

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES "ARAGON"

AREA DE: CIENCIAS POLITICAS.

"LA CABARETERA EN EL CINE MEXICANO DURANTE EL ALEMANISMO"

( 1946 - 1952 ).

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE :  
LICENCIADO EN PERIODISMO Y COMUNICACION COLECTIVA.

P R E S E N T A N:

FERNANDO FUENTES SOLORZANO Y LAURA RUSTRIAN RAMIREZ.

San Juan de Aragón Edo. de México.

1985.



## **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.

## Índice de contenido

### Introducción.

#### I. ¿Qué fue el alemanismo?

- 1.1. Aspecto político-económico..... 15.
  - ¿Cómo recibió Miguel Alemán al país?
  - Gabinete presidencial.
- 1.2. Aspecto laboral. Obrero-campesino..... 26.
- 1.3. Aspecto social..... 30.
  - Urbanismo.
  - Desempleo y subempleo.
  - Prostitución.
- 1.4. Aspecto cultural..... 45.
  - Literatura.
  - Periodismo.
  - Teatro.
  - Pintura.

#### II. Situación general del cine mexicano durante el sexenio de Miguel Alemán Valdés.

- Industria cinematográfica.
- Ley cinematográfica.
- Producción.
- Directores debutantes. Actores.
- 1947..... 79.
- 1948..... 87.
- 1949..... 94.
- 1950..... 104.
- 1951..... 111.
- 1952..... 116.

III. Cine alemanista=cine de prostitutas y/o cabareteras.

3.1. Antecedentes fílmicos más representativos. Breve caracterización de éstos. Señalamiento de conductas cabareteriles (formación de estereotipos)....121..

-Santa (1931), de Antonio Moreno.

-La mujer del puerto (1933), de Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla.

-Las mujeres mandan (1936), de Fernando de Fuentes.

-Distinto amanecer (1943), de Julio Bracho.

-Las abandonadas (1944), de Emilio Fernández.

3.2. Los personajes cabareteriles del alemanismo y sus principales conductas.....147.

-Salón México (1948), de Emilio Fernández.

-Aventurera (1949), de Alberto Gout.

-Sensualidad (1950), de Alberto Gout.

-Trotacalles (1951), de Matilde Landeta.

-El puerto de los siete vicios (1951), de Eduardo Ugarte.

IV. Conclusiones.....210.

V. Bibliografía.....212.

VI. Hemerografía.....215.

VII. Apéndice. Filmografía fundamental.....222.

## INTRODUCCIÓN

El desarrollo histórico del cine mexicano ha producido una serie de géneros, símbolos y mitos que con el correr de los años nuestra cinematografía sigue aún explotando, por considerarlos recursos valiosos con los cuales se ha demostrado que el espectador encuentra gran satisfacción e incluso cierta identificación.

A finales de 1931, cuando al cine nacional se integra el sonido directo (mecanismo adaptado por los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez), se da pauta a la creación de un personaje que con el tiempo se hará casi una constante: la prostituta. Esta surge abiertamente con la primera película del género prostibulario titulada Santa, filmada en México a partir de noviembre de ese mismo año y basada en la novela homónima naturalista del escritor mexicano Federico Gamboa (1864-1939).

Dicha cinta, dirigida por Antonio Moreno e interpretada por Lupita Tovar y Carlos Orellana, resulta ser una nueva versión de la citada novela (escrita en 1903 y adaptada para el cine mudo en 1918), de la cual saldrán decenas y decenas de filmes y personajes similares dentro del cine nacional. Es aquí precisamente donde aparece el primer arquetipo de la "mujer de la mala vida": mujer-objeto, vilipendiada por antonomasia, provinciana sin escolaridad alguna, casi violada y sin otra alternativa que no sea la de ejercer la prostitución.

