sin embargo vedado; mundo inaccesible en el que vegeta la bestia de todos los sueños; por inaccesible, idealizado; por idealizado, inaccesible". (23)

El filme de Antonio Moreno hereda este esquema cinematográfico a películas como Una mujer en venta (1934) de Chano Urueta; Flor de fango (1941) de Juan J. Ortega; Perceál (1950) de Juan Orol (película presentada en tres series); La virgen de la calle (1965) de Juan Orol y La vida difícil de una mujer fácil (1977) de José María Fernández Unsain.

Al final de este apartado se presentará un cuadro con las películas herederas de los cinco arquetipos de las prostitutas del cine mexicano. (Ver cuadro 1)

"Santa, molde del que saldrán decenas y decenas de heroínas (y películas) similares para el cine mexicano, es el arquetipo de la prostituta que debe su condición e su mala fortuna y que en ningún momento desmiente su buen corazón (...). Su historia es la de los infortunios de la virtud; su imagen, la de una flor pisoteada; el ejemplo de Santa hará que a lo largo de toda la historia del cine mexicano, el destrozado de rosas y claveles adquiere proporciones notables en el empeño de simbolizar la pérdida de la virginidad". (24)

Desde 1931 hasta 1977 con Santa y La vida difícil de una mujer fácil, respectivamente, los artesanos del cine mexicano han reproducido melodramas cabareteriles que subliman las virtudes espirituales de las cortesanas filmicas.

CUADRO 1.

ESTEREOTIPOS DE LAS PELICULAS QUE HEREDAN EL PROTOTIPO DE Santa. EL EJERCICIO DE LA PROSTITUCION TIENE SU ORIGEN EN LA VIOLACION. SIN EMBARGO ESTAS PROSTITUTAS SE CARACTERIZAN POR SU BONDAD, ABNEGACION Y SUMISION.

Año	Nombre de la película	Director
1918	Santa (versión muda)	Luis G. Peredo
1931	Santa (primera versión sonora)	Antonio Moreno
1932	Águilas frente al sol	Antonio Moreno
1934	Una mujer en venta	Chano Urueta
1938	Luna criolla	Raphael J. Sevilla
1941	Flor de Fango	Juan J. Ortega
1942	Santa (segunda versión sonora)	Norman Foster
1946	Mujer	Chano Urueta
1946	Carita de cielo	José Díaz Morales
1947	De pecado en pecado	Chano Urueta
1948	La Santa del barrio	Chano Urueta
1949	Callejera	Ernesto Cortázar
1950	Parcel (película dividida en tres series: El Infierno de los pobres; Perdición de <u>Mujeres</u> ; Hombres sin alma)	Juan Orol
1962	Paloma Herida	Emilio Fernández
1965	La virgen de la calle	Juan Orol
1968	Santa (tercera versión sonora)	Emilio Gómez Muriel
1977	La vida difícil de una mujer fácil	José Ma. Fernández Unsain.

3.2.2 EL MITO EROTICO SUCUMBE ANTE EL MELODRAMA PROSTITIBLARIO

Tras el éxito de Santa, el emigrado ruso Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla realizan en 1933 La mujer del puerto, adaptación del cuento del escritor francés Guy de Maupassant Le port.

La obra Boytler-Sevilla marca el inicio de un cine mexicano de calidad cuya riqueza se refleja en el buen tratamiento dramático del filme y la influencia expresionista de sus imágenes.

Durante el año de filmación de La mujer del puerto se realizan 21 producciones intrascendentes que aumentan el caudal de comedias rancheras, melodramas familiares y adaptaciones cinematográficas de novelas literarias.

Sin embargo, en ese mismo año, Fernando de Fuentes dirige dos grandes producciones que a la postre se convertirían en "clásicos" del cine mexicano: El compadre Mendoza y El prisionero 13.

Para entonces sólo existían dos estudios cinematográficos: la Nacional Productora y México Films, éste último fundado por Jorge Stahl. Posteriormente se inaugura la Industrial Cinematográfica, S.A.

El aumento de la producción cinematográfica mexicana (21 filmes) pone a nuestro país a la cabeza de las realizaciones hechas en castellano. En México, las condiciones laborales del personal técnico que participaba en las filmaciones eran francamente deplorables, pues intervenían de 200 a 300 personas no

sindicalizadas.

El costo de la película era de veinte a treinta mil pesos y el plazo de filmación era de 11 a 20 días.

La crítica cinematográfica estaba a cargo de los periodistas Carlos Noriega Hope, Rafael Bermúdez Zatarain, Esteban V. Escalante, Roberto Centá Robert, Antonio J. Olea y Carlos Bravo y Fernández "Carl-hillos", quienes escribían en los periódicos gremiales "Filmográfico" y "El cine gráfico".

Evidentemente, sus colaboraciones condescendientes con los productores y directores no aportaban críticas que coadyuvaran a mejorar la calidad del cine de la época.

Dentro de este deplorable ambiente fílmico, "esa película (La mujer del puerto) de atmósfera cautivante y sensible, que no dejó de tener relación con el realismo poético francés, marcó el comienzo del renacimiento mexicano". (25)

La línea argumental de la obra de Boytler describe la vida de Rosario (Andrea Palma), hija de un humilde empleado que labora en una funeraria (Don Antonio).

Rosario pasea por el campo con su novio (Francisco Zárrega) y se entrega a él. Ésta regresa a su casa y su padre la reprende por pelear a solas con su novio.

Don Basilio, dueño de la funeraria donde trabaja Don Antonio pretende a Rosario, pero ella le hace saber que tiene un compromiso con su novio.

Don Antonio enferma gravemente e inmediatamente es atendido por un médico. Éste le indica a Rosario que debe comprar algunas medicinas para que mejore la salud de su padre.

La humilde situación económica de la muchacha la obliga a pedirle ayuda a Don Basilio, quien aprovechando las circunstancias trata de abusar de ella.

Desesperada camina por las calles presenciando la alegría del carnaval. Llega a su casa y visita a su novio, pero descubre que la engaña con otra mujer. Rosario le reclama que se entregó a él pensando en que ambos se querían, dicho esto sale en busca de las medicinas de su padre.

Don Antonio, que ha escuchado la conversación, sube a la casa del novio de Rosario y le reclama. Ambos forcejean y Don Antonio cae accidentalmente por las escaleras.

Rosario, por su parte, le pide fiadas las medicinas al dependiente de la farmacia y se las lleva para curar a su papá. Cuando entra a la vecindad encuentra a su padre muerto; las vecinas -al verla- se alejan rápidamente del lugar dejándola sola.

Rosario vela sola a su papá. Una de sus amigas intenta acompañarla pero su mamá se lo impide porque es "una mujer manchada". (26)

Mientras Rosario realiza los funerales de su padre, la carreta mortuoria es confundida, por quienes participan en el carnaval, como un carro alegórico que entierra el mal humor.

Al quedarse sola, Rosario se dedica a la prostitución en el Puerto de Veracruz.

Por otra parte, un buque desembarca en ese mismo muelle. En él viaja un grupo de marineros que buscan compañía ocasional. Uno de ellos, Alberto Venegas (Domingo Soler), propone que vayan a divertirse a la "Casa de Nicenor".

Mientras Rosario deambula por el muelle, los marineros se divierten en el burdel. La ahora prostituta Rosario fuma desafiadamente en una esquina mientras se escucha la composición de Manuel Esperón: "vendo placer a los hombres que vienen del mar y se marchan al amanecer ¿para qué quiero amar?", interpretada por Lina Boytler.

Albertó y sus amigos se divierten con las prostitutas que ahí trabajan; cuando llega Rosario la atención de los clientes y pupilas se concentran en ella. Un borracho molesta a Rosario y Alberto, cultivado por la belleza de la sofisticada prostituta, la defiende.

A manera de recompensa, Rosario invita a Alberto a su bir a su cuarto. La hetaira que atendía al marinero fortachón, despechada, intenta interrumpir la intimidad del cuarto de Rosario, pero uno de los amigos de Alberto se lo impide.

Luego de una noche de placer. Rosario y Alberto entablan un conversación. Ella le pregunta por un marinero de nombre Alberto Venegas y le confiesa que es su hermano. Cuando Rosario descubre que su amante ocasional es su hermano se escandaliza y le pide perdón por el oficio que ahora ejerce.

Alberto, por su parte, le indica que él se siente culpable por lo que sucedió con ella y Don Antonio. Mientras éste se lamenta de la situación, Rosario sale de la habitación desesperada. Ella camina por el malecón y finalmente se suicida ante la impotencia de Alberto por tratar de evitar este fin dramático.

De acuerdo a su estructura dramática, este filme se inscribe en el género de tragedia pues la pasión y la fatalidad del destino del personaje principal lo conducen a un desenlace funesto.

En La mujer del puerto, Arcady Boytler presenta una caracterización opuesta al personaje de Santa. Si Santa guardaba resquicios de una virginidad espiritual, La mujer del puerto ama na desdén hacia los hombres.

La riqueza visual del emigrante ruso, con algunas influencias del expresionismo alemán, trascendió el lenguaje filmico narrativo que hasta entonces los cineastas mexicanos habían uti-

lizado.

Esta película clásica del cine nacional se hizo merecedora de reconocimientos, como lo señala Salvador Elizondo en su ensayo "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano": "La mujer del puerto (...) ya aportaba a la cinematografía mexicana una actitud de la cual no hubiera sido vano esperar realizaciones

más importantes. Este película sobrecargada de elementos p^oticos no logró constituirse y concretarse en una unidad autosuficiente. Temas que más tarde habrían de convertir característicos, no sólo del cine, sino de la vida intelectual mexicana se encontraban ya conjugados aquí aunque precariamente: la muerte, prostitución triste y desprovista de glamour y finalmente la subversión moral estropeada por desgracia por una moraleja del tipo 'el que la hace la paga' y que en el filme tomaba la forma de un incesto fatídico no sin reminiscencias del dr^ama clásico. Dentro de la ingenuidad de su trama su intransigencia era notoria. De haberse llevado este tipo de obras a sus conclusiones extremas, un cine totalmente diferente del de hoy hubiera dado los primeros pasos". (27)

Andrea Palma, segundo prototipo de la prostituta, es la aparición del destino trágico, la fascinación de lo turbio y el sopor y el forcejeo onírico: una mujer abstracta que sólo puede ser vencida por la atrocidad antinatural. (28)

De La mujer del puerto se derivan decenas de heroínas que asumen y magnifican el mito de las "vampiras despiadadas y vengativas, sin escrúpulos sexuales y usurpadoras de la crueldad masculina; esclavistas, bellas e insensibles; supremos objetos de lujo, hienas queridas; hetairas que exigen departamento confortable y cuenta en el banco para mejor desvirilizar al macho". (29)

A partir de este arquetipo se filman decenas de películas que retratan fielmente las características de la prostituta vengativa, entre ellas destacan La bien pagada, Dofa Diabla, Angel o demonio, La inseparable, La sin ventura, Trotacalles, Una mujer con pasado, etcétera. (30). (Ver cuadro 2).

La imagen de la mujer fatal se reproduce en todas y cada una de estas producciones alimentando una visión deformada de la prostitución. Las constantes moralejas del cine mexicano de este género reinvidican la conducta social del meretricio castiéndolo con la enfermedad, con la muerte o con el encarcelamiento a las "devoradoras" del cine mexicano.

La mujer del puerto es la única persecución valiosa y consciente del mito femenino que haya emprendido el cine mexicano, con la ventaja que esa persecución se realizaba en un periodo histórico en que tales mitos aún podían surgir. (31)

CUADRO 2.

ESTEROTIPOS DE LAS PROSTITUTAS CINEMATOGRAFICAS QUE HEREDAN EL PROTOTIPO DE La mujer del puerto. EL EJERCICIO DEL MERETRICIO TIENE SU ORIGEN EN LA VIOLACION, PERO LAS PROSTITUTAS UTILIZAN ESTA PROFESION COMO UNA FORMA DE VENGANZA EN CONTRA DE LOS HOM-BRES, POR LO CUAL SON CONSIDERADAS COMO VAMPIRESAS DESPIADADAS.

Año	Nombre de la película	Director
1931	La mujer del puerto	Arcady Boytler
1943	Así son ellas	Gilberto Martínez S.
1946	La insaciable	Alberto Gout
	La mujer sin alma	
1947	La bien pagada	Alberto Gout
1947	La sin ventura	José Díaz Morales
1947	Señora tentación	José Díaz Morales
1948	Dofia Diable	Tito Davison
1948	Una mujer con pasado	Raphael J. Seville
1948	Revanche	Alberto Gout
1951	Trotacalles	Matilde Landeta
1953	Una mujer en la calle	Alfredo B. Crevenna
1954	Casa de perdición	Ramón Pereda
1957	La mujer marcada	Miguel Morayta
1958	Mujeres de fuego	Tito Davison

3.2.3 UNA PROSTITUTA NACIONALISTA O EL NACIONALISMO DE LA PROSTITUCION.

A diferencia de las producciones realizadas en los años 30, Salón México (1948) de Emilio Fernández se filma dentro de una industria cinematográfica ya consolidada. Ya en 1948, como lo señala Emilio García Riera, "la nueva condición industrial del cine mexicano, muy contradictoria y discutible, hizo concebir ambiciosos proyectos que no pudieron realizarse: Pedro Calderón, productór de La Zedunga, quiso emplear a Lupe Vélez en otra película, La Panchita y pagó (junto con Francisco P. Cabrera) por los derechos de Santa que interpretaría Lupe Vélez y Dolores Del Río, 18 mil pesos; Contreras Torres anunció su magno proyecto Hernán Cortés y Moctezuma; se habló de filmar la vida de Simón Bolívar escrita por José Vasconcelos, nada menos; Urueta pensaba reunir de nuevo a Cantinflas y Medel en Los dos mosqueteros; la película con la que se iniciaría como director Emilio Fernández, La isla de la pasión, hubo que posponerse. En realidad el cine nacional era una industria sin industriales (...)" (32)

En 1948 se produjeron 81 películas de las cuales más de 25 filmes eran de corte folklórico y, otros tantos, melodramas arrebaleros.

Al término de la guerra, el cine nacional perdió los mercados hispanos y europeos que había conquistado años atrás debido a que la producción de películas de diversos países, durante la guerra, paralizaron su industria fílmica.

Asimismo, la tendencia inflacionaria de los costos de producción limitaba a los productores mexicanos para que financiaran películas que no garantizaran recuperación económica.

El congelamiento del capital invertido en territorio extranjero, generó la producción de películas "caseras" cuyos mercados de distribución fueron muy localistas.

Al respecto, el Lic. Castro Leal, Presidente de la Comisión Nacional de Cinematografía, en entrevista publicada en Cartel, manifestó: "Después de haber pasado la época de bonanza, donde los mercados mundiales nos abrían las puertas, sin mirar la calidad ni cantidad de cintas que podríamos proporcionarles, a la terminación de la guerra, cuando las industrias de otros países se reorganizaron y empezaron a mandar su material, la situación de nosotros empeoró empezando la competencia y por ley natural la crisis de nuestro cine". (33)

Asimismo, el cinerrealizador mexicano Alfonso Patiño Gómez en un artículo publicado en Cartel, intitulado "Los muertos que vos matáis" escribió: "No hubo crédito en los bancos porque el cine, como todas las industrias nacionales, padeció la política hacendataria de la 'congelación de créditos'; los mercados de Hispanoamérica, consumidores de la película mexicana, restringieron la refacción acostumbrada hecha en 'anticipos' porque invadieron sus territorios las cintas cinematográficas de otras latitudes que no les llegaban antes por la guerra; el capital privado se mostró más cauto que de costumbre en la inversión, porque a la guerra sobrevino el estado natural financiero de acaparamiento de la moneda circulante; la competencia de los filmes extranjeros se acrecentó, incrementándose por el ayuno a que estuvo sometido el público cinéfilo por más de dos años en

que no se le ofrecieron películas de otros países". (34)

En la administración de Miguel Alemán Valdés, el 38.7 % de la producción filmica correspondió a la realización de películas del género cabaretero-prostituario. "El cine de prostitutas es el cine por excelencia del alemanismo". (35)

No obstante, durante el sexenio avilecamachista, dos cineastas demuestran su profesionalismo colocándose a la cabeza de los mejores directores mexicanos: Alejandro Galindo y Emilio "Indio" Fernández.

El primero, fue considerado como el primer cronista de la ciudad por su trabajo realizado en Mientras México duerme (1938), Campeón sin corona (1945), Hay lugar para dos (1947), y ¡Esquina bajan (1947).

Emilio "Indio" Fernández creó una nueva imagen del cine mexicano con sus películas en diversos festivales internacionales: Flor Silvestre (1943), María Gandelaria (1943), La perla (1945), Río Escondido (1947), Enamorado (1946), Maclovía (1948).

En Salón México, décimo cuarto largometraje de el "Indio" Fernández, éste reitera su estilo nacionalista y, junto con Gabriel Figueroa, gana el premio a la Mejor Fotografía en el Festival de Bruselas.

Salón México es el primer melodrama cabaretero de Emilio Fernández, aunque cabe señalar que en Las abandonadas (1944) el cinerrealizador ya había tratado el tema de la prostitución.

Posteriormente incursiona nuevamente en este controvertido tema en Víctimas del Pecado (1950) y en Zona Roja (1976).

En Salón México, Mercedes (Marga López) "ficha" en un salón de baile para sostener los estudios de su hermana Beatriz (Silvia Debez) para asegurarle mejores perspectivas para el futuro.

Mercedes y Paco (Rodolfo Acosta) participan en un concurso de baile en el Salón México y ganan 500 pesos y un trofeo.

Paco se apodera del dinero que ganaron juntos, pero Mercedes lo recupera pues con él piensa pagar la colegiatura de su hermana.

El policía Lupe López (Miguel Inclán) testigua el hurto, pero no la denuncia. Por el contrario, la ayuda al conocer los motivos que la obligaron a robar.

Cuando Paco encuentra al día siguiente a Mercedes, le propina una paliza en el cuarto de un hotel. Lupe, que se ha dado cuenta de los acontecimientos, la defiende haciendo gala de su caballerosidad ("Ahora péguele a un hombre"). (36)

Para ocultar su profesión, Mercedes adopta una doble personalidad. En su vida diurna asume el rol de una mujer trabajadora que interactúa con "gente bien" y se preocupa por la educación de su hermana.

En tanto que en su vida nocturna, alterna con los clientes del Salón México para conseguir dinero. En este ambiente, Lupe es su único confidente y amante secreto.

Mientras Mercedes baila danza, Beatriz destaca ejemplarmente en la escuela. Ella emite discursos que glorifican el sacrificio de los héroes conocidos (Madame Curie, Louis Pasteur) y desconocidos que luchan por proporcionar bienestar a los demás.

Beatriz se enamora de Roberto (Roberto Cañedo), hijo de la directora del plantel escolar (Mimi Darba) y expilote del Es cuadrón 201.

Paco es sorprendido cuando trata de robar un banco y asesina al velador. Al escapar, se refugia en el cuarto de Mercedes, pero son sorprendidos por la policía. Uno y otro son hechos presos.

Lupe le ofrece a Mercedes visitar, en su nombre, a Beatriz, pues habían concertado una cita para que conociera a Roberto. Beatriz se entristece al quedarse esperando a Mercedes y con certan una cita para la próxima semana.

Mercedes queda libre pues no le encuentran pruebas de culpabilidad y Paco es condenado a prisión, por lo que le envían a la Islas Marias.

Al quedar formalizada la relación de Beatriz y Roberto, Mercedes se preocupa por el futuro de su hermano y por el de ella misma. Lupe, quien anteriormente le había propuesto matrimonio, le ofrece nuevamente casarse con ella.

Mercedes desea pensar la proposición matrimonial de Lupe y se va a su casa. Al llegar, descubre que Paco se ha escapado de la cárcel.

El fugitivo le ofrece a Mercedes que se escapen juntos, pero ante la negativa de la hembra, la amenaza con revelar su verdadera condición a Beatriz.