En efecto, al comenzar su etapa sonora el cine mexicano adopta a la prostituta integrándola a él de manera decisiva, esto es,

la presenta en un horizonte melodramático al cual deberá limitarse en la mayoría de las ocasiones: ser amorosa, respetar y "compensar" al hombre, desatar pasiones, sufrir una condena, resistir el calvario de su pésima suerte y conservarse ingenua, sumisa, reprimida, devota, honesta y heroica, "cualidades" muy estimadas por directores, productores y argumentistas de aquella época, quienes (de alguna u otra forma) mediante la reiteración no casual de tales peculiaridades dieron origen a todo un estereotipo femenino.

A este respecto y dado que los roles femeninos han sido explotados considerablemente en nuestra cinematografía, la presente investigación parte del tema siguiente: la imagen de la mujer en la cinematografía nacional, pues en cierto modo generaliza el punto de partida de este estudio. Pero al particularizar todavía más sobre el área de trabajo, el problema desarrollado es la cabaretera en el cine mexicano durante el período presidencial de Miguel Alemán Valdés (1946-1952).

Bajo esta premisa y luego de previa revisión sobre lo escrito a propósito del cine mexicano y particularmente sobre la mujer en la cinematografía sonora del país, este análisis se ubica en un género tan interesante y poco explorado como es el prostibulario. Al respecto, cabe mencionar que dicho género implica una serie de rasgos tales como el ficheril, cabareteril o burdelero, y la investigación se aboca esencialmente al estudio de la cabaretera, ya que durante la etapa en que se centra el problema se observa un importante incremento de cintas sobre dicho personaje.

Según la óptica del cine mexicano, la protagonista termina, tarde o temprano, en un cabaret, ese "micromundo" sexista que la sitúa bajo una doble modalidad (prostituta ciudadana que baila y canta) e impone una sobreexplotación como mujer trabajadora. Se trata de un cine en el que la mujer es cabaretera, bailarina, rumbera y prostituta. En realidad el cabaret es, por un lado, su ha

bitat (lugar donde desarrolla su "modus vivendi" sea de la prostitución o de alguna otra actividad como la "artística") y, por otro, su infierno y condena en la tierra para alcanzar "en mejor vida su paz espiritual".

Para nuestro cine, este género ha sido un recurso del cual se ha podido valer muchas veces para satisfacer determinados intereses y requerimientos de la industria fílmica, pues ve en él un factor de apoyo financiero y sobre todo un modelo psicológico y de supuesta "realidad" social (o realidad nacional). Se ha lucrado tanto con él que las imágenes presentadas han logrado este reotiparse hasta convertirse cada vez más irreales y falsas.

Las distintas visiones con las que ha sido abordado el género y sus características propias, fueron las causas primordiales por las cuales nos vimos motivados a emprender un análisis sobre la prostituta cinematográfica. Un estudio que comprendiera los elementos integrantes de las cintas de este corte, es decir, aquellos componentes de apoyo que van desde el personaje mismo (conducta) hasta la representación del espacio-tiempo (ambientación). Es importante señalar que para tal efecto basamos nuestras observaciones en el contexto político, económico, social y cultural prevaleciente en el país al tiempo de dichas realizaciones, ya que sólo de esta manera es posible comprender la influencia ejercida por el momento histórico en las producciones cinematográficas.

A fin de destacar y delimitar la etapa más prolífica del género, la presente investigación se sitúa precisamente durante el sexenio de Miguel Alemán Valdés, 1946-1952, pero sin pasar por alto los más representativos antecedentes fílmicos de este mismo corte prostibulario.

Tal es el caso de Santa, el calvario de una prostituta y el inicio de todo un género, cinta que goza de un "éxito casi obli-

gado" en tanto con ella se consolida la industria cinematográfica (consecuencia de la integración oficial de un nuevo e impactante elemento técnico y de la adaptación de una "novela atrevida" que evidenciaba la vida de una mujer provinciana desde su primer desventura amorosa, hasta su hundimiento por la deshonra a una sociedad católica, patriarcal y sexista). De ahí el "nacimiento" justamente de un personaje que con el tiempo se hará casi imprescindible para el cine nacional. Éste lo abordará, por regla general, bajo fórmulas melodramáticas cuyas bases se hallan apuntaladas en la moral tradicional burguesa.