Aterrada por la decisión de Paco, Mercedes lo acuchilla y éste la balaceo antes de morir.

Durante el día de grafución, Beatriz llora amargamente porque Mercedes no asistió. Roberto, que conoce toda la verdad, abraza cariñosamente a Beatriz.

Aparentemente, Salón México se consideraría como un melodrama cabareteril intrascendente. Sin embargo este filme de Emilio "Indio" Fernández inaugura una visión diferente de la prostituta.

Para el "Indio" Fernández en el Salón México se congregan hempones, obreros, ficheras y "gente bien" que busca emociones fuertes. Este "entrop de vicio" es la parte oculta del México que en sus realizaciones anteriores el director presentó a nivel

internacional. El universo de Salón México es el contraste del México que debe ser.

No obstante, el director no abandona la línea nacionalista que en sus filmes anteriores propuso. La secuencia de el "Grito" en el Zócalo y la visita al Museo Nacional de Antropología e Historia refuerzan su convicción.

La caracterización del personaje de Mercedes establece las nupcias entre la imagen maternal y la imagen prostituida de la mujer. Hasta antes de Salón México, los melodramas cabareteriles recreaban dos personajes femeninos antagónicos. Por un lado se presentaba a la mujer limpia, pura, virgen y/o maternal; y, por otro, se presentaba a la mujer prostituta, envilecida, egoísta e individualista.

En este caso, el sacrificio y la abnegación de Mercedes la exoneran de su indigna profesión. Los dos modelos convergen hasta unificarse en una persona.

"Las convenciones no acaban con el personaje: la madre putativa y la prostituta coexisten en paz y dinámicamente. Retrate a la prostituta como joven putangena que baila por necesidad en los cabarets y cuya vida artística se reduce a una sensible desdicha afectiva". (37)

Los contrastes reiterados de Emilio Fernández para mostrar el "modus vivendi" de las colegialas clasemedieras con las mujeres que bailan en el Salón México al ritmo del danzón de moda: "Juárez no debió morir", enmarcan este melodrama que bajo la óptica de Gabriel Figueroa nos retrata la vida nocturna de los barrios populares en el sexenio "alemánista".

La presencia paternal del policía Lupe López forma parte importante de este ajedrez cinematográfico. Protector de prostitutas maternales, la figura policíaca actúa como catalizador

de conflictos melodramáticos cuya finalidad es ensalzar la imagen de Mercedes a pesar de ser una mujer de la vida galante.

"El ambiente y figuras de Salón México bien pronto se vuelven familiares. Se diversifican. Influyen no solamente en el cine, sino en la realidad social que las produjo".(38)

Marga López no es la prostituta que por violación se dedica al meretricio, como en Santa; tampoco es la mujer fatal que deambula por las callejuelas o centros nocturnos para desvirilizar a los hombres, como en La mujer del puerto. Marga López en Salón México representa la mujer que por necesidad económica se prostituye.

Con la obra de Emilio "Indie" Fernández se inaugura el tercer arquetipo de la prostituta del que se derivarán películas como Una mujer con pasado (1948), Víctimas del pecado (1950), Mujeres sacrificadas (1951), Casa de mujeres (1966) y Burdel (1981). Ver cuadro 3.

"El Salón México es algo más que un antro pintoresco con espejos a la entrada, maripesillas formadas para entrar, mesas de madera, abarrotada pista de baile, deteriorado tocador de damas (donde platica Estela Matute, desgalichada mala compañía), conjunto de música tropical (...), pasos de fantasía y vapores envolventes que atraviesa la cámara de Gabriel Figueroa. Es un mundo sonámbulo y mugriento que nos captura con su sobriedad, nos enseña con su aliento sofocante". (39)

GUADRO 3.

ESTERECOTIPOS DE LAS PELICULAS QUE HEREDAN EL PROTOTIPO DE Salón México. SON MUJERES QUE SE PROSTITUYEN COMO UNA ALTERNATIVA A SU SITUACION ECONOMICA LIMITADA. ESTAS HERETRICAS ASUMEN ADEMAS UN ROL MATERNAL.

Año	Nombre de la película	Director
1939	Gerne de cabaret	Alfonso Patiño Gómez
1942	Casa de mujeres (primera versión)	Gabriel Soria
1943	Naná	Celestino Gorostiza
1944	Las abandonadas	Emilio Fernández
1948	Salón México	Emilio Fernández
1950	Víctimas del pecado	Emilio Fernández
1950	Los amantes	Fernando A. Rivero
1950	Burlada	Fernando A. Rivero
1966	Casa de mujeres (segunda versión)	Julián Soler
1969	Las chicas malas del padre Méndez	José María Fernández Unzué
1981	Burdel	Ismael Rodríguez

3.2.4. LA PROSTITUCION COMO ACTO SUBVERSIVO.

A principios de 1948 se reúne por primera vez el binomio Alberto Gout-Ninón Sevilla (director e intérprete) para iniciar una carrera cinematográfica en el género cabareteril.

Con la filmación de Revencha -quinta película de Ninón Sevilla-, Alberto Gout y el también conocido como "el ciclón cubano" incursionan en este género sin aportar elementos interesantes que lo enriquezcan. Pero en 1949, la pareja se reúne nuevamente para filmar Aventurera.

Hasta entonces los arquetipos de las prostitutas que le precedieron (Santa, La mujer del puerto y Salón México) no reflejaban el "modus vivendi" de una hetaira de barriada: peleonera, vengativa y vulgar.

Cierte es que Meche Bárba en películas como La Santa del barrio (1948) de Chano Urueta; Amer de la calle (1949) de Ernesto Cortázar y Amer perdido (1950) Joaquín Pardavé, intentaban tratar la vida del arrabal con todos sus elementos.

Sin embargo, las deficiencias dramáticas del argumento y las fallas en la dirección convirtieron estas cintas en genuinos melodramas que desperdiciaron la riqueza de los elementos de la vida del arrabal en la ciudad de México.

Por su parte, Aventurera da vida a sus personajes bajo el signo del envilecimiento o de la estupidez insana. Aquí la prostituta ya no es un dechado de virtudes: es ruin, vengativa y goza infligiendo daño a sus semejantes. (40)

Durante el año de filmación de Aventurera se realizaron

108 películas, 27 más que el año anterior, poniendo nuevamente a la cabeza al cine mexicano en el mercado de Hispanoamérica.

En este año se suscitan interesantes controversias en torno al decreto de la Ley de la Industria Cinematográfica. Poco antes de su promulgación, las principales compañías productoras y distribuidoras sufrieron reorganizaciones que influyeron, determinantemente, en las productoras independientes.

En el seno de Producciones Grovas, se formaron dos grupos de cinematografistas experimentados que se disputaron la producción y distribución de películas.

Por un lado, Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro y Miguel Zacarías, directores-productores que por muchos años estuvieron asociados con Jesús Grovas, se unen a Felipe Mier y Oscar Brooks organizando una distribuidora para sus películas y para algunos productores independientes.

Simultáneamente, en Películas Mexicanas (PELMEX), Héctor Domínguez Pingamón, tratará de continuar con la misma política de distribución que el año próximo pasado.

Gregorio Walerstein continúa con Filmex; Raúl de Anda, Santos Galindo, Rosas Priego, Ortiz Menasterio y otros productores independientes realizan sus películas con el financiamiento del Banco Nacional Cinematográfico cuya distribución quedó a cargo de PELMEX.

Bajo estas circunstancias, Producciones Calderón lleven a cabo la realización de Aventurera.

Pedro A. y Guillermo Calderón entregaron a Álvaro Custodie -crítico y director de teatro español- la redacción del libro cinematográfico de Aventurera. Con la ayuda de Carlos Sampedayo y Alberte Gout, Álvaro Custodie da vida a una de las más relevantes películas del género cebareteril-prostibularie.

Esta cinta irrumpió en los cánones de la moral que hasta entonces los filmes de este género habían respetado. Antes de Aventurera, las transgresiones de las prostitutas eran castigadas con la enfermedad, la muerte, el encarcelamiento o la inmovilidad permanente. En Aventurera, se ridiculiza la moral burguesa; los valores morales son reiteradamente trastocados.

Pero vayamos al análisis de esta controvertida película que la hizo merecedora del análisis de la crítica internacional.

Elena Tejero (Ninón Sevilla) vive feliz con sus padres en un barrio clasemediero en Chihuahua. Ella toma clases de baile mientras que su papá sale cotidianamente a su trabajo y su mamá (Maruja Griffel) se dedica a las labores hogareñas.

Cierta día, Elena sale temprano de sus clases de baile y regresa a su casa. Al llegar sorprende a su mamá besando a un amigo de la familia. La chica sale aterrada de su casa y vaga por las calles.

Más tarde, regresa a su hogar. Una de las sirvientas le comunica que su papá (de Elena) está profundamente deprimido; se acerca a verle y descubre, por medio de una carta, que su mamá lo ha abandonado.

Elena trata de consolarlo, pero éste le pide que le deje solo. Al salir de la biblioteca, Elena escucha un disparo: su padre se ha suicidado.

Pasado el luto, Elena busca empleo como mesera, dependiente y como mecanógrafa, pero en ninguno tiene éxito, pues los hombres quieren abusar de ella.

Elena, hambrienta y desempleada, encuentra casualmente a Lucio "El guapo" (Tito Junco). Éste la invita a comer y escucha pacientemente la trágica historia de Elena.

Lucio le propone llevarla con una amiga que la emplea co-

me secretaria. Al llegar a un cabaret, Lucie embriaga a Elena y la lleva con Ressaura (Andrea Palma) dueña de un cabaret. Ahí, Ressaura narcotiza a Elena y la lleva a una habitación para que reciba a su primer cliente.

Lucie trabaja con ella como tratante de blancas y recibe una espléndida gratificación por llevar a Elena.

Al recobrar el sentido, Elena se da cuenta de su nueva estatute y riñe con Ressaura; pero ésta le ordena a "El rengo" (Miguel Inclán) que la atemorice para que la obedezca.

Los días transcurren y Elena pronto se acostumbra a su nueva vida. Cierta día, después de su ronda por el cabaret, descubre al ex-amante de su mamá y lo golpea armando un gran lío en el cabaret.

Ressaure manda a "El rengo" a que le de una lección, pero Lucie, que está enamorado de ella, la defiende y la saca del burdel. Ressaura jura vengarse.

Lucie y Elena integran, junto con otros delincuentes, una pandilla que pretende robar una joyería. Lucie golpea a uno de los malhecheros y lo expulsa de su banda. Éste jura vengarse de Lucie.

Facunde denuncia a Lucie con la policía, mientras se realiza el robo, Elena huye y Lucie es aprehendido y condenado a prisión.

Elena se traslada a la capital, donde triunfa bailando en los cabarets.

Facunde chantajea a Elena porque sabe que ésta participó también en el robo; pero ella acepta la proposición matrimonial de Mario, un joven millonario y se va a casar a Guadalupe.

Allí, Mario presenta a Elena con su mamá y ésta resul-

ta ser Rosaura, quien representa el rol maternal de una familia conservadora. Rosaura se ve en un gran apuro porque sus hijos no saben que ella es la proxeneta de un cabaret muy conocido de ciudad Juárez; ellos piensan que ésta viaja constantemente al extranjero para manejar la fortuna que poseen.

Aprovechando esta situación, Elena humilla constantemente a Rosaura.

Decidida a terminar con esa situación, Rosaura le ofrece dinero a Elena para que deje a Mario, pero ésta lo rechaza.

La boda se celebra y Elena, borracha, escandaliza a los invitados. Rosaura debe cumplir con la costumbre de entregar las joyas de la familia a su nuera, pero pierde la paciencia y trata de estrangular a Elena cuando se mete al dormitorio de su hijo Ricardo; Mario evita que su madre mate a su esposa. Rosaura se va a ciudad Juárez y ahí se reúne con Elena, que ha llegado a Ciudad Juárez para asistir a los últimos momentos de vida de su mamá.

El Renge, por instrucciones de Rosaura, debe eliminar a Elena, pero el tullido se enamora de la muchacha al verla dormir y acaricia una de sus prendas íntimas. Puesto a las órdenes de Elena, El Renge mata a Facundo.

Mario va en busca de su esposa, pues se ha enterado de que baila exitosamente en un cabaret de ciudad Juárez.

Elena informa detalladamente a Mario de las actividades de Rosaura y lo lleva al burdel donde trabaja ella. Elena los deja solos.

Cuando regresa a su hotel, Elena encuentra a Lucio, quien la quiere obligar a cruzar la frontera con él, pues se ha convertido en un prófugo de la justicia.

Elena trata de explicarle que ya no lo quiere. En ese mo

mento llega Marie y le dice a Elena que olvidarán todo lo sucedido. Lucie y Marie riñen y este último que inconsciente mientras Lucie se lleva a Elena.

Elena le suplica que la deje rehacer su vida con su esposo, pero Lucie finge comprenderla y cuando le da la espalda Elena, trata de asesinarla. Sin embargo, El rengo lo apuñala primero.

Mario sale a buscar a Elena y se van juntos.

Ninón Sevilla en Aventurera inaugura el cuarto arquetipo de la prostituta mala, vengativa. "(...) en esta película descabellada, apocalíptica en sus mejores momentos, la dignidad humana está calcinada. Todo lo que de acuerdo a los normas morales en uso se ha dado a llamar sagrado y respetable -el sacrificio, los buenos sentimientos, la decencia, la esperanza y la caridad- se ponen en irrisión, es objeto de burla. La sensiblería se elimina, sustituyéndola con un vasto repertorio demotivaciones egoístas, nocivas. La insistencia estética en el mal, en lo negativo, emparenta la cinta con los poetas malditos y con el surrealismo. Una misma capacidad de delirio, una misma indiferente carcomida por los valores burgueses, una misma evidez de escándalo y una misma exasperación de forma y contenido, acentúan la similitud". (41)

Ninón Sevilla, "el rostro nuevo de erotismo bastante bovine", como la definiere Raymond Borde en una artículo publicado en la revista francesa Pesitif, vivifico este arquetipo en Sensualidad (1950), donde también trabaja con Álvaro Custodio y Alberte Gout.

Quizás con mayor énfasis, en Sensualidad Ninón Sevilla explota su sexo; sin el más mínimo disimulo incitaba a sus víctimas a luchar por sus favores sexuales, pero que, finalmente,

ella resultara triunfante en la disputa por el dominio sobre los hombres. Su actitud vengativa se consumaba a través de la supremacía sobre el sexo masculino.

En Aventurera se enfrentan históricamente los dos figuras fundamentales de la mitología cinematográfica nacional: la antigua mujer del puerto, con escote puntiagudo y larga bequilla, con facciones desencajadas y cejas postizas, envejecida y tristemente asexuada, va a conocer la derrota en las garras de Ninón Sevilla, el nuevo prototipo de la prostituta vil, estúpida, vulgar e instintiva. Aquí la doble vida, el tema central del género, se invierte, se justifica con los razonamientos de la clase media. (42)

Con menos éxito que Aventurera, decenas de filmes heredan el arquetipo de la prostituta vulgar, rebelde y vengativa. Con títulos como Hipócrita (1949) de Miguel Morayta; Traicionera de Ernesto Cortázar; Trotacalles (1951) de Matilde Landeta; Una golfa (1957) de Tulio Demichelli; y Las pecadoras (1967) de Alfonso Corona Blake, entre otras, se estereotipa la imagen de la mujer mala. Ver cuadro 4.

CUADRO 4.

ESTEREOTIPOS DE LAS PELICULAS QUE HEREDAN EL PROTOTIPO DE Aventurera. SON MUJERES QUE LUEGO DE UNA VIOLACION SE PROSTITUYEN. SU PERSONALIDAD ES REBELDE A PESAR DE QUE NO COMPRENDEN LOS MECANISMOS DE EXPLOTACION A LOS QUE SON SOMETIDAS. ESTAS MERETRICES SON VULGARES, VENGATIVAS Y DESENCADENAN LAS PELICULAS DE RUMBERAS.

Año	Nombre de la película	Director
1949	Hipócrita	Miguel Morayta
1949	Coqueta	Fernando A. Rivero
1949	Pérdida	Fernando A. Rivero
1949	Aventurera	Alberto Gout
1949	Amor de la calle	Ernesto Cortázar
1949	Gabaret Shanghai	Juan Orol
1950	Amor vendido	Joaquín Perdavé
1950	Amor perdido	Miguel Morayta
1950	Traicionera	Ernesto Cortázar
1950	La mujer que yo amé	Tito Davison
1950	Vagabunda	Miguel Morayta
1950	Puerto de tentación	René Cardona
1950	Sensualidad	Alberto Gout
1951	Mujeres sacrificadas	Alberto Gout
1951	El puerto de los siete vicios	Eduardo Ugarte
1951	Mujeres sin mañana	Tito Davison
1951	No niego mi pasado	Alberto Gout

Año	Nombre de la película	Director
1947	Cortesana	Alberto Gout
1951	Pasionaria	Joaquín Perdavé
1952	Aventura en Río	Alberto Gout
1953	Mulata	Gilberto Martínez S.
1956	Los ementes	Benito Alasraki
1957	Cabaret trágico	Alfonso Corona Blake
1957	Una golfa	Tulio Demichelli
1958	Mujeres de fuego	Tito Davison
1959	Cada quien su vida	Julio Bracho
1960	Una mujer en la calle	Alfredo B. Crevenna
1962	La mujer merceda	Miguel Morayta
1967	Las pecadoras	Alfonso Corona Blake
1968	Mujeres de media noche	Alfonso Corona Blake
1968	El oficio más antiguo del mundo	Luis Alcoriza
1969	Las golfas	Fernando Cortés
1969	La casa del farol rojo	Agustín Delgado
1975	Zona Roja	Emilio Fernández
1982	La golfa del barrio	Rubén Galindo

3.2.5 ENTRE FICHERAS CINEMATOGRAFICAS TE VEAS...

En la segunda mitad de la administración presidencial de Luis Echeverría Álvarez, Miguel M. Delgado lleva a la pantalla en 1974 y 1974 Bellas de Noche y Las Ficheras, respectivamente, basadas en la obra teatral "Las Ficheras" de Víctor M. Castro.

Para entonces la industria cinematográfica sufría algunas reestructuraciones.

Durante los primeros años de la administración echeverrista, la producción fílmica baja considerablemente. Esto se debe, fundamentalmente, a que el Estado mexicano, en un esfuerzo por disminuir la corrupción interna de la industria, obliga a los productores privados, a través del Banco Nacional Cinematográfico (B.N.C.), a prestar una garantía económica real.

Ante esto, los productores privados retiran una parte de su capital de la industria provocando una crisis en el empleo.

Para contrarrestar esta situación, el Estado comienza a financiar, a través de los Estudios Churubusco, la producción de películas.

En 1973 se crea la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) -empresa filial del B.N.C.- con la finalidad de contribuir al mejoramiento cultural del cine mexicano.

Asimismo, se impulsa y reorienta la Promotora Cinematográfica Mexicana (PROCINAMEX) para que bajo una nueva administración se agilicen los sistemas de promoción del cine nacional.

En 1974 se crea, por orden presidencial, el "Plan de Acción Inmediata". Este programa se creó con el propósito de esta

... los medios de producción cinematográfica para ponerla al servicio del pueblo mexicano.

De este plan se crean dos empresas propiedad del Estado encargadas de realizar coproducciones con los trabajadores del cine: Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado 1 y 2 (CONACITE 1 y CONACITE 2).

En ese mismo año son estatizadas los Estudios América y dos de las tres distribuidoras de películas: Películas Mexicanas y Cinematográfica Mexicana Exportadora, que más tarde se fusionan, quedando solamente Películas Mexicanas.

PELMEX se encargó de distribuir las películas mexicanas a los mercados extranjeros.

En 1974, se crea la Cineteca Nacional y el Centro de Capacitación Cinematográfica (C.C.C.), cuya existencia se contemplaba ya desde 1950 con la promulgación de la Ley de la Industria Cinematográfica.

En este contexto, Producciones Calderón encargan a Víctor Manuel Castro y al Lic. Francisco Cavazos la redacción del libro cinematográfico de Bellas de noche y, posteriormente, en 1975 el mismo equipo filma Las ficheras.

El cine de cabareteras que desde 1952 -al término del aleanismo- disminuyó considerablemente, con Bellas de noche resurge alcanzando un alto índice de producción a partir de 1976 y hasta nuestros días.

Miguel M. Delgado, cinerrealizador que dirigió en su momento varias películas de María Moreno "Cantinflas", en la adaptación cinematográfica de la pieza teatral "Las ficheras", realiza Bellas de noche 1 y Bellas de noche 2 (Las ficheras). Para llevar a cabo un análisis global de esta película procederé a describir el argumento de la primera y segunda partes y,

posteriormente, realizará una interpretación de los personajes que intervienen, especialmente, el de la prostituta.

En Bellas de noche Carmen (Sasha Montenegro) ficha en el cabaret "El Pirulí" en donde conoce a "El Bronco" (Jorge Rivera) un exboxeador que trabaja como mesero y guarura para sostener los estudios de su hermana Lupita (Leticia Perdigón).

En "El Pirulí" Margarito Fuensanta, apodado "El Vaselinas" (Lalo "El Mimo"), controla a todas las reinas de talón: "La Muñeca" (Mabel Luna), Cera (Diana Torres) y Norma Lee, entre otras.

"El Vaselinas" rompe sus relaciones con "La Muñeca" y se convierte en el amante de Cera. El cinturita pierde una apuesta de veinte mil pesos, por lo que recurre a sus "dotes sexuales" con las pupilas para conseguir esa cantidad de dinero.

Los dueños de "El Pirulí", Don Atenógenes (Chate Ortín) y María Teresa (Rosa Carmina) viven enojados uno con el otro desde hace mucho tiempo, porque en sus tiempos de fichera María Teresa le confesó a Don Atenógenes que iban a tener un hijo, pero éste le respondió que probablemente era de otro hombre. Ella, sintiéndose ofendida, adopta una actitud indiferente hacia él.

"La corcholata" (Carmen Salinas), una prostituta vieja y alcohólica, visita "El Pirulí" y trata de resolver los problemas sentimentales de las parejas que asisten al cabaret. "La Corcholata" es la principal protagonista del discurso alburero que se establece ahí.

Cierta día, al regresar del cabaret "El Bronco" sorprende a Raúl (Enrique Novi) y a Lupita teniendo relaciones sexuales. "El Bronco" golpea salvajemente a Raúl por lo que tienen que internarlo en un hospital. Él, por su parte, es encarcelado.

Garmen reúne el dinero necesario para pagar la fianza que el juez determinó para conceder la libertad provisional a "El Bronco".

Raúl le pide a "El Bronco" que le permita casarse con Lupita para reparar la falta que cometieron. La boda se realiza.

Por su parte, "El Vaselinas" hurde una mentira con todas la pupilas de "El Pirulí" para que le hagan pasar por hombre muerto ante sus acreedores.

Durante uno de los escándalos nocturnos que se arman en el cabaret, la policía determina clausurarlo y "La cerchelata" trata de persuadir a Don Atenógenes para que reinicie su relación con María Teresa. Ambos celebran su reconciliación y dejan "El Pirulí".

"El Bronco" y Garmen se casan; durante la celebración "El Vaselinas" hace alarde de su virilidad ante todas la pupilas.

En Bellas de Noche 2 (Las ficheras) "El Bronco" y Garmen viven modestamente. Él consiguió un empleo como entrenador de boxeadores amateurs y ella se dedica a las labores hogareñas. Lupita y Raúl se fueron a radicar fuera de la ciudad de México.

Se abre nuevamente el cabaret "El Pirulí". "La Muñeca", gracias a los ahorros que tenía, se convierten en la nueva propietaria del cabaret.

"El Vaselinas" por abusar de sus nodos viriles queda impotente temporalmente, por lo que recurre al psiquiatra para que lo ayude a recuperarse. "El Mevidas", su ayudante, lo sustituye como el nuevo rey de las ficheras.

En el cabaret ficha una prostituta francesa para que enseñe a las demás a fichar con elegancia.

Durante el encarcelamiento de "El Bronco", éste contrae algunas deudas que ahora sus acreedores le exigen que les pague.

El modesto salario que "El Bronco" gana le es insuficiente para cubrir los gastos de su hogar y pagar la deuda que debe. Carmen al ver la desesperación de su marido decide ayudarlo volviendo a fichar sin que el lo sepa.

Para reunir la cantidad que necesita le dice a Don Pancho, el dueño del gimnasio donde trabaja "El Bronco", que le ha de creer que generará más dinero si realiza un trabajo especial en Cuernavaca para que, mientras tanto, ella pueda fichar por las noches.

Don Pancho lleva a cabo el plan que ha urdido con Carmen.

"El Bronco" se va a trabajar por varios días a Cuernavaca y Carmen sale a fichar todas las noches. Cierta día "El Bronco" quiere darle una sorpresa a su esposa, pero al llegar encuentra la ropa que Carmen usaba para fichar. Sale muy enojado hacia "El Pirulí"; al llegar insulta a Carmen y la humilla frente a toda la clientela del cabaret.

"El Mevidas" y "El Vaselinas" se enfrentan en una peculiar lucha para demostrar quién es más viril y por consiguiente se convertirá en el rey de las ficheras. "El Vaselinas" recupera su título.

Las punilas que trabajan en "El Pirulí" tratan de descubrir el secreto de la prostituta francesa porque ella emborracha fácilmente a sus clientes y gana bastante dinero. Entre las ficheras se presenta una competencia por atraer la atención de El Vaselinas y El Mevidas.

Lo Corcholats, por su parte, continúa representando a la prostituta vieja y alcohólica.

Cuando "El Bronco" deja llorando a Carmen en el cabaret, éste trata de suicidarse pero fracasa y por tal motivo es llevado

de a un hospital para que la atiendan.

"La Muñeca", "La Corcholata" y demás ficheras del cabaret van a la casa de "El Bronco" para tratarlo de convencerlo de que Carmen se estaba sacrificando para ayudarlo a salir del problema económico con otro hombre, que solamente bailaba con los clientes. "El Bronco" le pide perdón a Carmen y se reconcilian. Para festejarlo, todos organizan una fiesta.

Con la versión cinematográfica de Las ficheras se establece el quinto arquetipo de la prostituta. Sasha Montenegro es la cabaretera "decente" que se dedica a fichar por necesidad económica. Víctima del desempleo y la ignorancia no tuvo más remedio que dedicarse al "oficio". La explicación de su estatus la define en un diálogo: "Me da igual. Además cuando una es pobre, tiene una madre enferme y no sabe nada que hacer la vida es muy difícil. Nunca tuve la oportunidad de estudiar una carrera o aprender un oficio... Y cuando iba a pedir trabajo me preguntaban ¿qué sabes hacer?, no sabía que responderles. Fue cuando para no morirme de hambre decidí trabajar de fichera. Luego murió mi madre ... y le seguí en esto. Además mi obligación es tomar copas de agua pintada con los clientes, bailar, entretenerlos... y si no quiere no tengo por que acostarme con ellos". (43)

A diferencia de Santa, el arquetipo de la prostituta de Bellas de noche no refleja ninguna virtud espiritual que la redime de sus pecados carnales. Tampoco se presenta como una cortesana sofisticada envuelta en un velo misterioso y trágico como en La mujer del puerto; ni es la prostituta vengativa de Aventurera o la prostituta sacrificada de Salón México. El arquetipo de la prostituta que inaugura Sasha Montenegro refleja la permisibilidad de la prostitución al tiempo que la sataniza. Para productores y directores de películas de este género la prostitución es

como un mal necesario para la sociedad.

Esta situación se manifiesta en el tratamiento de los personajes de Carmen y María Teresa. Ellas sólo fichan, no establecen un tipo de relación con sus clientes; por ello, "El Bronco" y "Atenógenes", respectivamente, deciden establecer una relación sólida (léase matrimonio) con las ficheras. El resto de las pupilas sí establecen un comercio sexual con sus clientes, razón por la cual no aspiran a contraer matrimonio. Por el contrario, demandan la atención de los cinturitas que asisten al cabaret al grado de originar una pugna entre los proxenetes para que les demuestren quién de ellos posee mayor virilidad, para otorgarle el título del rey de las ficheras.

La satanización de la deshonra femenina se reitera en este filme; por ello cuando el Bronco descubre la desvirgación de su hermana, se autoculpa por no cuidarla adecuadamente. Sin embargo esta situación se resuelve con el matrimonio.

"Los personajes participan de los prejuicios de sus autores. Lo malo para ellos no es que alguien venda su cuerpo o lo alquile a otra persona, sino, muy concretamente, ¡la fornicación! El planteamiento moral del filme está claro. La prostitución en sí no es mala (pues no otra cosa que prostitución es alquilar el cuerpo para bailar) sino hasta que se llega al acto sexual. Entonces sí viene lo condenable porque la mujer se 'deshonra'. Esa satanización del sexo encierra toda una filosofía medieval de la época. ¡Y no hay otra cosa atrás de Ballas de noche " (44)

En su primera aparición como fichera, Sasha Montenegro define la caracterización que asumirá en películas subsecuentes: La balla del barrio, La pulquería 1, La pulquería 2, Oye Salomé, De media noche, Las carifiasas, Noches de cabaret, Entre el diablo y el ángel, anda el diablo, entre ellas. Ver cuadro 5.

Cabe señalar que sólo en La vida difícil de una mujer fácil (1977) de José María Fernández Unsaín, Sasha Montenegro caracteriza otro tipo de prostituta.

En la película del cineasta español, la meretriz está consciente de que la prostitución actúa como un catalizador de las insatisfacciones sexuales que se presentan en los clientes.

Desafortunadamente, las pretensiones de Fernández Unsaín no se materializan adecuadamente en el filme debido a una mala estructuración del guión cinematográfico.

Por el momento, no abundaré en el tema de esta película pues éste será abordado en "El estigma positivo de la prostituta" de este mismo capítulo.

A partir de esta película, los censores de la Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, permitirán el desnudo femenino en el resto de las producciones de este corte.

Los directores ya no se preocuparán por sugerir la desvirgación o el acto propio de la prostitución (las relaciones sexuales) mediante flores pisoteadas o cortes directos. Ahora las cortesanas podrán lucir completamente sus atributos físicos.

De la misma forma, el discurso cinematográfico se caracterizará por el uso abundante del lenguaje populachero y alburero cuya manifestación será a través de chistes de doble sentido y la utilización de palabras altisonantes pasando sin contratiempo por las tijeras de la censura.

En este quinto arquetipo de la prostituta, es importante analizar al personaje que protagoniza "La Corcholata", pues éste representa la decadencia de una mujer que siempre ha ejercido ese oficio.

Por ello, "La Corcholata" en todas sus apariciones en las películas del género tratará de dar consejos a sus cloacas.

La Gercholata simboliza el destino de aquellas meretrices que no reorientan su vida; las prostitutas jóvenes y bellas manifiestan un franco rechazo a este personaje que retrata el destino de cualquier meretriz.

La Gercholata se autoriza ella misma para dar consejos a las prostitutas que tienen la oportunidad de "rehacer" su vida con un hombre, al tiempo que humilla y ofende a aquellas que se disputan el amor de los cinturitas de los caberets.

Esta prostituta vieja y alcohólica es una advertencia para las ficheras, cabarateras y taloneras que reinciden o que insiten en ejercer la prostitución.

CUADRO 5.

ESTEREOTIPOS DE LAS PELICULAS QUE HEREDAN EL PROTOTIPO DE Bellas de Noche. SON MUJERES QUE DESCONOCIENDO LAS CAUSAS POR LAS QUE SE PROSTITUYEN HACEN ALARDE DE SU ESTATUS. UTILIZAN UN LENGUAJE POPULACHERO DE DOBLE SENTIDO Y SE PRESENTAN DESNUDOS FEMENINOS.

Año	Nombre de la película	Director
1974	Bellas de noche	Miguel M. Delgado
1975	Las ficheras (Bellas de noche 2)	Miguel M. Delgado
1974	Tívoli	Alberto Issac
1977	Las del talón	Alejandro Galindo
1977	Noches de cabaret	Rafael Portillo
1980	Las golfas del talón	Jaime Fernández
1980	Las tentadoras	Rafael Portillo
1980	Burlesque	René Cardona Jr.
1980	Las siete cucas	Felipe Cazals
1980	Las computadoras	René Cardona Jr.
1981	Vividores de mujeres	Ícaro Cisneros
1981	Las fabulosas del reventón	Fernando Durán
1981	Buenas y conmovidas	René Cardona Jr.
1981	Las musiqueras	Federico Güriel
1982	Las fabulosas del reventón 2	Fernando Durán
1982	Las vedettes	Miguel M. Delgado
1982	Muñecas de media noche	Rafael Portillo
1982	Entre ficheras anda el diablo	Miguel M. Delgado

3.3 EL ESTIGMA DE LA PROSTITUCION EN EL CINE.

Los títulos y el tratamiento de los argumentos cinematográficos de las películas de este corte establecen una caracterización positiva o negativa del heterismo, sin soslayar sus categorías estigmatizantes.

Los cineastas mexicanos realizan producciones en las que las acciones del personaje prostituido pueden ser favorables o desfavorables tanto para la prostituta como para los demás personajes que interactúan en el filme.

Desde esta perspectiva, la prostitución en el cine mexicano se ubica en dos polos: como un estigma positivo o como un estigma negativo.

Sin embargo, la displicencia en torno a la prostitución no sólo se materializa a través de los personajes femeninos; para los cineastas el cabaret, el centro nocturno o la casa de citas es "per se" un estigma y, por ende, los personajes que actúan en éstos se estigmatizan igualmente.

El tratamiento de la temática de la prostitución va unido a la conceptualización de conductas desviadas y antisociales las cuales, al término del filme, se envuelven en un sermón moralizante que refuerza, vágase la redundancia, la moral que ha impuesto el sistema social hegemónico.

En estas películas el fenómeno prostibulario es presentado únicamente como responsabilidad del personaje femenino, a pesar de que las causas que lo generan son de tipo social. La situación de la mujer prostituta es abstraída de la realidad, no

Se le ubica como parte y producto de la sociedad que influye de terminantemente en la definición de su estatus. Los cinerrealizadores llevan a la pantalla historias que no corresponden al modus vivendi real de las prostitutas. Se escriben argumentos melodramáticos que condenan este fenómeno social a pesar de que en muchas películas se caracteriza a la cortasana con rasgos de abnegación y sacrificio.

Y, en contraparte, se filman un número considerable de películas que retratan a la prostituta como una vampiresa despiada, vengativa y sin escrúpulos sexuales.

Al respecto, se presentan los cuadros 6 y 7, respectivamente, los cuales registran el índice de películas que responden a los estigmas positivos y negativos de la prostitución.

Y, asimismo, se presenta un cuadro con una relación de películas que estigmatizan el ambiente donde laboran las prostitutas filmicas. Ver cuadro 8.

3.3.1. ESTIGMA POSITIVO DE LA PROSTITUCION

A pesar de la ilegitimidad de su oficio, "las mujeres de la vida alegre" reproducen algunos roles que socialmente se le han asignado a la mujer.

El universo de la prostituta incluye, además de su labor en el burdel o lupaner, roles domésticos y maternos tal como los designa la sociedad tradicional.

Para estas mujeres, la prostitución es la única alternativa laboral con la cual pueden satisfacer las necesidades elementales de subsistencia, tanto para ellas como para sus familiares.

En películas como Santa (en sus tres versiones cinematográficas), Las abandonadas (1944), Salón México (1948) y Víctimas del pecado (1951), la mujer asume un doble rol social: por un lado actúa como una prostituta y, por otra parte, desempeña un rol maternal.

La prostitución como un estigma positivo no se considera como un criminal, pero sí como un comportamiento antisocial que transgrede las normas morales de la sociedad.

Es importante precisar que, aún cuando se ha legislado en torno a la reglamentación de la prostitución, los aparatos jurídicos y represivos persiguen y condenan a las meretrices como delinquentes en potencia. (45)

En algunos casos, los comportamientos antisociales y desviantes convergen en la personalidad de la cabaretera. El cineasta español Juan Orol, en la mayoría de sus producciones, com

bina la estigmatización de la prostituta y los delincuentes inmersos en un ambiente gangsteril.

En películas como Cabaret Shanghai, El infierno de los pobres, Pérdición de mujeres y Hombres sin alma las prostitutas actúan además en un ambiente gangsteril. En este caso las meretrices son conceptualizadas como un ente desviante y como un criminal en potencia.

Por otra parte, las características del estigma positivo de la prostituta refuerza los mitos que en torno a la femineidad se han establecido: son mujeres dependientes, maternales, inseguras y sentimentales.

Esta dualidad reivindica, en cierta forma, el estigma de la prostitución permitiendo una readaptación del sujeto desviante. "Las convenciones no acaban con el personaje, la madre putativa y la prostituta coexisten en paz y dinámicamente".(46)

Sin duda, Salón México es el filme que mejor ilustra esta situación, pero existe un número significativo de películas que retoman las tesis expuestas. Por ejemplo: La santa del barrio, Mujeres sacrificadas, Mujeres sin mañana, La virgen de la calle, La pecadoras, Buanas y con movidas, entre otras.

Sin embargo, Casa de mujeres (1966) de Julián Soler es uno de los filmes más representativos de esta dualidad prostitubaria.

La película de Julián Soler es la segunda versión cinematográfica de la pieza de Enrique Suárez de Deza, la primera fue dirigida por Gabriel Sorin en 1942 y, en 1931, Ismael Rodríguez filme Burdal retomando el mismo argumento.

Casa de mujeres se realizó para celebrar el 50 aniversario de la industria cinematográfica mexicana y el 35 aniversario

rio del cine sonoro.

Al respecto, Jorge Ayala Blanco em La aventura del cine mexicano dedica unas páginas a esta controvertida película: "La pieza española Canción de cuna (que había terminado lamentablemente la carrera de Fernando de Fuentes) se traslada a una casa 'non sancta' y substituye a las monjas por prostitutas, sin que varíen ni su filosofía ni sus alcances sentimentales. Ya en 1942 Gabriel Soria había filmado una versión del asunto, aunque no tan oportuna ni tan significativa como la segunda.

"En cines considerados como aristocráticos, la película permanece veintena semanas. La empresa ha sido solícita con las unánimes urgencias femeninas. Sé que a ti, como prostituta que eres en tu fuero interno, te gustaría ver en una sola película todas las escenas que siempre has soñado. Ahí está pues, Casa de mujeres: la melancolía será representada por estudiantinas que cantan a coro redivivas los al neonorfirismo; en una Nochebuena la patrona y las pupilas de un burdel ciudadano (a la orden: Dolores del Río, Elsa Aguirre, Rosa María Vázquez, Martha Romero, Elsa Cárdenas, María Duval y Susana Cabrera, viejas actrices demacradas y fofas, nuevas actrices precozmente ineptas), sintiendo en carne viva los remordimientos de su inhumana condición, maldecirán las perradas de la vida, lamentarán no poder asistir a misa y entonarán lacrimosos villancicos navideños; colmarán sus maternidades frustradas con un niño que les caerá del cielo, como el creador, por obra y gracia del espíritu de Fernando Soler; convertirán el lupaner en una guardería; arrullarán tiernamente y por turno al niño; cuando lleguen clientes tendrán que voltear apresuradamente los cuadros infantiles descubriendo feas imágenes obscenas y retirarán los ositos de pelu

che que invaden los sillones; el nene dejará mudos a los orgiásticos comensales cuando haga su entrada a la diócesis; todas las chicas tendrán que redimirse heroicamente; un adolescente demostrará su timidez cuando salga huyendo espantado después de ver las modernas arrugas que tiene el cuello de Else Aguirre; la pupila reincidente purgará sus culpas provocando un accidente al ver el zapatito infantil que cuelga del espejo retrovisor del automóvil de un cliente; el niño crecerá en el temor de Dios, se convertirá en Quique Félix, conseguirá un empleo en las Naciones Unidas y perdonará, conjuntamente en otra navidad, a todas las prostitutas bienamadas, besando sus canas y reconociendo sus cuerpos arrepentidos bajo los uniformes tónicas enlutadas. 'Mujeres públicas, sí señor, pero muy católicas'. La mejor manera de ser sacrosanta consiste en dedicarse a la prostitución; sólo la sensiblería redime; hay que aprender a retorcese en la cama en la cama rezando al Yo pecador. ¿Dónde habremos oído esto antes? El ciclo acaba de derrarse fervorosamente. ¿Será la verdadera historia del cine mexicano un largo viaje de Santa a Casa de mujeres ?". (47)

En Casa de mujeres la sensiblería prostibularia consume los atributos femeninos que las anteriores producciones del género propusieron. Con este filme la coexistencia de prostitutas y el rol maternal refuerza la concepción positiva del heterismo.