"La cinematografía sonora nacional comienza relatando la biografía de una prostituta y desde entonces no ha podido liberarse de la tutela de ese personaje. Todas sus producciones la incluyen o la implican" (1).

Efectivamente, Santa es el emblema de la prostituta en el cine mexicano. El arquetipo que sentará las bases para producciones análogas en las cuales el denominador común será la mujer-objeto insertada en una sociedad que le impide decidir su vida por sí misma. Las causas: carencia de una profesión u oficio aunado a la inutilización de la mujer como elemento socialmente productivo; la conducta discriminatoria de una colectividad machista que rechaza las relaciones sexuales premaritales, el aborto, la prostitución como producto del sistema social imperante; y la aparición de un hombre que casi siempre "devalúa" (despersonaliza) a la mujer para hacer de ella una "hermosa criatura" esclavizada, social y psicológicamente, al dinero, círculo de enajenación en el cual deberán moverse las consecutivas "santas".

A Santa le siguieron películas cuyos títulos son sobradamente elocuentes: La mujer del puerto (1933), Irma la mala (1936), La mancha de sangre (1937), Carne de cabaret (1939), Flor de fango (1941), Las abandonadas (1944), entre otras. Sin embargo, a

lo largo de ese lapso comprendido entre 1935 y 1945, es decir, durante las etapas presidenciales de Lázaro Cárdenas y Manuel Ávila Camacho, el cine de prostitutas sobrevive a un nivel ínfimo, incapaz de proponer algún nuevo modelo. Personaje y tramas parecen estar esperando el ascenso al poder de Miguel Alemán a fin de expandirse como género, como una de las peculiaridades del estilo fílmico nacional.

El sexenio de Alemán Valdés, primer presidente civilista universitario de la postrevolución, fue la antítesis del cardenismo y la continuidad conservadora (aunque más acentuada) de la política avilacamachista, sólo que con la apariencia de "progresista". Él inauguraba lo que se va a denominar el "desarrollo estabilizador" que favorece al capital financiero, bancario y privado, así como a la inversión extranjera.

El alemanismo fue una administración que cimentó sus programas/objetivos en la corrupción y dilapidación de los recursos económicos y naturales. Un régimen de grandes obras de infraestructura, de la imposición del presidencialismo y la "modernización del autoritarismo" (2) que acentuó la opresión de los niveles de vida de las mayorías nacionales. Un período presidencial que logró corromper a dirigentes obreros, campesinos, populares, universitarios e intelectuales. Un gobierno promotor de la llamada "economía ficción", de la "transformación industrial" del país y del crecimiento anárquico de las principales urbes mexicanas. Una fase histórica marcada por la desigualdad socioeconómica de la población, obligada a desenvolverse en un contexto hostil y desquiciado: corrupción, "gangsterismo", desempleo y subempleo, delincuencia y prostitución.

En fin, todo un negro panorama que justifica el descrédito político, económico, social y cultural del país.

Esta patética atmósfera característica del alemanismo se vio

reflejada no casualmente en las manifestaciones culturales de aquella época. De 1946 a 1952, el arte y los grupos intelectuales del momento vivieron un aparente impulso oficial el cual exigía a su vez la protección de los intereses burgueses. En cuanto a los medios de difusión, la prensa, el radio y el cine eran considerados como tres principales órganos de propaganda y publicidad, magníficos negocios dispuestos a vender su producto "al mejor postor".

En la cinematografía nacional, esta atmósfera incompatible al arte, pero favorecedora al lucro, se evidenció en cintas en las que la industria fílmica apuntaba hacia la explotación casi constante de esquemas tradicionales (arrabaleros, cómicos, prostituarios) cuya pretensión era la supuesta verosimilitud con la realidad.

El gran condicionamiento del cine alemanista fue el dinero, y dada esta exigencia financiera, este sometimiento de la creatividad a los imperativos económicos, se propició la producción de extraordinaria cantidad de películas que sólo entretenían al espectador y lo evadían de todo aquello que le hiciera reflexionar o reconsiderar las circunstancias sociales prevaletientes.