Para los personajes femeninos la prostitución es un fenómeno que se mantiene manifiesto o latente. Para Goffman, este estigma se presenta desacreditado (manifiesto) o desacreditable (latente). (48)

Las mujeres al irrumpir con el rol tradicional que se les ha asignado se conceptualizarán en prostitutas en potencia. La

prostitución, desde este punto de vista, será calificado como una actividad profesional o semiprofesional.

En el primer caso, las féminas se consolidan como meretrices y ejercen el oficio como ficheras, cabareteras, taloneras, trotacalles, taconeras, pupilas o como call-girls.

Estas tipologías tienen características propias del ejercicio de la profesión de acuerdo a su lugar de trabajo, vestimenta y el tipo de clientes a los que atienden. Este último aspecto no será tratado debido a que en las películas solamente se presentan dos tipos de clientes: aquellos que pertenecen a altos estratos sociales, y quienes no poseen recursos económicos suficientes, sin abundar en las características específicas de la clase social a la que pertenecen.

Las cabareteras o ficheras trabajan en salones de baile comerciales y, además del ingreso por bailar con los clientes, puedan aceptar tener relaciones sexuales con ellos.

Las taloneras, trotacalles y taconeras deambulan por las calles o plazas, o trabajan en las cercanías de los hoteles para esperar a sus clientes.

Las pupilas viven en casas de citas donde la administradora o metrona arregla las tarifas de su trabajo. En las casas de citas o burdeles las matronas proporcionan seguridad a las prostitutas.

Y las call-girls trabajan en su departamento bajo el sistema de citas telefónicas con clientes conocidos o recomendados. Este sistema de trabajo de la cortesana sólo es aplicable en estratos sociales altos. Sin embargo, cuando la prostituta se relaciona de esta forma con un sólo cliente se convierte en una amante.

En el segundo caso, las prostitutas semiprofesionales no llegan a consolidarse en el ejercicio de la prostitución debido a influencias familiares, religiosas y/o amorosas.

Si bien su conducta no se apega a las normas sociomorales tradicionales, su conducta estigmatizada no se canaliza directamente a la prostitución; aunque cabe señalar que algunas de estas mujeres se convierten en prostitutas ocasionales.

Retomando estas tipologías de la meretriz los argumentistas, guionistas y directores del cine mexicano llevan a la pantalla películas que magnifican la maternidad y los buenos sentimientos de las prostitutas.

Sin embargo, a pesar de homenaje que se les hace a las prostitutas maternales, éstas son castigadas con la enfermedad, el encarcelamiento o la muerte. La moral no tolera que "las mujeres públicas" sean objeto de reconocimiento alguno.

CUADRO 6.

ESTIGMA POSITIVO DE LA PROSTITUCION

Año	Película	Director
1931	Santa (primera versión sonora)	Antonio Moreno
1934	Una mujer en venta	Chano Urueta
1938	Luna criolla	Raphael J. Sevilla
1942	Casa de mujeres	Gabriel Soria
1943	Santa (segunda versión sonora)	Norman Foster
1943	Naná	Celestino Gorostiza
1946	Mujer	Chano Urueta
1948	La santa del barrio	Chano Urueta
1949	Gallejera	Ernesto Cortázar
1950	Víctimas del pecado	Emilio Fernández
1950	Parcel (compuesta por tres series)	Juan Orol
1950	Vagabunda	Miguel Moreyta
1950	Los amantes	Fernando A. Rivero
1951	Mujeres sacrificadas	Alberto Gout
1951	Mujeres sin mañana	Tito Davison
1953	Mulata	Gilberto Martínez S.
1957	La mujer mercada	Miguel Moreyta
1962	Paloma herida	Emilio Fernández
1965	La virgen de la calle	Juan Orol
1966	Casa de mujeres	Julián Soler
1967	Las pecadoras	Alfonso Corona B.
1968	Santa (tercera versión sonora)	Emilio Gómez Muriel
1974	Bellas de noche	Miguel M. Delgado
1975	Las ficheras	Miguel M. Delgado

Año	Películas	Director
1976	Las poquisanchis	Felipe Cazals
1977	La vida difícil de una mujer fácil	José M. Fernández Unseñ
1980	Las tentadoras	Rafael Portillo
1981	Vividores de mujeres	René Cardona Sr.
1981	Buenas y con movidas	René Cardona Jr.
1981	Burdel	Ismael Rodríguez

3.3.2. ESTIGMA NEGATIVO DE LA PROSTITUTA

Existe una amplia filmografía de los estigmas negativos de la prostitución. Los estigmas personales negativos contienen una fuerte carga de agresión en contra de la mujer prostitutas que se manifiesta, con mayor énfasis, en la producción de películas cabareteriles durante el alemanismo.

Considerada como una desviación social, la prostitución representa un comportamiento que viola las reglas normativas, las intenciones o expectativas de los sistemas sociales y que, por lo tanto, tiene connotaciones negativas para la mayor parte de los miembros de dichos sistemas sociales. (49)

La prostitución vista desde esta perspectiva, lleva implícita una serie de valores subjetivos que no sólo se entienden como fenómenos que se apartan de las normas sociales, sino que tiene connotaciones negativas como peligrosas o nocivas.

La estigmatización negativa del meretricio influye determinantemente en la definición del rol-estatus de la hetaira.

En las películas más relevantes que representen esta caracterización, el ente prostituido transgrede las normas sociales debido a su ambición, deseo de venganza o egoísmo.

Estas mujeres subvierten el rol social que les ha sido impuesto: ahora ellas dominan y explotan a los hombres.

En este sentido, el estatus que alcanzan en la estructura social será producto del éxito que obtengan al comercializar su cuerpo. Estas "devoradores" cotizan sus favores sexuales a

altos precios.

En La Devoradora (1946); La bien pagada (1947); Doña Diabla (1949); Perdida (1949) y Sensualidad (1950), las meretrices estratos sociales más altos en la sociedad gracias a la cotización de sus cuerpos.

Sin embargo, aún cuando logran colocarse en las esferas aristocráticas de la sociedad, estos personajes son objeto de agudas críticas por parte de los personajes que representan los valores morales. La agresión en contra de estos "seres desviantes" es más recalcitrante.

Esta situación se manifiesta a través del rechazo de los hijos hacia la madre prostituta, como en Doña Diabla; mediante la disolución del vínculo matrimonial, como en La bien pagada; o con la muerte, como en Perdida, por citar algunos ejemplos.

Según el tipo de relación que se establezca entre las reacciones sociales y las prostitutas se determina si la transgresión de las normas sociales se convierte en una violación sistemática o si, en un momento dado, el desviante se reivindicca ante la sociedad.

Al respecto, el sociólogo norteamericano E.M. Lemert, en Social Pathology, manifiesta: "La secuencia de la interacción que conduce a la desviación social puede ser delimitada de la siguiente manera: 1) desviación social primaria, 2) castigos sociales, 3) ulterior desviación social primaria, 4) castigos más fuertes y alejamiento, 5) ulterior desviación, mientras que a su vez la hostilidad y el resentimiento la dirigen aquellos que ponen en práctica las sanciones, 6) se llega a la crisis en el cociente de la tolerancia, manifestada en la acción social de la comunidad que estigmatiza al desviante, 7) consolidación de

la conducta desviente como una reacción ante la estigmatización y el castigo, 8) definitiva aceptación del estatus social desviente y el esfuerzo de aceptación en base al rol relativo".(50)

En el cine mexicano, a principio de la década de los 40, se consolidan dos subgéneros cinematográficos que nutren el caudal de películas de prostitutas: el cine de las devoradoras y el cine de las ladronzuelas.

En el cine de las devoradoras se consolida el estigma personal negativo de la prostituta, la misoginia de los cinerrealizadores se materializa en películas como Ángel o demonio, La inseciable, La sin ventura, La mujer sin alma, La Devoradora, Hipócrita, etcétera.

Para Jorge Ayala Blanco, las devoradoras son vampiresas despiadadas y vengativas, sin escrúpulos sexuales y usurpadoras de la crueldad masculina ... (51)

En tanto que en el subgénero de las ladronzuelas, el estigma alcanza apenas el segundo nivel de desviación tal como lo señala Lemert.

"Las ladronzuelas son las Santas que no fueron desfloradas a su debido tiempo. Estamos a la sombra de las muchachas en flor y del angelismo hirsuto y con herapos".(52)

En esta última subcorriente cinematográfica destacan títulos como Callejera, La virgen desnuda, La santa del barrio, Carita de cielo, etcétera.

Cuando las meretrices llegan a consolidarse como entes desvientes, como lo señala Lemert en el octavo nivel de la desviación social, el castigo que la moral le impone es la enfermedad y la cárcel; esta última, debido a que es considerada como una delincuente en potencia, como ya se ha señalado.

Las "mujeres de la vida galante" del celuloide no tienen posibilidad de reintegrarse a la sociedad; una vez iniciadas en el oficio, los preceptos morales les impedirán adoptar nuevamente los roles que el sistema social imperante le ha asignado a la mujer.

Entre las películas más sobresalientes que retoman esta afirmación se encuentran Así son ellas (1943) de Gilberto Martínez Solares; Una mujer con pasado (1943) de Raphael J. Sevilla; Hipócrita (1949) de Miguel Morayta; Víctimas del pecado (1950) de Emilio Fernández; Mujeres sin mañana (1951) de Tito Davison; No niego mi pasado (1951) de Alberto Gout.

Como respuesta, la mujer prostituta expresa su inconformidad a través de sus deseos de venganza hacia el medio ambiente y manifiesta su desprecio hacia sus clientes y figuras legales de poder (la policía y el aparato jurídico)

Sin duda, los filmes más representativos son Aventurera y Sensualidad, ambas producciones realizadas por el trío Alberto Gout-Álvaro Custodio-Ninón Sevilla.

Sin embargo, hasta 1972 José Estrada en El Profeta Mimi retoma nuevamente el estigma negativo de la prostituta. José Estrada a través de la mirada de un psicópata castiga a las meretrices con la muerte. Pero pasemos al análisis de esta película ya que, sin duda, representa una aguda crítica a la visión retrógrada de la sociedad.

Don Joaquín Peñafiel y una prostituta descienden de un taxi y entran a la casa de él. En el interior de la casa Doña Eulalia enseña a su hijo Ángel a tocar en el piano "La Bohemia" de Puccini. Don Joaquín insulta a su esposa y la reprocha que con la prostituta podrá llevar a cabo los derechos sexuales que

le ha negado.

Ángel, aterrado por la escena que testigua, corre hacia la recámara y saca de un mueble una pistola, con ella asesina a su padre y a la prostituta.

Los años transcurren y Ángel Peñafiel se ha convertido en un hombre de 40 años. Él y su mamá viven en una vecindad. Todos los vecinos le apodan Mimi porque tiene la obsesión de escuchar "La Bohemia" de Puccini.

En las noche Mimi sale a pasear por una zona roja para seguir a una prostituta anciana que realiza su ronda cotidiana. Se acerca a ella y la asesina con una media, al tiempo que le dice: "...ya no sufrirás más, ya no tendrás que esperar a nadie más...".

Mimi regresa a su casa y mientras bebe una copa de ron escucha "La Bohemia". En ese momento Rosa, una muchacha de la que está enamorado, llega a su casa. Mimi, portero de la vecindad, le abre. Rosa sube a su casa y Mimi la sigue para espiarla mientras se desviste.

Súbitamente, la prostituta Soledad sorprende a Mimi; ésta le platica que espera pacientemente el regreso de su amante.

Al día siguiente, el cadáver de la niña es descubierto. Doña Catita, otra prostituta, le pide que le escriba una carta para enviársela a su hermano. Catita le hace creer a su hermano que es una secretaria.

Mimi juega un partido de ajedrez con Don Paco, el dueño de un hotel de baso. Mientras juegan ven como salen y entran las parejas para hacer uso de los cuartos.

Doña Catita entra con un cliente y, al ver a Mimi, se avergüenza de su profesión. Mimi finje despedirse de Don Paco y

va al cuarto donde se encuentran Catita y su cliente, espera a que el cliente se vaya y posteriormente entra y asesina a Catita.

Rosa llega nuevamente tarde, al abrirla Mimi le enseña una imagen religiosa, ella le contesta que Dios no necesita imágenes, que Él sólo quiere que todos los hombres se porten bien. Al llegar a su casa el papá de Rosa la regaña por profesar algunas ideas evangelistas. Mimi va, como todas las noches, a espionar a Rosa mientras se desviste. Soledad lo llama nuevamente y le comenta que su amante la abandonó por otra mujer. Mimi, al verla sufrir, la estrangula.

Mimi regresa a su casa. Momentos después un inspector de la policía y Don Paco llegan a preguntar por Mimi: se trata de la identificación de la occisa Catita. Todos rezan por la salvación del alma de la prostituta.

Rosa y Mimi van a un templo evangelista a escuchar las prédicas del hermano MacKenzie. Mientras Mimi escucha atentamente el discurso del predicador, Rosa se escapa con Federico.

Mimi llega a su casa obsesionado por el discurso de MacKenzie que habla acerca del amor y el odio a nuestros semejantes. Mientras recuerda su infancia, Rosa llega vestida como una prostituta: Federico le consiguió trabajo como meretriz.

Rosa trata de suicidarse porque no quiere que su padre conozca su nuevo trabajo. Mimi cuida a Rosa mientras se recupera del intento fallido de suicidio.

Cuando se descuida Mimi, Rosa se escapa y vuelve a trabajar como talonera. Mimi la sigue y en la calle la asesina al tiempo que revite el discurso del hermano MacKenzie. La gente se arremolina y Rosa muere a manos de Mimi.

En El profeta Mimi, la agresión contra la meretriz es más directa que en las anteriores producciones. Si en Aventurera y Sensualidad se sermonesba a las cortesanas, en El profeta Mimi el sermón se torna en un castigo más profundo y directo, pues además de estigmatizar y condenar sus acciones, se le elimina.

Si, como antes mencionamos, el castigo para la prostituta era la enfermedad, la cárcel o la muerte natural, en esta película un psicópata se encarga de dar fin a la vida de las desviadas sociales.

A lo largo de la historia del cine mexicano, la prostituta ha sido calificada con adjetivos que hacen patente la visión puritana y retrógrada de la sociedad.

Pues, a pesar de que la prostitución se origina por causas de tipo social, ésta sólo es vista como un fenómeno disfuncional del sistema social.

CUADRO 7.

ESTIGMA NEGATIVO DE LA PROSTITUTA

Año	Película	Director
1934	Una mujer en venta	Chano Urueta
1936	Irma la mala	Raphael J. Sevilla
1937	La mancha de sangre	Adolfo Best Maugard
1937	La mujer de nadie	Chano Urueta
1943	Así son ellas	Gilberto Martínez S.
1944	Las abandonadas	Emilio Fernández
1945	Pervertida	José Díaz Morales
1946	La mujer de todos	Julio Bracho
	La mujer sin alma	
1946	La insaciable	Juan J. Ortega
1947	La bien pagada	Alberto Gout
1947	La carne manda	Chano Urueta
1947	Señora Tentación	José Díaz Morales
1947	De pecado en pecado	Chano Urueta
1947	La sin ventura	Tito Davison
1947	Pecadora	José Díaz Morales
1948	Doña Diabla	Tito Davison
1948	Una mujer con pasado	Raphael J. Sevilla
1949	Hipócrita	Miguel Morayta
1949	Cocueta	Fernando A. Rivero
1949	Perdida	Fernando A. Rivero
1949	Aventurera	Alberto Gout
1949	Amor de la calle	Ernesto Cortázar

Año	Película	Director
1949	Mujer de media noche	Víctor Urruchúa
1950	Amor vendido	Joaquín Pardavé
1950	Burlada	Fernando A. Rivero
1950	Amor perdido	Miguel Morayta
1950	Traicionera	Ernesto Cortázar
1950	La mujer que yo amé	Tito Davison
1950	Vagabunda	Miguel Morayta
1950	Sensualidad	Alberto Gout
1951	Trotacalles	Matilde Landeta
1951	No niego mi pasado	Alberto Gout
1951	Pasionaria	Joaquín Pardavé
1954	Una mujer en la calle	Alfredo B. Crevenza
1956	Los amantes	Benito Alsraki
1957	Una golfa	Tulio Demichelli
1962	Paloma herida	Emilio Fernández
1967	Las pecadoras	Alfonso Corona Blake
1968	Mujeres de media noche	Alfonso Corona Blake
1969	Las chicas malas del padre Méndez	José M. Fernández U
1969	Las golfas	Fernando Cortés
1971	Novios y amantes	Sergio Véjar
1972	El profeta Mimí	José Estrada
1980	Las siete cucas	Felipe Cazals
1982	La golfa del barrio	Rubén Galindo

3.3.3. ESTIGMA AMBIENTAL

Para los cineastas mexicanos el empleo de las técnicas del lenguaje cinematográfico (cortes de escena, montaje, iluminación y movimientos de cámara) no parece ser importante para la realización de películas.

Si bien existen directores que se preocupan por la realización formal del filme, la mayoría de ellos olvidan las múltiples posibilidades técnicas de la puesta en escena del cinematógrafo.

En particular las películas del género cabareteril-prostituario pertenecen al llamado "cine casero" que se realizó luego de la época de bonanza de la cinematografía nacional.

Sin embargo, existen películas como La mujer del puerto de Arcady Boytler; Distinto amanecer, de Julio Bracho; Salón México, de Emilio Fernández; Aventurera, de Alberto Gout; El oficio más antiguo del mundo, de Luis Alcoriza y Los poquiánchis, de Felipe Cazals que se colocan entre los mejores filmes del género, tanto por su realización formal, como por el tratamiento que dan al tema. Pero en general, pero en general el cine de prostitutas se filma en el coto cerrado del cabaret.

"El mundo de las zonas rojas, de la lucha contra la miseria indigna y el júbilo de la decadencia se han edificado sobre bases firmes. Pero es deprimente observar que las obras estéticamente valiosas que alimentan el género son muy pocas".(53)

Para los cinerrealizadores el espacio escenográfico del cabaret, burdel, prostíbulo o lupanar constituye la única posi-

bilidad de ambientar el hábitat de las prostitutas.

La carencia de creatividad en la ambientación del cabaret convierten las historias en melodramas inverosímiles que idealizan, en cierta medida, la sordidez de esos lugares.

"El cine mexicano, sin embargo, parecía incapaz de reflejar el cabaret de una forma convincente; por el contrario, poco a poco se fue falsificando el cabaret para dar entrada a una literatura melodramática y a unos personajes inventados y moralizadores". (54)

En el prostíbulo y/o salón de baile convergen otros elementos estigmatizados además de la presencia de la prostituta. En esos "antros de vicio" se reúnen narcotraficantes, tratantes de blancas, alcohólicos, delincuentes, ladrones, etcétera, quienes, junto con la cabaretera, delinquen y violan las normas legales y morales.

Desde esta perspectiva, el cabaret será definido como un estigma ambiental en cuyo seno se alojan estas desviantes. Y quienes frecuenten esos sitios se estigmatizarán igualmente a menos que representen valores jurídico-legales (policía) o religiosos.

El cabaret y el prostíbulo representan una válvula de escape de las presiones y represiones de tipo cultural, económico, político y sexual de la sociedad impone a los individuos.

"Los prostíbulos son lugares especiales en donde todos, jóvenes (desde la pubertad), adultos y ancianos ejercen su sexualidad a discreción; allí encuentran acogida a sus complejos; los prostíbulos son lugares de desahogo sexual y psicológico, pero fuera de ellos los hombres continúan encontrando servicio sexual femenino, ellos están facultados para hacer uso de todas las mujeres". (55)

En este sentido, los sociólogos denominan al estigma am-

biental (en este caso el cabaret o prostíbulo) como una desviación social situacional que tiende a reproducirse y extenderse en una conducta, o se configure en un rol propiamente dicho. Es decir, los personajes que interactúan en un ambiente estigmatizado ven conformando conductas desviadas que integran grupos que la sociedad rechaza y castiga.

De 1948 a 1952, durante la etapa alemanista, se presentó el más alto índice de producción de películas del género cabareteril-prostibulario. En este periodo la estigmatización del ambiente cabaretero es más evidente a pesar de que el presidente en turno inició una campaña moralizadora en los aspectos más importantes de la vida social, económica y política del país.

"En el sexenio alemanista se filmó el 38.7 % de las películas del género cabareteril. Esta coincidencia, lejos de ser casual o artificialmente elaborada, se basa en hechos sociales reales y comprobados: el periodo de la industrialización acelerada en base al capital extranjero y la corrupción oficial, es decir, la prostitución del poder más flagrante y pública, conlleva la 'festinización' de otras formas de prostitución conocidas como una práctica femenina. En este sentido, el cine representa un documento testimonial inapreciable. Aunque los efectos de la industrialización dependiente sean presentados como responsabilidad de la mujer únicamente. Como una forma de atraer la atención del público por esta forma de prostitución y obligar la a olvidar la otra forma de prostitución política". (56)

Por lo anterior, es común identificar películas donde la conceptualización de la prostituta se define a partir del grupo social en el que se desenvuelve. Esto es que, mientras más estreche sus relaciones con hamones, proxenetas, criminales, su clasificación como desviante social será más compleja y, en conse-

cuencia, las sanciones que se le impongan serán de mayor rigurosidad.

Esta definición no sólo es aplicable a la producción cinematográfica correspondiente a la administración de Miguel Alemán Valdés, sino también a las cintas realizadas antes y después de esa etapa.

Entre los ejemplos más reelevantes podemos citar: Barrio de pasiones (1947), de Víctor Urruchúa; Cabaret Shanghai (1949), de Juan Orol; Puerto de tentación (1950), de Eduardo Ugarte; Cabaret trágico (1957), de Alfonso Corona Blake; La casa del ferrol rojo (1969) de Agustín Delgado y Zona roja (1976), de Emilio Fernández.

Sin embargo, las políticas cinematográficas vigentes en la década de los 70 influyen determinadamente en la realización de películas de este corte.

Los productores, directores y guionistas eliminan paulatinamente la estigmatización de los cabarets, prostíbulos o burdeles.

Estos filmes, a diferencia de los que se produjeron en los años 50, presentan el burdel como un espacio laboral que carece de concepciones positivas o negativas. Para los cineastas el cabaret es un sitio que se abstiene totalmente de la realidad. En estas películas los argumentos giran en torno a la narración de chistes de tipo político (57), albures, desnudos femeninos y algunas historias melodramáticas superficiales.

Después de la filmación de Bellas de Noche y Las Ficheras (películas precursoras de una nueva modalidad en el género cabareteril), las producciones como Las del talón (1977), de Alejandro Galindo; Noches de cabaret (1977), de Rafael Portillo; La pulquería 1 y 2 (1981 y 1982, respectivamente), de Víctor Manuel Castro

Manuel Castro; Burlesque (1980), de René Cardona Jr.: Las Fabulosas del reventón 1 y 2 (1981 y 1982, respectivamente), de Fernando Durán, entre otras, el libro cinematográfico de todas y cada una de estas producciones, se basa en la narración de chistes y albures, sin considerar una historia melodramática como en las películas que antaño se realizaron.

A partir de 1970 el estigma ambiental del género cabareteril-prostituario desaparece paulatinamente y, por consiguiente, los estigmas personales de las prostitutas (positivo y negativo como ya se ha mencionado) desaparecen también.

En estos cabarets se reúnen comediantes, prostitutas, homosexuales y clientes para tratar de reproducir el ambiente del teatro de revista a través de cierto humor popular. Los personajes parecen actuar de una forma autónoma que conyuga a establecer un equilibrio entre los que antes se consideraban como desviados sociales.

CUADRO 8

ESTIGMA AMBIENTAL

Año	Película	Director
1932	Águilas frente al sol	Antonio Moreno
1933	La mujer del puerto	Arcady Boytler
1939	Carne de cabaret	Alfonso Patiño Gómez
1941	Flor de fango	Juan J. Ortega
1942	Casa de mujeres	Gabriel Soría
1947	Barrio de pasiones	Víctor Urruchúa
1948	Salón México	Emilio Fernández
1949	Cabaret Shangai	Juan Orol
1950	Puerto de tentación	René Cardona
1951	El puerto de los siete vicios	Eduardo Ugarde
1952	Aventura en Río	Alberto Gout
1953	La calle de los amores	Raphael J. Sevilla
1954	Casa de perdición	Ramón Pereda
1957	Cabaret trágico	Alfonso Corona Blake
1959	Cada quien su vida	Julio Bracho
1966	Casa de mujeres (2a. ver.)	Julían Soler
1968	El oficio más antiguo del mundo	Luis Alcoriza
1969	Las chicas malas del padre José María Fernández Méndez	Unsaín.
1969	La casa del farol rojo	Agustín Delgado
1974	Tívoli	Alberto Isaac
1975	Zona roja	Emilio Fernández
1977	El lugar sin límites	Arturo Ripstein
1977	Las del talón	Alejandro Galindo
1977	Noches de cabaret	Rafael Portillo

Año	Felícula	Director
1977	Picardía Mexicana	Abel Salazar
1980	La pulquería	Víctor Manuel Castro
1980	Las golfas del talón	Jaime Fernández
1980	Picardía Mexicana 2	Rafael Villaseñor Kuri
1980	Burlesque	René Cardona Jr.
1980	Las computadoras	René Cardona Sr.
1981	Vividores de mujeres	René Cardona Sr.
1981	Las fabulosas del reventón	Fernando Durán
1981	Burdel	Ismael Rodríguez
1981	Las musiqueras	Federico Curiel
1981	La pulquería 2	Víctor Manuel Castro
1982	Las fabulosas del reventón 2	Fernando Durán
1982	Entre ficheras anda el diablo.	Miguel M. Delgado

NOTAS.

- 1) LEÑERO OTERO, Luis. El fenómeno familiar en México. Ed. AMES. México 1983, p. 24
- 2) PAZ, Octavio. El laberinto de la soledad. Ed. Fondo de Cultura Económica. México 1981, 9a. edición, p. 32
- 3) LEÑERO OTERO, Luis. Op cit., p. 116
- 4) Ibidem, p. 119
- 5) Ibidem, p. 122
- 6) CAREAGA, Gabriel. Mitos y fantasmas de la clase media en México. Ed. Cuadernos de Joaquín Mortiz, 8a. edición. México 1980, p. 130
- 7) ALTHUSSER, Louis. La filosofía como arma de la revolución. Cuadernos del Pasado y Presente, 9a. edición. México 1979, p. 109
- 8) SANCHEZ GUDIÑO, Hugo Luis. La sindicalización del cuarto poder en México. Tesis profesional. México 1984, p. 3 y 4
- 9) Cfr. CONTRERAS Y ESPINOSA, Fernando. La producción, sector primario de la industria cinematográfica. Colec. Textos de cine. México 1973, p. 15
- 10) MATTELART A. y M. Citado por MATTELART, Armand en La cultura como empresa multinacional. Ed. Era. México 1974, p. 60
- 11) GOMEZJARA, Francisco. Sociología del cine. Ed. SEP/ Diana 2a. edición. México 1973, p. 20
- 12) SOLÓRZANO, Javier. El nuevo cine en México. en Comunicación y cultura, No. 5. Ed. Nueva Imagen. México 1978, p. 16 y 17.
- 13) Citado por GOMEZJARA, Francisco en Sociología de la prostitución. Ed. Nueva Sociología. México 1982, p. 27

- 14) Citado por ENGELS, Federico en El origen de la familia, la propiedad privada y el estado, p. 61. Al respecto Federico Engels hace una reflexión acerca de los estudios que realizó Lewis H. Morgan sobre las transformaciones de la familia.
- 15) MLDWOLF, Bernard. Sexualidad y Feminidad. Ed. Grijalbo. México 1980, p. 56 y 57
- 16) Cfr. PITCH, Tamar. Teoría de la desviación social. Ed. Nueva Imagen. México 1980, p.26 y 27
- 17) GONZALEZ RODRIGUEZ, Sergio. Las prostitutas y los libros Periódico La Jornada, 30 de enero de 1986, p. 27
- 18) RUY SANCHEZ, Alberto. Mitología de un cine en crisis. Premia Editora. México 1981, p. 34
- 19) A partir de este momento entenderemos por arquetipo el modelo original de una imagen fílmica. Esta definición es producto de las reflexiones de Francisco Gomezjara en su libro Sociología del cine.
- 20) El estereotipo es producto de un arquetipo; es decir, a partir de un modelo identificado se derivarán una serie de valoraciones en torno al arquetipo, lo cual dará lugar a la creación de una nueva valoración pero ésta última distorsionada. Un estereotipo es, según el sociólogo Francisco Gomezjara, una imagen falseada de la realidad material o valorativa que en la mente popular o de grandes masas de población se convierte en modelos de interpretación o acción.
- 21) AYALA BLANCO, Jorge. La aventura del cine mexicano. Ed? Era. México 1979, p. 128
- 22) *Ibid*, p. 128
- 23) ELIZONDO, Salvador. Moral sexual y moraleja en el cine mexicano. Citado por GARCIA RIERA, Emilio en Historia Documental del cine mexicano. Tomo 1, p. 27
- 24) GARCIA RIERA, Emilio. Historia Documental del cine mexicano. Tomo I, p. 27.
- 25) SADOUL, Georges. Dictionnaire des films. Citado por GARCIA RIERA, Emilio. *Op cit*, Tomo I, p. 54

- 26) Parlamento tomado del guión de la película. Véanse más datos en la filmografía.
- 27) ELIZONDO, Salvador. Moral sexual y moraleja en el cine mexicano. Citado por GARCIA RIERA, Emilio. Op cit. To I, p. 54.
- 28) AYALA BLANCO, Jorge. Op cit, p. 133
- 29) *Ibidem*, p. 135
- 30) Véanse más datos en la filmografía.
- 31) AYALA BLANCO, Jorge. Op cit, p. 133
- 32) GARCIA RIERA, Emilio. Op cit, Tomo III, p. 56
- 33) Citado por GARCIA RIERA, Emilio. Op cit. Tomo III, p. 240.
- 34) Citado por GARCIA RIERA, Emilio. Op cit. Tomo III, p. 243
- 35) AYALA BLANCO, Jorge. Op cit, p. 137
- 36) Diálogo tomado de la película. Para mayor información véase la filmografía.
- 37) AYALA BLANCO, Jorge. Op cit, p. 139
- 38) *Ibidem*, p. 141
- 39) *Ibidem*, p. 140
- 40) AYALA BLANCO, Jorge. Op cit., p. 139
- 41) *Ibid.*
- 42) *Ibidem*, p.p. 150 y 151
- 43) SANCHEZ, Francisco. Un largo viaje del churro a la novela. Otro cine No. 5. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, p. 10
- 44) *Ibidem*,
- 45) Para ampliar información remítase al capítulo primero de la presente investigación.
- 46) AYALA BLANCO, Jorge. Op cit, p. 139
- 47) *Ibidem*, p. 160 y 161
- 48) Citado por GOMEZJARA, Francisco. Op cit, p. 18
- 49) Cfr. FITCH, Tamar. Op cit, p. 154

- 50) Citado por FITCH, Tamar. Op cit, p. 154
- 51) AYALA BLANCO, Jorge. Op cit, p. 135
- 52) Ibid.
- 53) Ibidem, p. 141
- 54) TAIBO I, Paco Ignacio. La música de Agustín Lara en el cine. FILMOTECA/UNAM, México 1984, p. 19.

CONCLUSIONES

1.- La realización de películas del género cabareteril está circunscrita a las políticas de comunicación que privan en cada sexenio.

La directriz que marca el Estado en la industria cinematográfica determina la calidad y cantidad de cintas de cabareteras.

Esta situación se manifiesta a lo largo de la historia de este género cinematográfico, pero se presenta con mayor énfasis en los sexenios de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) y José López Portillo (1976-1982), pues en éstos la injerencia del Estado en la industria es mayor que en los sexenios anteriores.

Este fenómeno provocó que los productores privados actuaran independientemente de los proyectos estatales y financian películas en las que el capital invertido se recuperara rápidamente. Esta operación les garantizó, además, un mercado seguro de consumo.

Sin embargo, es preciso señalar que aunque en la administración de Luis Echeverría Álvarez el índice registrado de películas no es muy alto, las modificaciones que sufrió el género (inclusión de desnudos femeninos y utilización de un lenguaje papulachero de doble sentido), marcaron la pauta para que en el siguiente sexenio se realizaran decenas de películas con esta tónica.

2.- Cuando menciono la calidad de las películas, me refiero específicamente al tratamiento narrativo de las historias cinematográficas. Desafortunadamente, dentro del género cabareteril son pocas las películas que presentan una calidad formal y temática de la prostitución.

En este sentido, considero que el tratamiento cinematográfico que se da al problema de la prostitución no aborda los aspectos sociales, económicos y políticos de este fenómeno social; sólo se difunde una imagen estereotipada de la prostituta que deforma la realidad.

Esta visión errada se debe, en gran parte, a la concepción social que se tiene del rol femenino; a la mujer se le determinan espacios y funciones específicos que debe desarrollar: se le educa para ser un ente pasivo, dependiente, emotivo, débil y maternal.

Dentro de este gama conductual, la sexualidad femenina se reanuda en función de la procreación, motivo por el cual la virginidad ocupa un lugar importante para la mujer y, en general, para toda la sociedad.

Por ello, la mujer que transgrede estos lineamientos sociales es considerada como una prostituta.

3.- En el género cinematográfico analizado, la prostituta es presentada como un ente nocivo para la sociedad por su atenta contra la moral y las buenas costumbres. Por tal motivo, dentro de las historias cinematográficas, a guisa de moraleja, se les castiga con la enfermedad, cárcel o muerte.

De esta forma, los productores y directores evaden los obstáculos de la censura cinematográfica y, simultáneamente, fortalecen las concepciones socio-morales del status-quo.

4.- A pesar de que sólo existen dos concepciones generalizadas del rol femenino, para la mujer prostituta existe, además, una caracterización o tipología de acuerdo a las funciones específicas del oficio que ejerce. Es decir, se le presenta como fichera, trotacalles, cabaretera, talonera, call-girl, etcétera.

Esta categorización además de especificar sus funciones, determina el estrato social del que provienen.

Asimismo, se define el nivel de estigmatización que la sociedad les otorga; esto es, sin soslayar el estigma "sui generis" de la prostitución, se le define como estigma positivo, negativo o ambientales.

En este orden de ideas, el género cabareteril-prostituto se desprenden dos corrientes cinematográficas: el subgénero de las ladronzuelas y de las devoradoras. En cada uno de ellos se estigmatiza a la mujer positiva o negativamente.

El estigma positivo se le otorga a la mujer prostituta que, a pesar de ejercer el meretricio, adopta comportamientos que son aceptados socialmente. Son mujeres que se prostituyen para solventar las necesidades económicas de su familia; su rol materno redime, en cierta forma, el estigma de su profesión.

Y, el subgénero de las devoradoras es estigmatizado negativamente porque estas prostitutas ratifican su rol ejerciendo daño a otros personajes como son su familia, el proxeneta o los representantes legales de la sociedad (jueces y policías).

Para estas meretrices el ejercicio de su oficio es una forma de subvertir el orden social establecido. Por tal motivo, la sociedad castiga más severamente su status.

5.- La estructura formal y narrativa de las películas de este género ha prevalecido durante cincuenta años, aunque cabe mencionar que existen algunas películas que modifican esta estructura dando como resultado filmes diferentes.

Estas variantes son producto del talento del director, de ninguna manera se pueden considerar como estructuras aplicables a las películas del género.

Las cintas más sobresalientes de esta nueva tendencia formal y narrativa son: Las pocuianchis, de Felipe Cazals; El lugar sin límites, de Arturo Ripstein; El oficio más antiguo del mundo, de Luis Alcoriza y La vida difícil de una mujer fácil, de José María Fernández Unzué.

Además, existen dos filmes independientes que, aunque no se consideraron en la relación de películas analizadas, presentan una nueva estructura filmica. Estas son: Cosas de mujeres, del Colectivo Revueltas y No es por gusto, de María Eugenia Tamás y María del Carmen Lera.

No incluí estas cintas en la relación que analicé debido a que el estudio de las mismas requería de una investigación más profunda que no se contempló dentro de los objetivos e hipótesis. Sin embargo, considero que en estudios posteriores incurriremos en la investigación del género en el cine independiente mexicano.

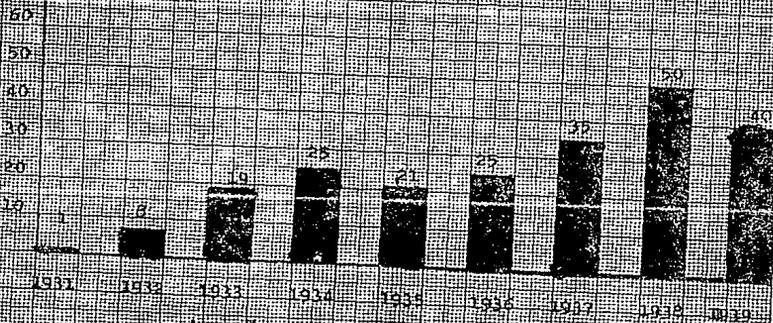
6.- Considero que el análisis estructural del relato abre nuevas posibilidades a los investigadores sociales para que sean analizadas las obras cinematográficas de los directo-

res mexicanos desde otro punto de vista. Las etapas de análisis de este método permite, a quienes están interesados en el estudio del quehacer cinematográfico nacional, enriquecer los tesis que se sustentan al respecto.

Asimismo, el análisis estructural del relato cinematográfico permite al investigador enriquecer los estudios comparativos que se realicen en materia fílmica.