La proliferación durante este régimen de clubs nocturnos, salones de baile, burdeles, "cabaretuchos", casas de cita, prostitutos y hoteles de "mala muerte" motivaron en buena medida a que se produjeran melodramas cabareteros y arrabaleros. Se realizan películas que celebran su esplendor en la narración prostituaría. Se instala al personaje de la prostituta como símbolo entrañable.

Es aquí donde Santa/prostituta adquiere una notable transfiguración: resucita y se levanta del lecho de muerte para recorrer las calles acompañada de una canción que la identificará como la protagonista fílmica; en el cabaret bailará mambo, rumba o danzón

y será abordada tanto por el "cinturita" como por el hombre decente que pretende rescatarla de las "garras del vicio".

La corrupción social de este sexenio se antoja un vertedero.

El auge de la "callejera", la "trotacalles", la "pecadora", la "señora tentación" significa la vanagloria de una sociedad cien por ciento machista que pretende burlar y/o desplazar el tabú del deseo sexual; se quebrantan las "leyes de Dios" y las normas sociales.

De ahí que el género sea tratado con superficialidad. El problema de la prostitución nunca se maneja desde ángulos sociológicos; se manipula sólo la imagen de la "caída" del personaje femenino que siempre va a dar al fango, a la inmundicia y al pecado.

El dedicarse a la "mala vida" por transgredir las convenciones sociales y cristianas será, además del llamado castigo, la degradación de la mujer hasta los niveles más bajos de la dignidad humana. Se despersonaliza y poco a poco va adquiriendo la convicción de que ella, como persona, es impura e inferior.

Sin embargo, gracias a los "atributos" del melodrama, la prostituta (o específicamente la cabaretera) podrá reivindicarse y purificarse ante los ojos de la sociedad cuando su conducta esté justificada por acciones encaminadas al bienestar y superación de sus allegados (Las abandonadas, 1944, Salón México, 1948). La muerte, el matrimonio, o formar un hijo "digno" de la sociedad será el único fin que proponga el cine mexicano para tan misógino género. La mujer siempre es la mala, la culpable, o en ocasiones es el destino, pero nunca se cuestiona al sistema económico, político y social que es precisamente quien propicia este mecanismo de explotación sexual.

Las cintas prostibularias en general son el rompimiento con una moral sustentada a partir del porfirismo, en las que la justificación de los mensajes se efectúa a través de cargas sensible-

ras cuyo fin es presentar toda manifestación erótica -ejercida por el personaje-, como lo degradante para una ideología sexista apoyada en preceptos eclesiásticos.

Por otra parte, es necesario advertir que durante esta etapa alemanista la idea del cine se vio orientada hacia el negocio, o sea, se situó dentro del campo mercantilista en el que la finalidad principal fue la ganancia. Los productores/mercaderes exaltaron preferentemente temas tramados en la pobreza extrema y en la degradación femenina.

Se presentaban imágenes que emocionalmente provocaban al espectador para luego dosificarle un "sermón" moralizante bajo la escala de valores burgueses. Se reprobaba en parte a la prostitución desde terrenos por demás prostituidos.

Ahora bien, una vez esbozado el problema a tratar y tomando en cuenta lo anteriormente expuesto es necesario partir, a efecto de demostrar la investigación de manera adecuada, de algunos planteamientos preliminares que soportarán al análisis.

Para ello se han formulado los siguientes supuestos hipotéticos:

1. Si un determinado régimen político provoca notables alteraciones en lo económico, social y cultural de un país y esto a su vez influye y se exterioriza propiamente en la vida cotidiana de sus habitantes, entonces todo tipo de manifestación cultural, producto de la creatividad humana (pintura, escultura, arquitectura, literatura, música, danza, folcklore, teatro, cine), se verá sujeta a los cánones establecidos por el contexto sociohistórico.

En el cine donde se plasman intrínsecamente, al igual que en otras artes, las circunstancias sociales del momento, se observa un fenómeno significativo: la exposición de temas acordes a los intereses de los gobernantes (la cinematografía nacional gira al rededor de las políticas sexenales y tarde o temprano se ajusta

a ellas con terca fidelidad).