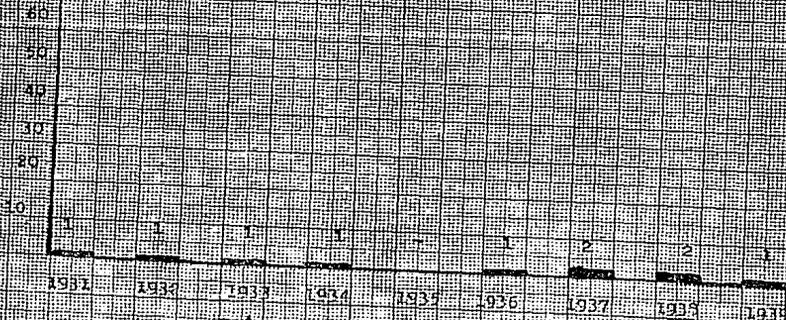
PELICULAS DE YERCOMETRAH. PRODUCCION 1931 a 1939

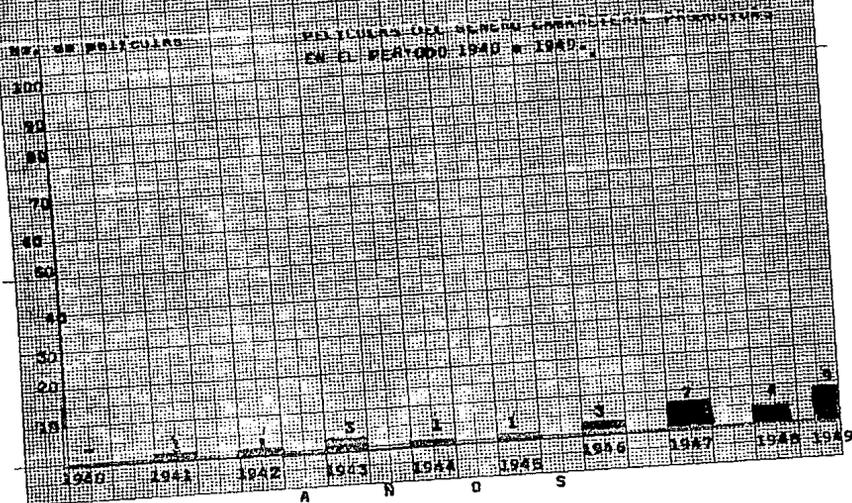
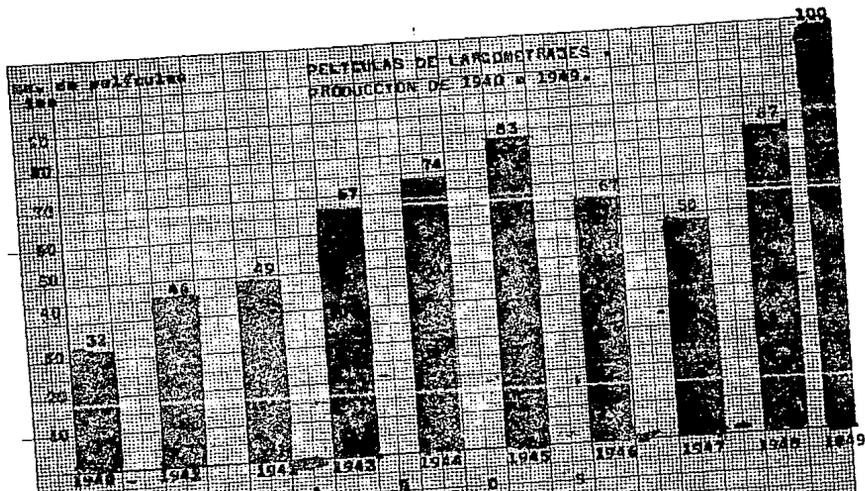
No. de películas

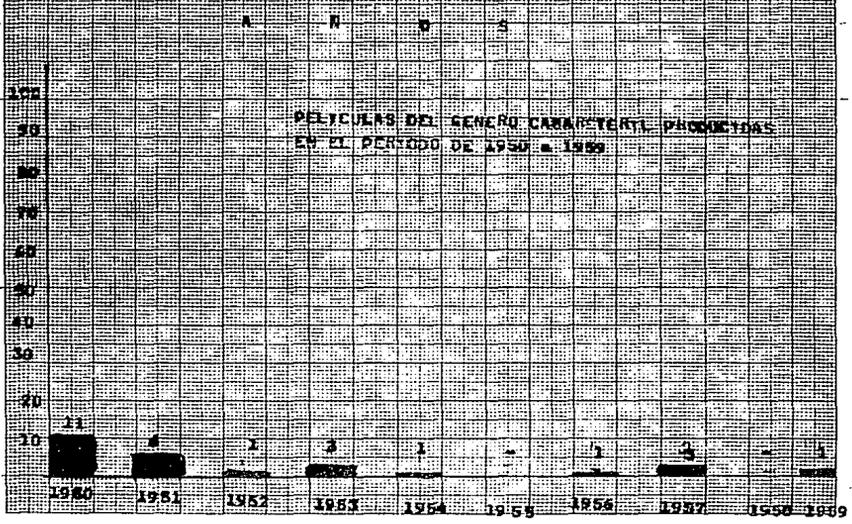
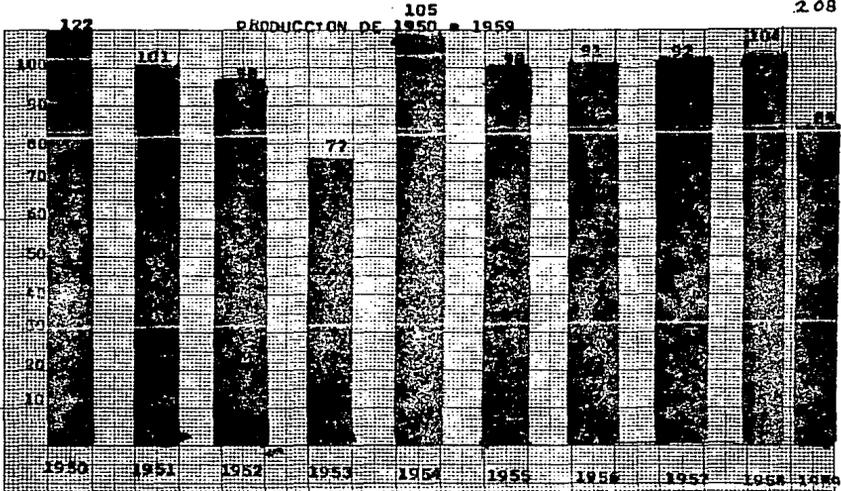


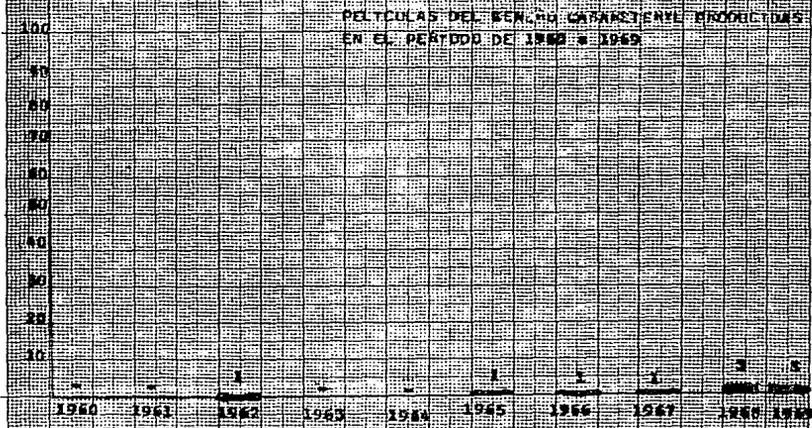
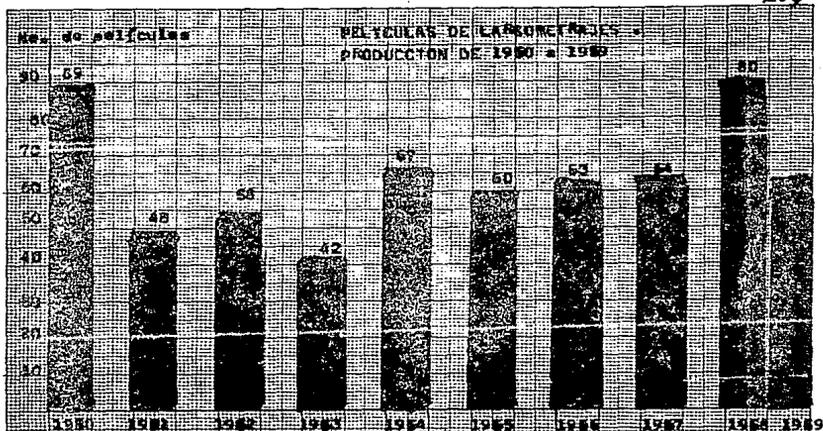
No. de películas

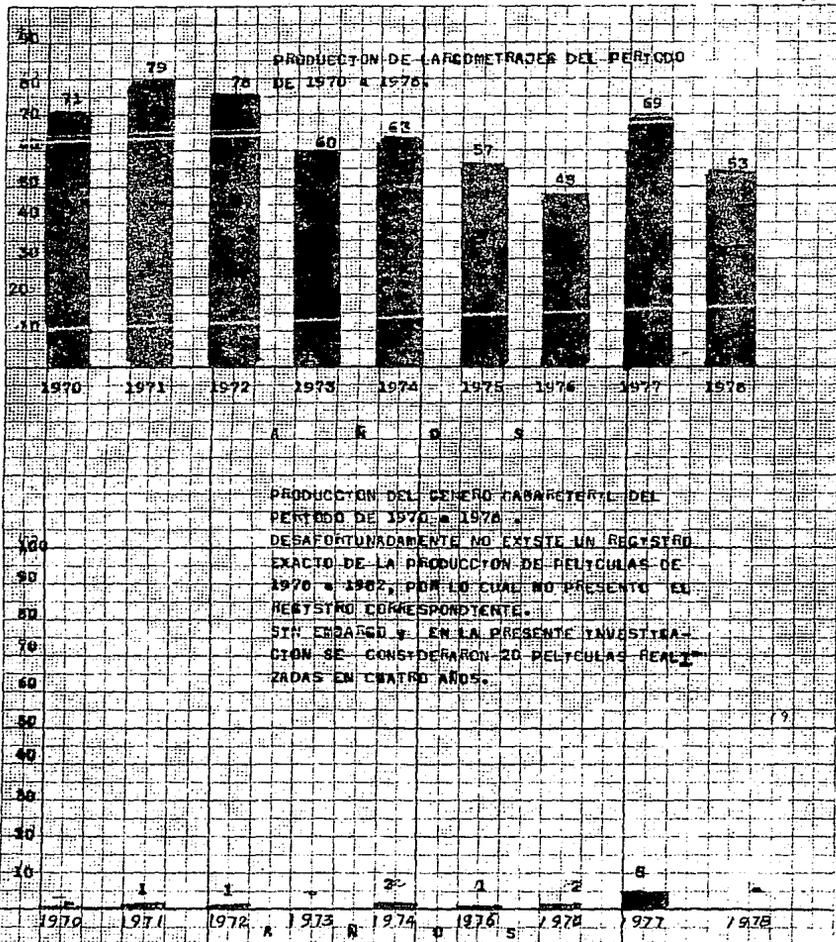
PELICULAS DEL GENERO CAZAFOROS Y TROPICENAS. PERIODO 1931 a 1939











BIBLIOGRAFIA

- ALSINA THEVENET, Homero. El libro de la censura cinematográfica. Ed. Lumen, Colec. Palabra en el tiempo. Barcelona, España 1980 379 p.p.
- ALTHUSSER, Louis. La filosofía como arma de la revolución. Ed. Cuadernos del Pasado y Presente. México 1979, 144 p.p.
- ANUARIO CINEMATOGRAFICO 1972. Ed. PROCINELEX (Promotora Cinematográfica Mexicana, del Banco Nacional Cinematográfico). México 1972, 186 p.p.
- ANUARIO CINEMATOGRAFICO 1974. Ed. PROCINELEX (Promotora Cinematográfica Mexicana, del Banco Nacional Cinematográfico). México 1974, 141 p.p.
- ANUARIO CINEMATOGRAFICO 1975. Ed. PROCINELEX (Promotora Cinematográfica Mexicana, del Banco Nacional Cinematográfico). México 1975, 101 p.p.
- ANUARIO CINEMATOGRAFICO 1976. Ed. PROCINELEX (Promotora Cinematográfica Mexicana, del Banco Nacional Cinematográfico). México 1976, 109 p.p.
- ANUARIO CINEMATOGRAFICO 1977. Ed. PROCINELEX (Promotora Cinematográfica Mexicana, del Banco Nacional Cinematográfico). México 1977, 168 p.p.
- ANUARIO CINEMATOGRAFICO 1984. Ed. Filmoteca de la UNAM, México 1984 138 p.p.
- AYALA BLANCO, Jorge. La búsqueda del cine mexicano. Ed. UNAM. Colec. Cuadernos de cine Nos. 22 y 23. México 1974, 22 y 23 p.p.
- AYALA ELANCO, Jorge. La aventura del cine mexicano Ed. Era, México 1979, 422 p.p.
- BARRELS ROLAND, et al. Análisis estructural del relato. Premiá Editora. Colec. La red de Jonás. 3a. ed. México 1984. 223 p.p.

- BASURTO, Luis G. Cada quien su vida. Ed. Katún, 3a. ed. México 1983, 166 p.p.
- BEAUVICR, Simone de. El segundo sexo. Ed. Siglo XXI. Tomos 1 y 2. Buenos Aires 1981, 518 p.p.
- BETTETINI, Gianfranco. Producción, signifiante y puesta en escena. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1977. 156 p.p.
- BONIFAZ NOVELO, Ma. Eugenia. La mujer mexicana. Análisis histórico. Derechos reservados por la autora. México 1975. 166 p.p.
- CAREAGA, Gabriel. Erotismo, violencia y política en el cine. Ed. Cuadernos de Joaquín Mortiz. México 1981. 154 p.p.
- CAREAGA, Gabriel. Mitos y fantasías de la clase media en México. Cuadernos de Joaquín Mortiz. México 1980. 237 p.p.
- CONTRERAS ESPINOSA, Fernando. La producción, sector primario de la industria cinematográfica. Ed. UNAM, Colec. Textos de cine No. 4. México 1973. 265 p.p.
- CONSTITUCION POLITICA DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS. México 1984. 3a. ed. actualizada, 115 p.p.
- CODIGO PENAL DEL DISTRITO FEDERAL
- COMUNICACION Y CULTURA. El cine en América Latina. No. 5, Ed. Nueva Imagen, México 1978. 194 p.p.
- CONNOTACIONES No. 1. Ed. El Caballito. México 1981. 128 p.p.
- CONNOTACIONES No. 2. Ed. El Caballito. México 1982. 128 p.p.
- COMUNICACION, Vol. 3. Ed. CIESAEM. México 1980. 146 p.p.
- COORDINACION GENERAL DE COMUNICACION SOCIAL DE PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA MEXICANA. Condicionantes históricos de la comunicación social. Vol. 2, Ed. Coord. Gral. de Comunicación Social de Presidencia de la República. México 1981. 202 p.p.
- COORDINACION GENERAL DE COMUNICACION SOCIAL DE PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA MEXICANA. Políticas y sistemas nacionales de comunicación social. Vol. 1, Ed. Coord. Gral. de Comunicación Social de Presiden

- cia de la República Mexicana. México 1981, 143 p.p.
- DEL CAMLO, Jorge. La prostitución en México. Ed. El Papalote. México 19 , p.p.
- DE LOS REYES ABELLIC. Prisones del cine en México. Ed. Fondo de Cultura Económica /SEF. México 1983 . 248 p.p.
- DUDLEY ANDREW, J. Las principales teorías cinematográficas. Ed. Gustavo Gili, versión castellana. Barcelona 1978. 274 p.p.
- ELU DE LENERO. María del Carmen. Perspectivas femeninas en América Latina. Ed. SEF, México 1976 . 269 p.p.
- FORO DE CONSULTA POPULAR DE COMUNICACION SOCIAL. Vol. 2. Soberanía e identidad nacional. México 1983. 273 p.p.
- FORO DE CONSULTA POPULAR DE COMUNICACION SOCIAL. Vol. 3. Educación. México 1983. 325 p.p.
- FORO DE CONSULTA POPULAR DE COMUNICACION SOCIAL. Vol. 4. Información cultura y recreación. México 1983. 434 p.p.
- FORO DE CONSULTA POPULAR DE COMUNICACION SOCIAL. Vol. 9. Marco económico. México 1983. 251 p.p.
- FRANCO GUZMAN, Ricardo. La prostitución. Ed. Diana, México 1973. 350 p.p.
- FRANCO, Luis. La hembra humana. Shapire, Editor. Argentina 1974. 301 p.p.
- FROMM HORKHEIMER, Parsons. La familia. Ed. Península. Barcelona 1970 267 p.p.
- FROMM, Erich. Psicología de la sociedad contemporánea. Ed. Fondo de Cultura Económica. México 1976, 259.
- GALINDO, Alejandro. ¿Qué es el cine? Ed. Nuestro Tiempo. México 1975 149 p.p.
- GALINDO, Alejandro. Verdad y mentira del cine mexicano. Ed. Katún. Serie Testimonios, No. 6. México 1981. 265 p.p.

- GAMBOA, Federico. Santa. Ed. Grijalbo. México 1979. 327 p.p.
- GARCIA RIERA, Emilio. Historia documental del cine mexicano. 9 Tomos. Ed. Era. México 1969.
- GOMEZJARA, Francisco. Sociología del cine. Ed. SEP Setentas-Diana México 1973. 182 p.p.
- GOMEZJARA, Francisco. Sociología de la prostitución. Ed. Nueva Sociología. México 1982. 221 p.p.
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso. Cine, censura y exilio en América Latina Ed. STUNAM/CIMCA/FEM. México 1984. 184 p.p.
- LAZARTE, Juan. Sociología de la prostitución. Ed. Kier, Coloc. Erus. Buenos Aires 1945. 245 p.p.
- LEÑERO OTERO, Luis. El fenómeno familiar en México. Ed. INES. México 1983. 334 p.p.
- LOPEZ-VALLEJO y GARCIA, María Luisa. La religión en el cine mexicano. Tesis profesional. México 1978. 283 p.p.
- MARCURSE, Herbert. El hombre unidimensional. Ed. Joaquín Mortiz. México 1981. 283 p.p.
- MARCUSE, Herbert. Eros y civilización Ed. Joaquín Mortiz. México 1981. 282 p.p.
- MATTELART, Armand. La cultura como empresa multinacional. Ed. Era México 1980. 177 p.p.
- MATTELART Armand y Michelle. Los medios de comunicación en tiempos de crisis. Ed. Siglo XXI. México 1981. 198 p.p.
- MANCINI JEAN, Gabriel. Prostitución y proxenetismo. Ed. Diana. México 1970. 246 p.p.
- Mc LUHAN Marshall y WATSON, Wilfred. Del cliché al arquetipo. Ed. Diana. México 1970. 262 p.p.
- MENDIVIL MARTINEZ, Cirilo. El problema de la prostitución en México. Tesis profesional. México UNAM. 1949.
- MONSIVAIS, Carlos. Días de guardar. Ed. Era. México 1979, 199 p.p.

- MONSIVAIS, Carlos. Amor perdido. Ed. Era. México 1981, 281 p.p.
- MONSIVAIS, Carlos. El crimen en el cine. Ed. Madero/Srta de Gobernación. México 1978 . 235 p.p.
- MONTGOMERY HIDE, H. Historia de la pornografía. Ed. La Pléyada. Buenos Aires 1973. 268 p.p.
- NAVARRO FERRER, Ana María. Feminismo, familia y mujer. Ed. Universidad Navarra. Pamplona, España 1982. 195 p.p.
- ORIOI ANGÜERA, Antonio. La mujer: aspectos antropológicos. Ed. Trillas. México 1975. 196 p.p.
- PAOLI, José Antonio. Comunicación. Edicol. México 1979. 195 p.p.
- NOVO, Salvador. El sexo, las locas y los burdeles. Ed. Diana. México 1978. 168 p.p.
- NOVO SALVADOR.
- PAZ, Octavio. El laberinto de la soledad. Ed. Fondo de Cultura Económica. México 1981. 191 p.p.
- PRIMER CONGRESO FEMINISTA DE MEXICO. (1916). Ed. INFONAVIT. Año Internacional de la mujer. México, 1975. 204 p.p.
- PRIETO CASTILLO, Daniel. Retórica y manipulación masiva. Edicol. México 1979. 187 p.p.
- PROPP, Valdimir. Morfología del cuento. Ed. Colofón. México. 224p.p.
- REVUELTAS, José. El conocimiento cinematográfico y sus problemas. Ed. UNAM, Colec. Textos de cine No. 1. México 1965. 183 p.p.
- REICH, Wilhem. Sexualidad: libertad o represión. Ed. SEP Setentas México 1971. 155 p.p.
- RUY SANCHEZ, Alberto. Mitología de un cine en crisis. Premia Editora, Colec. La red de Jonás. México 1984. 397 p.p.

SANCHEZ GUDIÑO, Hugo Luis, La sindicalización del cuarto poder en México. Tesis profesional. UNAM México, 1984. 397 p.p.

TAIBO I. Paco Ignacio. La música de Agustín Lara en el cine. Ed. Filmoteca UNAM. México 1984.83 p.p.

TUDOR, A. Cine y comunicación social. Ed Gustavo Gili. Barcelona 1974. Versión castellana. 288 p.p.

URRUTIA, Elena, et al. Imagen y realidad de la mujer. Ed. SEP Setentas/Diana. México, 1980. 190 p.p.

Filmografía consultada.

La selección de películas que a continuación se presenta ha servido de fundamento para la investigación. En ella se incluyeron aquellas cintas que por sus características temáticas se consideran representativas del género cabareteril-prostitulario.

En la filmografía consignada para el presente estudio no se incluyeron todas las películas del género analizado; existen otros filmes que posiblemente en futuras investigaciones se consignen. El registro queda abierto para insertar los filmes que se consideren complementarios.

- - -

Abandonadas, Las. De Emilio Fernández; argumento: Emilio Fernández; fotografía: Gabriel Figueroa; edición: Gloria Shoeman; música: Manuel Esperón; intérpretes: Pedro Armendáriz, Dolores del Río; Víctor Junco, Paco Fuentes; producción: Films Mundiales, 1944.

Amantes, Los. De Fernando A. Rivero; argumento: José G. Cruz; fotografía: Enrique Wallace; edición: Alfredo Rosas Priego; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: David Silva, Emilia Guiú; Luis Aldás, Rodolfo Acosta; producción: Cin. Calderón, 1950.

Amantes, Los. De Benito Alazraki; argumento: basado en la novela de Francisco Rojas González; fotografía: Rosalío Solano; edición: Gloria Shoeman; música: Raúl Lavista; intérpretes: Yolanda Varela, Carlos Buena, Amanda del Llano, Jorge Martínez de Hoyos; producción: Cinematográfica Latinoamericana, 1956.

Amor de la calle. De Ernesto Cortázar; argumento: Ernesto Cortázar; fotografía: Jack Draper; edición: Juan José Marino; música: Manuel Esperón; intérpretes: Meche Barba, Fernando Fernández, Eather Luquín, Alberto Mariscal; producción: Luis Manrique, 1949.

Amar perdido. De Miguel Morayta; argumento: Víctor Mora; fotografía: Ezequiel Carrasco; edición: Carlos Savage; música: José Pérez; intérpretes: Amalia Aguilar, Víctor Junco, Tito Novaro, Yadira Jiménez; producción: Gustavo de León, 1950.

Amar vendido. De Joaquín Pardavé; argumento: Ernesto Cortázar; fotografía: Agustín Martínez Solares; edición: Juan José Marino; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Fernando Fernández, Mecha Barba, Oscar Pulido, Sara Guash; producción: Filmex, 1950.

Ángel o demonio. De Víctor Urruchúa; argumento: sobre la novela de José Novarro Costabella; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Gonzalo Guriel; edición: Carlos Savage; intérpretes: Armando Calvo, María Antonieta Pons, Daniel "Chino" Herrera, Eduardo Casado; producción: Oscar J. Brooks, 1947.

Ángelas del Arrabal. De Raúl de Anda; argumento: Raúl de Anda; fotografía: Ignacio Torres; edición: Carlos Savage; música: Manuel Esperón; intérpretes: Sofía Álvarez, David Silva, Carlos López Moctezuma, Víctor Farra; producción: Raúl de Anda, 1949.

Así son ellas. De Gilberto Martínez Solares; argumento: Eduardo Ugarte; fotografía: Gilberto Martínez S.; edición: Rafael Ceballos; música: Luis Hernández Bretón; intérpretes: Gloria Marín, José Cibrián, Rafael Baledón, Lilia Michel; producción: Olimpia Films, 1943.

Aventura en Río. De Alberto Gout; argumento: Álvaro Custodio; fotografía: Alex Phillips; edición: Alfredo Rosas Friego; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla, Luis Aldás, César del Campo, Víctor Junco; producción: Cin. Calderón, 1952.

Aventurera. De Alberto Gout; argumento: Álvaro Custodio; fotografía: Alex Phillips; edición: Alfredo Rosas Friego; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla, Tito Junco, Andrea Palma, Rubén Rojo, Miguel Inclán; producción: Cin. Calderón, 1949.

Barrio de pasiones. De Adolfo Fernández Bustamante; basado en el cuento "La mansa" de Fedor Dostovieski; edición: Rafael Ceballos;

música: José Pérez H.; intérpretes: Alfredo Gómez de la Vega, Ma. Teresa Esquella, Gustavo Rojo, Pin Crespo; producción: Gamma Films, 1947.

Bellas de Noche. De Miguel M. Delgado; argumento: Víctor M. Castro; fotografía: Miguel Arana; edición: Jorge Bustos; música: Gustavo Carrión; intérpretes: Jorge Rivero, Sasha Montenegro, Eduar de la Peña "El Mimo", Carmen Salinas; producción: Cin. Calderón, 1974.

Buenas y con movidas. De René Cardona Jr.; argumento: René Cardona Jr.; fotografía: Miguel Arana; edición: Alfredo Rosas Priego; música: Gustavo Carrión; intérpretes: Kippi Casados, Lyn May, Angélica Chafn, Alberto Rojas, Isaura Espinosa; producción: Gazcón Films, 1981.

Bien pagada, la. De Alberto Gout; argumento: basado en la novela de José Ma. Carretero "El caballero audaz"; fotografía: Alex Phillips; edición: Alfredo Rosas Priego; música: Rosalío Solano; intérpretes: Ma. Antonieta Pons, Víctor Junco, Blanca Estela Pavón Esperanza Issa; producción: Rosas Priego, 1947.

Burdal. De Ismael Rodríguez; argumento: Ismael Rodríguez; fotografía: Angel Bilbatúa; edición: Angel Camacho; música: Ernesto Cortázar; intérpretes: Rafael Inclán, Ana Luisa Peluffo, Carmen Salinas, Blanca Guerra; producción: Películas Rodríguez, 1981.

Burlada. De Fernando A. Rivero; argumento: José G. Cruz; edición: Alfredo Rosas Priego; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Jorge Mistral, Guillermina Grin, Lilia del Valle, Mercedes Soler; producción: Cinematográfica Calderón, 1950.

Burlesque. De René Cardona Jr.; argumento: René Cardona Jr.; fotografía: León Sánchez; edición: Alfredo Rosas Priego; música: Gustavo Carrión; intérpretes: Lyn May, Julissa, Susana Cabrera, Angélica Chafn; producción: Filmica Real, 1980.

Cabaret Shangai. De Juan Orol; argumento: José G. Cruz; edición: Juan José Marino; música: Antonio Rosado; intérpretes: Rosa Car-

mina, Juan Crol, Roberto Romaña, Miguel Arvide, Amparo Arozamena; producción: España Sono Films, 1949.

Cabaret trágico. De Alfonso Corona Blake; argumento; Oskar G. Brooks; fotografía: Rosalío Solano; edición: José Ceballos; música: Juan García; intérpretes: Columba Domínguez, Kitty de Hoyos, Carlos Baena, Elsa Cárdenas, producción: Oskar J. Brooks, 1951.

Cada quien su vida. De Julio Bracho; argumento: basado en la pieza de Luis G. Basurto; fotografía: Jack Draper; edición: Jorge Bustos; música: Raúl Lavista; intérpretes: Ana Luisa Peluffo, Kitty de Hoyos, Carlos Navarro, Emma Fink; producción: Ismael Rodríguez, 1959.

Calle de los amores. La. De Raphael; argumento: Ladislao López Negrete; fotografía: Ezequiel Carrasco; edición: Fernando Martínez música: Gonzalo Curriel; intérpretes: Esther Fernández, Armando Calvo, Elda Peralta, Luis Beristáin, Raphael J. Sevilla; producción: ABCINE, 1953.

Callejera De Ernesto Cortázar; argumento: Ernesto Cortázar; fotografía: Jorge Sthal Jr.; edición: Juan José Marino; música: Manuel Esperón; intérpretes: Marga López, Fernando Fernández, Hilda Sour José Baviera; producción: Luis M., 1949.

Carne manda. La. De Chano Urueta; argumento: sobre la novela "La marohanta" de Mariano Azuela; fotografía: Ignacio Torres; edición Carlos Savage; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Esther Fernández, David Silva, Emma Roldán, Rosita Fornés; producción: Eduardo Quevedo, 1947.

Carne de cabaret. La. De Alfonso Patiño Gómez; argumento: Juan G. del Moral; fotografía: Raúl Martínez S.; edición: Mario de Lara; música: Chucho Mauge; intérprete: Sofía Álvarez, Miguel Arenas, Tony Díaz; producción: TACA, 1939.

Casa del farol rojo. La. De Agustín P. Delgado; argumento: Felipe Santander; fotografía: Javier Cruz; edición: J.J. Mungúfa; música: Enrico Cabiati; intérpretes: Sara García, Teresa Velázquez,

Norma Lazareno, Rogelio Guerra; producción: AGSA, 1969.

Casa de mujeres. De Gabriel Soria; adaptación: basado en la pieza de Enrique Suárez de Deza; fotografía: Manuel Fontanals; edición: Charles L. Kimball; música: Elías Breeskin; intérpretes: Anita Blanch, Isabelita Blanch, Amparo Morillo, Elena D'Orgaz; producción: CIMESA, Hermanos Soria, 1942.

Casa de mujeres. Julián Soler; argumento: basado en la pieza de Enrique Suárez de Deza; fotografía: José Ortiz Ramos; edición: Rafael Ceballos; música: Manuel Esperón; intérpretes: Dolores del Río, Elsa Aguirre, Rosa Ma. Vázquez, Elsa Cárdenas; producción: Carlos Amador, 1966.

Casa de perdición. De Ramón Pereda; argumento: José G. Cruz; fotografía: Domingo Carrillo; edición: Carlos Savage; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Ma. Antonieta Pons, Fernando Fernández, Julio Villarreal, José Baviera; producción: Pereda Films, 1954.

Computadoras. Las. De René Cardona Sr.; argumento: Víctor M. Castro; fotografía: Jorge Sthal; música: Gustavo Carrión; intérpretes: Angélica Cháin, Rebeca Silva, Grace Renat, Rosaura Espinosa; producción: Cineproducción Internacionales, 1980.

Chinas malas del padre Méndez. Las. José María Fernández Unsain; argumento: Juan José Morales; fotografía: José Ortiz Ramos; intérpretes: David Reynoso, Jaqueline Andere, Norma Lazareno, Lupita Ferrer; producción: Artistas Asociados Mexicanos, 1969.

Cocqueta. De Fernando A. Rivero; argumento: Mauricio Magdaleno; fotografía: Alex Phillips; edición: Alfredo Rosas Friego; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla, Agustín Lara, Víctor Junco, Armando Silvestre; producción: Cin. Calderón, 1946.

Cortasana. De Alberto Gout; argumento: Alberto Gout; fotografía: Alex Phillips; edición: Alfredo Rosas Priego; música: Agustín Lara; intérpretes: Meche Barba, Gustavo Rojo, Rubén Rojo, Crox Alvarado; producción: Rosas Priego, 1947.

Del Talón, Las. De Alejandro Galindo; argumento: Rafael García Travesí; fotografía: Lorenzo Contreras; edición: Sergio Soto; música: Luis Alcaraz; intérpretes: Jaime Moreno, Pilar Pellicer, Ana Luisa Peluffo, Alfonso Munguía; producción: Fílmicas Agrasánchez, 1977

De pecado en pecado. De Chano Urueta; argumento: Esther Fernández; fotografía: Víctor Herrera; edición: Juan José Marino; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Esther Fernández, David Silva, Beatriz Ramos, Emma Roldán; producción: Luis Enrique, 1947.

Devoradora, La. De Fernando de Fuentes; argumento: Paulino Masip; fotografía: Ignacio Torres; edición: Jorge Bustos; música: Agustín Lara; intérpretes: María Félix, Luis Aldás, Julio Villarreal, Felipe de Alba; producción: Jesús Grovas, 1946.

Doña Diabla. De Tito Davison; argumento: basado en la pieza de Luis Fernández Arduín; fotografía: Alex Phillips; edición: Rafael Ceballos; música: Manuel Esperón; intérpretes: María Félix, Víctor Junco, Crox Alvarado, José María Riva Inares; producción: Filmax, 1949.

Dos huérfanas. De José Benavides; argumento: sobre la novela y pieza teatral de Alberto D'Ennery; fotografía: Jack Draper; edición: Mario González; música: Federico Ruiz; intérpretes: Susana Guízar, Julián Soler, María Elena Marqués, Anita Blanch; producción: 1944.

Enamorada. De Emilio Fernández; argumento: Ifigo de Martino y Emilio Fernández; fotografía: Gabriel Figueroa; edición: Gloria Shogman; música: Eduardo Hernández; intérpretes: María Félix, Pedro Armendáriz, Fernando Fernández, José Morcillo, producción: 1946.

Entre ficheras anda el diablo. De Miguel M. Delgado; argumento: Lic. Francisco Cavazos; fotografía: Fernando Colín; edición: Jor-

ge Bustos; música: Gustavo Carrión; intérpretes: Sasha Montenegro Jorge Rivero, Carmen Salinas, Héctor Suárez, Rafael Inclán; producción: Cinematográfica Calderón, 1982.

Fabulosas del reventón. Las. De Fernando Durán, argumento: Icaro Cisneros; fotografía: Antonio Ruiz; intérpretes: Jaime Moreno, Ana Luisa Peluffo, Yolanda Llévana, Princesa Lea; producción: De Mayo, 1981.

Fabulosas del reventón 2. Las. Fernando Durán; argumento: Ulises Pérez; fotografía: Agustín Lara; música: Luis Alcaraz; intérpretes: Linda del Mar, Alberto Rojas, Guillermo Rivas, Polo Ortín, Jaime Moreno; producción: Aguirre Valdés, 1982.

Ficheras. Las. De Miguel M. Delgado; argumento: Víctor M. Castro; fotografía: Miguel Arana; edición: Jorge Bustos; música: Gustavo Carrión; intérpretes: Jorge Rivero, Sasha Montenegro, Carmen Salinas, Eduardo de la Peña; producción: Cin. Calderón, 1975.

Flor de Tango. De Juan J. Ortega; argumento: Eduardo Arozamena; fotografía: Ezequiel Carrasco; edición: Charles L. Kimball; música: Manuel Esperón; intérpretes: Sofía Álvarez, Margarita Mora, Miguel Ángel Ferriz, Miguel Montemayor; producción: Cía. Cinematográfica Mexicana, 1941.

Flor silvestre. De Emilio Fernández; argumento: sobre la novela "Sucedió ayer" de Fernando Robles; fotografía: Gabriel Figueroa; edición: Jorge Bustos; música: Francisco Domínguez; intérpretes: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Miguel Ángel Ferriz, Mimi Derba; producción, 1943.

Golfas. Las. De Fernando Cortés; argumento: sobre la pieza teatral de Alfonso Anaya; fotografía: Eduardo Rojo; edición: Sergio Soto; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Isela Vega, Gilda Miró, Gina Romand, Malú Reyes; producción: Fernando Cortés, 1969.

Golfa del barrio. La. De Rubén Galindo; argumento: Rubén Galindo; fotografía: Miguel Arana; música: Gustavo Carrión; intérpretes: Sasha Montenegro, Eduardo de la Peña, Susana Cabrera, Anais de Ma

lo; producción: Filmadora Chapultepec, 1982.

Golfas del talón. Iaa. De Jaime Fernández; argumento: Adolfo Torres Fortillo; fotografía: Fernando Colín; música: Luis Alcaraz; intérpretes: Jaime Moreno, Pilar Pellicer, Rebeca Silva, Zulma Faiad; producción: Fílmicas Agrasánchez, 1980.

Golfas. Una. De Tulio Demichelli; argumento: Tulio Demichelli; fotografía: Gabriel Figueroa; edición Pedro Velázquez; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Silvia Pinal, Sergio Bustamante, Jorge Martínez de Hoyos, Carlos López Moctezuma; producción: México, 1957

Hembra. De Fernando A. Palacios; argumento: Fernando A. Palacios; fotografía: Raúl Martínez Solares; edición: Juan José Marino; música: Rafael J. Tello; intérpretes: Rafael Falcón, Adela Fierro, Susana Cora, Miguel Ángel Ferriz; producción: 1938.

Hipócrita. De Miguel Morayta; argumento: Luis Spota; fotografía: Víctor Herrera; edición Jorge Bustos; intérpretes: Antonio Badú, Leticia Palma, Carmen Molina, Luis Beristáin, Pascual García Peña; producción: Oskar J. Brooks, 1949.

Hombres sin alma. De Juan Orol; argumento: basado en la historia de José G. Cruz; fotografía: Domingo Carrillo; edición: Juan José Marino; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Rosa Carmina, Tito Junco, José G. Cruz, Arturo Martínez, Manuel Arvide; producción: Sono Films España, 1950.

Infierno de los pobres. El. De Juan Orol; argumento: basado en la historietta de José G. Cruz; fotografía: Domingo Carrillo; edición: Juan José Marino; música: Antonio Rosado; intérpretes: Rosa Carmina, Luis López Somoza, Arturo Soto Bangel, Beatriz Ramos; producción: España Sono Films, 1950.

Insaciable. La. De Juan J. Ortega; argumento: Juan J. Ortega; fotografía: Domingo Carrillo; edición: José Bustos; música: Manuel Esperón; intérpretes: María Antonieta Pons, Rafael Baledón, Gustavo Rojo, Carmen Hermosillo; producción: Compañía Cinematográfica Mexicana, 1946.

Irma la mala. De Raphael J. Sevilla; argumento: Jorge M. Dada; fotografía: Alex Phillips; edición: Juan José Marino; música: Armando Rosales; intérpretes: Ramón Pereda, Adriana Lamar, Juan José Martínez Casado, Victoria Blanco; producción: Filmes Selectos 1936.

Isla de la pasión. La. De Emilio Fernández; argumento: Emilio Fernández; fotografía: Jack Draper; edición: Charles L. Kimball; música: Francisco Domínguez; intérpretes: David Silva, Isabela Corona, Pituka de Foronda, Pedro Armendáriz; producción: 1941.

Jugar sin límites. El. De Arturo Ripstein; argumento: José Donoso; fotografía: Miguel Barzón; edición: Francisco Chiu; música: Joaquín Gutiérrez Heras; intérpretes: Lucha Villa, Ana Martín, Gonzalo Vega, Carmen Salinas, Roberto Cobos; producción: CONACI-TE DOS, 1977.

Juna criolla. De Raphael J. Sevilla; argumento: Vicente Croná; fotografía: Víctor Herrera; edición: Emilio Gómez Muriel; música: Raúl Lavista; intérpretes: Vicente Croná, Lucy Delgado, Joaquín Paradávé, Carlos López Moctezuma; producción: ~~REX~~ Films, 1938.

Maclovía. De Emilio Fernández; argumento: Mauricio Magdaleno; fotografía: Gabriel Figueroa; edición: Gloria Shoeman; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: María Félix, Carlos López Moctezuma, Pedro Armendáriz, Columba Domínguez; producción: 1948.