Como consecuencia de este primer planteamiento se puede concretar sobre el particular y distinguir otro supuesto:

2. Si el gobierno del presidente Miguel Alemán Valdés se identificó como la era sin contención durante la cual se institucionaliza la corrupción, se reprime todo movimiento sindical independiente, se permite la inversión extranjera y se abre paso a la fuga masiva de capitales, se propicia el enriquecimiento desmedido de las autoridades, se genera el descenso del nivel de vida de las clases populares y se fomenta el enviciamiento de una sociedad manipulable, además de prostituir a la gran urbe, entonces la superestructura ideológica (escritores, pintores, realizadores cinematográficos y teatrales, entre otros) se vio supeditada, de alguna forma, a la atmósfera viciada y degradada que abrigaba a nuestro país. El cine nacional, por supuesto, se mostró visiblemente subordinado a estas características tan peculiares del alemanismo, etapa en la que, entre otras cosas, la prostitución alcanzó un considerable auge.

Se hacen películas que parten de un ambiente viciado y cuyos títulos resultan sugestivos: Pecadora (1947), La sin ventura (1947), La bien pagada (1947), Salón México (1948), Aventurera (1949), Sensualidad (1950), Víctimas del pecado (1950), Trotacalles (1951), No niego mi pasado (1951), entre otras del mismo tono.

Los filmes de prostitutas son el cine propio del alemanismo.

El género renace cuando se descubre que se adapta a las circunstancias imperantes en esos momentos: la corrupción acepta la existencia de la lujuria.

La cortesana alcanza su máximo esplendor cinematográfico y desemboca en el rompimiento de la moral porfiriana; los melodramas arrabaleros desplazan a las comedias rancheras y, sobre todo,

a aquellos melodramas que insisten en el tema de la familia como sagrada institución. Ahora el personaje cabareteril será el polo opuesto al de la madre: por un lado, el placer o sea el pe cado; por el otro, la abnegación, esto es, la virtud.

De este modo, el cabaret, la rumba, el mambo, el danzón, los pasos de "fantasía" y los bailes cadenciosos pasan a formar parte de las peculiaridades de la época; elementos de apoyo que refuerzan la conducta del personaje en su campo de acción (sea és te cabaretera y/o prostituta).

Bajo esta premisa y dada la proliferación en aquellos años de clubs nocturnos y por consecuencia de "mujeres fáciles" en toda la ciudad de México, se puede desprender un último supuesto hipotético que concrete la concomitancia (no casual) entre el gé nero y la etapa alemanista:

3. Si el cine mexicano se fue ajustando a los cambios socio políticos del sexenio de Alemán, cuyo objetivo central pareció ser el lucro e irracional explotación de todos los recursos a su alcance, y esto se vio reflejado de alguna manera en las producciones fílmicas de ese lapso que evidenciaban tácitamente la rea lidad (parcial) de un México hostil al avance cultural pero "ge-  
neroso" a la podredumbre social, entonces la cinematografía reen carnará y reiterará el género prostibulario (poco explotado ante riormente) valiéndose de las circunstancias existentes en torno a la realidad social del país. Para esto se apoyará en un personaje central, el cual además de alcanzar durante este período una transformación extraordinaria, forma parte casi siempre de un me lodrama con atributos urbanos, mismo que recurrirá a una serie de elementos humanos y materiales que vendrán a recrear la ambien ta ción acorde al contexto social y a las exigencias del propio fil me.

A partir de ese momento, por ejemplo, el cabaret representa

el recinto donde la protagonista se desenvuelve "laboralmente", a la vez que le permite modificar su conducta y personalidad en forma notoria: ahora sabe bailar mambo o rumba ante los parroquianos, sabe "fichar", su estado anímico aparenta ser alegre y su vestimenta hace resaltar voluptuosamente la "exquisitez" de su cuerpo. En fin, toda una serie de características alemanistas que vienen a transformar a la prostituta en lo que bien puede denominarse la "cabaretera del alemanismo" (este rol no excluye el de la prostituta; pueden presentarse ambas conductas relacionadas).