María Candelaria. De Emilio Fernández; argumento: Emilio Fernández; fotografía: Gabriel Figueroa; edición: Gloria Shoeman; música: Francisco Domínguez; intérpretes: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Miguel Inclán, Roberto Galán; producción: 1943.

Mientras México duerme. De Alejandro Galindo; argumento: Alejandro Galindo; fotografía: Gabriel Figueroa; edición: Emilio Gómez Muriel; música: Manuel Esperón; intérpretes: Arturo de Córdova; Gloria Morel, Miguel Arenas, Alberto Martí; producción: 1938.

Mujer. De Chano Urueta; argumento: Pascual García Peña; fotografía: Ignacio Torres; edición: Juan José Marino; música: José de la Vega; intérpretes: Esther Fernández, Agustín Irusta, Domingo

Soler, José Pulido; producción: Luis Manrique, 1946.

Mancha de sangre, La. De Adolfo Best Maugart; argumento: Miguel Ruiz; fotografía: Ross Fisher; edición: Miguel Ruiz; música: José Gamboa; intérpretes: Stella Inda, José Casal, H.G. Batembery, Manuel Donde; producción: Francisco Beltrán, 1937.

Mujer en la calle, Una. De Alfredo B. Crevenna; argumento: Edmundo Báez; fotografía: Rosalfo Solano; edición: Alfredo Rosas Priego, música: Carlos Tirado; intérpretes: Marga López, Prudencia Griffel, Ernesto Alonso, Raúl Ramírez; producción: Cinematográfica Latina, 1954.

Mujer con pasado, Una. De Raphael J. Sevilla; argumento: basado en la novela "La venus azteca" de Ladislao López; fotografía: Jorge Sthal Jr.; edición: Juan José Marino; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Meche Barba, Gustavo Rojo, Ernesto Vilches, Rafael Banquells; producción: Eduardo Quevedo, 1948.

Mujer marcada, La. De Miguel Morayta; argumento: Luis Spota; fotografía: Jack Draper; edición: Rafael Ceballos; música: Luis Hernández; intérpretes: Ana Luisa Peluffo, Joaquín Cordero, Alberto Mendoza, Erna Martha Bauman; producción Brooks y Enriquez, 1957.

Mujer de media noche. De Víctor Urruchúa; fotografía: Domingo Carrillo; edición: Rafael Portillo; música: Francisco Argote; intérpretes: Gloria Marín, Ernesto Alonso, Víctor Junco, Silvia Pinal; producción: Art Mex, 1949.

Mujer del puerto, La. De Arcady Boytler; argumento: Guz Águila, basado en el cuento Le port de Guy de Maupassant; fotografía: Alex Phillips; edición: Juan José Marino; música: Max Urban; intérpretes: Andrea Palma, Domingo Soler, Jorge Busquets, Consuelo Segama; producción: Eurindia Films, 1933.

Mujer del puerto, La. De Emilio Gómez Muriel; argumento: sobre la película del mismo título dirigida en 1933 por Arcady Boytler; fotografía: Raúl Martínez Solares; edición: Jorge Bustos; música: Manuel Esperón; intérpretes: María Antonieta Pons, Víctor Junco, Eduardo Noriega, Arturo Martínez; producción: 1949.

Mujer que yo amé. La. De Tito Davison; argumento: Tito Davison; fotografía: Agustín Martínez Solares; edición: Rafael Ceballos; música: Manuel Esperón; intérpretes: Elsa Aguirre, Agustín Lara, Tonia "La negra", Andrés Soler; producción: Filmex, 1950.

Mujer de todos. La. De Julio Bracho; argumento: basado en la obra de Robert Thoren; fotografía: Alex Phillips; edición: Mario González; música: Raúl Lavista; intérpretes: María Félix, Armando Calvo, Gloria Lynch, Alberto Galán; producción: Gregorio Walers tein, 1946.

Mujer en venta. Una. De Chano Urueta; argumento: Chano Urueta; fotografía: Víctor Herrera; edición: Chano Urueta; música: Lorenzo Barcelata; intérpretes: Josefina Escobedo, Víctor Urruchúa, Julián Soler, Lorenzo Barcelata; producción: Monterrey, 1934.

Mujeres de media noche. De Alfonso Corona Blake; argumento: Alfredo Ruenova; fotografía: Raúl Domínguez; intérpretes: Libertad Leblan, Jorge Rivero, Regina Torné, Wolf Ruvinskis; producción: Cinema Films, 1968.

Mujeres sacrificadas. De Alberto Gout; argumento: José Garbó; fotografía: Alex Phillips; edición: Alfredo Rosas Priego; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla, Roberto Cañedo, Víctor Junco, Anita Blanch; producción: Cin. Calderón, 1951.

Mujeres sin mañana. De Tito Davison; argumento: Tito Davison; fotografía: Agustín Martínez Solares; edición: Rafael Ceballos; música: Carlos Tirado; intérpretes: Leticia Palma, Carlos Cores, Carmen Montejo, Manolo Fábregas; producción: Mier y Brooks, 1951.

Mulata. Gilberto Martínez Solares; argumento: Ulises Petit de Murat; fotografía: Agustín Martínez Solares; edición: Carlos Savage; música: Manuel Esperón; intérpretes: Pedro Armendáriz, Ninón Sevilla, René Cardona, Ricardo Román; producción: Mier-Brooks, 1953.

Muñecas de media noche. De Rafael Portillo; argumento: Lic. Francisco Cavazos; fotografía: Miguel Arana; música: Gustavo Carrión

intérpretes: Isela Vega , Jorge Rivero, Sasha Montenegro, Carmen Salinas; producción: Cinematográfica Calderón, 1981.

Musiqueras, Las. De Federico Curiel; argumento: Federico Curiel; fotografía: Fernando Álvarez; edición: Ángel Camacho; música: Ernesto Cortázar; intérpretes: Silvia Manriquez, Norma Lazareno, Pedro Armendáriz Jr.; producción: Del Rey S.A., 1981.

Naná. De Celestino Gorostiza; argumento: sobre la novela de Emilio Zolá; fotografía: Alex Phillips; edición: Charles L. Kimball; música: Jorge Pérez; intérpretes: Lupe Vélez, Miguel Ángel Ferriz, Chela Castro, Crox Alvarado; producción: Alberto Santander, 1943.

No niego mi pasado. De Alberto Gout; argumento: Álvaro Custodio; fotografía: Rosalío Solano; edición: Alfredo Rosas Priego; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla, Roberto Cañedo, Luis Aldás, José Baviera; producción: Cin. Calderón, 1951.

Noches de cabaret. De Rafael Portillo; argumento: Víctor M. Castro; fotografía: Miguel Arana; edición: Jorge Bustos; música: Gustavo Carrión; intérpretes: Jorge Rivero, Sasha Montenegro, Carmen Salinas, Eduardo de la Vega; producción: Cin. Calderón, 1977.

Novios y amantes. De Sérgio Vêjar; argumento: Jorge Fons, Sergio Vêjar y Enrique Escalona; fotografía: Agustín Jiménez; edición: Alfredo Rosas Priego; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Meche Carreño, Valentín Trujillo, Verónica Castro, Fernando Balzaretta; producción: Film Internacional, 1971.

Oficio más antiguo del mundo, El. De Luis Alcoriza; argumento: Luis Alcoriza; fotografía: Fernando Álvarez Garcés; edición: Sergio Soto; música: Enrico Cebati; intérpretes: Maricruz Olivier, Gloria Marín, Jaqueline Andere, Isela Vega, Jaime Fernández, Oscar Chávez; producción: Cima Films, 1968.

Paloma herida. De Emilio Fernández; argumento: Emilio Fernández; fotografía: Raúl Martínez Solares; edición: Juan José Marino; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Patricia Conde, Emilio Fernández, Andrés Soler, Noé Murayama; producción: 1962.

Pasionaria. De Joaquín Pardavé; argumento: Pedro de Urdimales; fotografía: Manuel Gómez Urquiza; edición: Juan José Marino; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Meche Barba, Fernando Fernández, Sara Guash, Carlos Múzquiz; producción: Luis Manrique, 1951.

Pecadora. De José Díaz Morales; argumento: José Díaz Morales; fotografía: Ezequiel Carrasco; edición: Juan José Marino; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ramón Armengod, Emilia Guiú, Ninón Sevilla, Andrés Soler, Linda Gorraez; producción: Cinematográfica Calderón, 1947.

Pecado de Laura. El.

Pecadoras. De Alfonso Corona Blake; argumento: José Díaz Morales; fotografía: Minervino Rosas; intérpretes: Maricruz Olivier, Isela Vega, Rogelio Guerra, Miguel Ángel Álvarez; producción: Películas Rodríguez, 1967.

Pérdición de mujeres. De Juan Orol; argumento: basado en la historieta Percal de José G. Cruz; fotografía: Domingo Carrillo; edición: Juan José Marino; música: Antonio Rosado; intérpretes: Rosa Carmina, Tito Junco, Ma. Luisa Zea, José G. Cruz; producción: España Sono Films, 1950.

Pérdida. De Fernando A. Rivero; argumento: Fernando A. Rivero; fotografía: Alex Phillips; edición: Alfredo Rosas Friego; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla; Agustín Lara, Domingo Soler, Antonio Velázquez; producción: Cinematográfica Calderón, 1949.

Perversa. De José Díaz Morales; argumento: José Carbó; fotografía: Ross Fisher; edición: Alfredo Rosas Friego; música: Francisco Argote; intérpretes: Emilia Guiú, Ramón Armengod, José Luis Jiménez, Víctor Manuel Mendoza; producción: Cin. Calderón, 1945.

Picardía Mexicana. De Abel Salazar; argumento: Pedro de Urdimales; fotografía: Javier Cruz; edición: Ángel Camacho; música: Gilberto Parra; intérpretes: Vicente Fernández, Jaqueline Andere, Adalberto Martínez Resortes, Héctor Suárez; producción: Cima Films, 1977.

Picardía Mexicana 2. De Rafael Villaseñor Kuri; argumento: basado en el libro de A. Jiménez "Picardía Mexicana"; fotografía: Xavier Cruz; edición: Max Sánchez; música: Carlos Torres; intérpretes: Vicente Fernández, Polo Ortín, Eduardo de la Peña, Héctor Suárez; producción: Cima Films, 1980.

Pocahontis, las. De Felipe Cazals; argumento: Tomás Pérez Turrent; fotografía: Alex Phillips; edición: Rafael Castanedo; intérpretes: Diana Bracho, Jorge Martínez de Hoyos, Salvador Sánchez, Pilar Pellicer; producción: CONACINE, 1976.

Por qué paga la mujer. De René Cardona; argumento: Antonio Guerrero Tello; fotografía: Víctor Herrera; música: Antonio Díaz Conde; edición: Alfredo Rosas Priego; intérpretes: Abel Salazar, Leticia Palma, Luis Aguilar, César del Campo; producción: Cinematográfica Calderón, 1951.

Prisionero 13, El. De Fernando de Fuentes; argumento: Miguel Ruiz; fotografía: Ross Fisher; edición: Aniceto Ortega; música: Guillermo A. Posadas; intérpretes: Alfredo del Diestro; Luis G. Barreiro, Adela Sequeyro; producción: 1933.

Profeta Mimi, El. De José Estrada Aguirre; argumento: Arturo Rosenbluth; fotografía: Daniel López; edición: Juan José Marino; música: Joaquín Gutiérrez Heras; intérpretes: Ignacio López Tarso; Ana Martín; Ofelia Guilmain; Carmen Montejo; producción: 1972.

Puerto de los siete vicios, El. De Eduardo Ugarte; argumento: Manuel Altoaguirre; fotografía: José Ortiz Ramos; edición: Rafael Portillo; música: Carlos Ordoñez; intérpretes: Miroslava, Ernesto Alonso, Rodolfo Acosta, José Baviera; producción: Isla, 1951.

Puerto de la tentación, El. De René Cardona; argumento: José Luis Celis; fotografía: Domingo Carrillo; edición: Alfredo Rosas Priego; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ramón Armengod, Emilia Guiú, José María Riva Linares, Gloria Ríos; producción: Cinematográfica Calderón, 1950.

Pulquería, La. De Víctor M. Castro; argumento: Guillermo Contreras; fotografía: Miguel Arana; edición: Jorge Bustos; Música: Gustavo Carrión; intérpretes: Isela Vega, Jorge Rivero, Sasha Montenegro, Carmen Salinas; producción: Cinematográfica Calderón, 1980.

Pulquería 2, La. De Víctor Manuel Castro; argumento: Francisco Cavazos; fotografía: Miguel Arana; edición: Jorge Bustos; música: Gustavo Carrión; intérpretes: Jorge Rivero, Sasha Montenegro, Carmen Salinas, Rebeca Silva, Alfonso Zayas; producción: Cinematográfica Calderón, 1981.

Pulquería 3, La. De Víctor Manuel Castro; argumento: Francisco Cavazos; fotografía: Miguel Arana; edición: Jorge Bustos; música: Gustavo Carrión; intérpretes: Jorge Rivero, Sasha Montenegro, Carmen Salinas, Rebeca Silva, Alfonso Zayas; producción: Cinematográfica Calderón, 1982.

Río Escondido. De Emilio Fernández; fotografía: Gabriel Figueroa; edición: Gloria Shoeman; música: Francisco Domínguez; intérpretes: María Félix, Domingo Soler, Carlos López Moctezuma, Fernando Fernández, Arturo Soto Rangel; producción: 1947.

Salón México. De Emilio Fernández; argumento: Mauricio Magdale-
no y Emilio Fernández; fotografía: Gabriel Figueroa; edición: Glo-
ria Shoeman; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Marga Ló-
pez, Miguel Inclán, Rodolfo Acosta, Roberto Cañedo; producción :
CLASA Films, 1948.

Santa. (primera versión sonora). De Antonio Moreno; argumento: ba-
sado en la novela de Federico Gamboa "Santa"; fotografía: Alex
Phillips; edición: Aniceto Ortega; música: Agustín Lara; intérpre-
tes: Lupita Tovar, Juan José Martínez Casado, Donald Reed; Car-
los Orellana; producción: Campaña Nacional de Películas, 1931.

Santa. (segunda versión sonora) De Norman Foster; argumento: ba-
sado en la novela de Federico Gamboa "Santa"; fotografía: Agus-
tín Martínez; edición: Charles L. Kimball; música: Mario Ruiz Ar-
mengod; intérpretes: Esther Fernández, José Cibrián, Ricardo Mon-
talbán, Stella Inda; producción: Francisco Cabrera, 1943.

Santa. (tercera versión sonora) De Emilio Gómez Muriel; argumen-
to basado en la novela de Federico Gamboa "Santa"; fotografía: Fer-
nando Alcaraz Garcés; edición: Raúl J. Casso; música: Enrico Co-
biati; intérpretes: Julissa, Enrique Rocha, Julián Pastor, Pilar
Pellicer; producción: Magna Films, 1968.

Santa del barrio, La. De Chano Urueta; argumento: Luis Manrique;
fotografía: Víctor Herrera; edición: Jorge Bustamante; música: An-
tonio Díaz Conde; intérpretes: Esther Fernández, Ramón Armengod,
Rosita Quintana, Carolina Barret; producción: Luis Manrique, 1948.

Sensualidad. De Alberto Gout; argumento: Álvaro Custodio y Alber-
to Gout; fotografía: Alex Phillips; edición: Alfredo Rosas Frie-
go; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Fernando Soler, Ni-
nón Sevilla, Rubén Rojo, Domingo Soler; producción: 1950.

Señora tentación. De José Díaz Morales; argumento: Guillermo Cal-
derón; fotografía: Ezequiel Carrasco; edición: Juan José Marino;
música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Susana Guízar, David Sil-
va, Ninón Sevilla, Hilda Sour; producción: 1947.

Siete cucas, Las. De Felipe Cazals; argumento: Jorge Patiño; fotografía: Daniel López; edición: Rafael Ceballos; música: Gustavo Carrión; intérpretes: Isela Vega, David Reynoso, Merle Uribe, Angélica Cháin; producción: Filmex, 1980.

Sinventura, La. De Tito Davison; argumento: basado en la novela de José María Carretero "El caballero audaz"; fotografía: Alex Phillips; edición: Mario González; música: Manuel Esperón; intérpretes: María Antonieta Pons, Rafael Baledón, Tito Junco, Ernesto Villalobos; producción: Filmex, 1947.

Suavacito, El. De Fernando Méndez; argumento: Gabriel Ramírez O-santo; fotografía: Miguel Gómez; edición: Carlos Savage; música: Gustavo Carrión; intérpretes: Víctor Farra, Aurora Segura, Dagoberto Rodríguez, Enrique del Castillo; producción: 1950.

Tentadoras, Las. De Rafael Portillo; fotografía: Miguel Arana; intérpretes: Isela Vega, Sasha Montenegro, Andrés García, Roberto Cobo; producción: Cinematográfica Calderón, 1980.

Tivoli. De Alberto Isaac; fotografía: Jorge Sthal; argumento: Alberto Isaac y Alfonso Arau; música: Rubén Fuentes; intérpretes: Alfonso Arau, Pancho Córdova, Lyn May, Carmen Salinas; producción: CONACINE, 1974.

Traicionera. De Ernesto Cortázar; argumento: Ernesto Cortázar; fotografía: Domingo Carrillo; edición: Alfredo Rosas Priego; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Rosa Carmina, Fernando Fernández, Alicia Neira, Dagoberto Rodríguez; producción: Rosas Priego, 1950.

Trotacalles. De Matilde Landeta; argumento: Luis Spota; fotografía: Rosalfo Solano; edición: Alfredo Rosas Priego; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Miroslava, Ernesto Alonso, Isabela Corona, Elda Peralta; producción: TACMA, 1951.

Yagabunda. De Miguel Morayta; argumento: basado en "Zona roja" de Mane Sierra y Francisco Ibarra; fotografía: Víctor Herrera; edición: José Bustos; música: Luis Hernández Bretón; producción:

Mier Brooks, 1950; intérpretes: Antonio Badú, Leticia Palma, Luis Beristáin, Irma Dorantes, Alberto Mariscal.

Viajera De Alfonso Patiño Gómez; argumento: Alfonso Patiño Gómez; fotografía: Jorge Sthal Jr.; edición: Jorge Bustos; música: Federico Ruiz y Rosalío Ramírez; intérpretes: Rosa Carmina, Fernando Fernández, Georgina Barragán, Miguel Manzano; producción: CLASA Films, 1951.

Víctimas del pecado. De Emilio Fernández; argumento: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno; fotografía: Gabriel Figueroa; edición: Gloria Shoeman; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla, Rodolfo Acosta, Tito Junco, Ismael Pérez; producción: Cinematográfica Calderón, 1950.

Vida difícil de una mujer fácil, La. De José María Fernández Unzuain; argumento: Luis G. Basurto, Ramón Obón y Fernando Galí; fotografía: Miguel Garzón; edición: Raúl Casso; música: José Antonio Alcaraz; intérpretes: Sasha Montenegro, Carlos Piñar, Sara García, Julián Bravo; producción: CONACITE DOS, 1977.

Virgen de la calle, La. De Juan Orol; intérpretes: Dinorah Judith, José Luis Moreno, Federico Piñeiro, Luis Oguendo, Norma Zúñiga; producción: Juan Orol y Caribeam Films, 1965.

Vividoras de mujeres. De Ícaro Cisneros; argumento: Ícaro Cisneros; fotografía: Fernando Álvarez; edición: Ángel Camacho; música: Ernesto Cortázar; intérpretes: Evita Muñoz, Jorge Lavat, Enrique Cuenca, Norma Lazareno, Cecilia Camacho, Sasha Montenegro; producción: Del Rey, S.S., 1981.

Zona roja. De Emilio Fernández; argumento: Emilio Fernández; fotografía: Daniel López; edición: Jorge Bustos; música: Manuel Esperón; intérpretes: Fanny Cano, Armando Silvestre, Emilio Fernán

dez, Víctor Junco, Vanetia Vianello, Mecha Carreño; producción:
CONACINE, 1975.