Cabe destacar que el presente estudio analítico es un ensayo que destaca los principales rasgos y distintivos de las películas. Esto es, se advertirá porqué el género recibió ese gran impulso tanto en lo económico como en lo técnico para producir cintas en las que la mujer (casi siempre protagonista) se presentaba como simple objeto de consumo; se distinguirá el porqué la cinematografía nacional durante la era alemanista no orientó al cine hacia terrenos que señalaran problemáticas reales de la sociedad; y se conocerán, por medio del "corpus" de la investigación, los atributos primordiales de las cintas del género (misóginos, moralistas, acríticos, sexistas, etcétera), mismos que se limitaron a mostrarla dentro del oficio sin penetrar en las razones sociológicas del asunto.

Para comprender aún más este análisis, es preciso considerar algunos cuestionamientos de los cuales se ha valido para el desarrollo del tema:

-¿Cuáles serían los cambios más significativos que experimentó el personaje de la incipiente prostituta de los treinta y principio de la década de los cuarentas, en relación con la del sexenio de Alemán Valdés?

La transfiguración de Santa se hizo manifiesta: abandona su lecho mortuario para peregrinar, acompañada de una melodía, las

calles que la llevarán a un lugar característico: el cabaret. Es te, la mayoría de las veces tropicalizado, le brindará la oportunidad de acentuar su oficio además de fincar en él, abiertamente, su "modus vivendi".

Aquí de alguna manera se confirma lo que en páginas anteriores se señalaba en relación a las peculiaridades de la meretriz: ya no se desenvuelve en un mundo de divagaciones irreales, ahora se apoya en una atmósfera "autosuficiente" y en un modelo que tiene profundas raíces en la realidad mexicana. Sus movimientos, su carácter, su vestimenta, sus "cualidades artísticas", su conducta casi siempre conformista y su personalidad en general, vienen a destacar esa transformación que sufre el personaje en cuestión.

-¿Por qué las películas de este género, pese a que tienen hondas raíces en la realidad social y/o nacional, no plantean en sus tramas la razón psicosocial por la cual la prostituta ha penetrado en el mundo de las "zonas rojas" citadinas?

La mayoría de las películas genéricas no presenta un razonamiento sociológico que soporte el motivo por el que la mujer ha sido orillada al camino de la prostitución. El verdadero problema nunca se trata. La falsedad de la clase dominante se hace evidente; el género se antoja una apología a las clases desposeídas.

De ahí que se diga que los argumentos están plagados de convencionalismos burgueses. La ideología sexista estuvo vigente.

Algunos directores que incidieron en el género produjeron películas en serie, limitándose únicamente al aspecto cuantitativo y relegando el cualitativo. Ante esto, era obvio que las tramas no presentaran el aspecto sociológico sino tan sólo la carga melodramática que vino a reforzar, por un lado, los preceptos eclesiásticos (pureza, pecado, culpa, arrepentimiento, castigo) y, por otro, a la sociedad sexista/machista como parte "honorable" de la colectividad.

El ámbito melodramático puede ser considerado como un disfraz.

-¿Cuál fue la reacción de la industria cinematográfica alemana ante los estereotipos y símbolos propios del género creados durante el inicio del cine sonoro?

La instauración del alemanismo contribuyó a la expansión de todo tipo de industria; esto a grandes rasgos conformaba la política financiera del Estado que centraba su poderío en la utilización irracional de todos los recursos (económicos o no).

En materia cinematográfica, la industria se estableció como una área económica que mediante la producción, la distribución y la exhibición de películas/mercancía tuvo como resultante la obtención de bienes en los cuales estribó su sostén como tal. La explotación de uno de los géneros que contempla gran variedad de estereotipos puede traducirse en una operación clave que prometió llanamente un mejor rendimiento económico al momento de su comercialización.

De tal suerte que la expansión de la industria cinematográfica en ese período, puede calificarse como una consecuencia "a portada" al país por la Segunda Guerra Mundial, ya que la producción de películas europeas se suspendió casi en su totalidad y la norteamericana decreció como resultado de aquel conflicto bélico. En suma, tales circunstancias hicieron posible que la producción nacional se desarrollara notablemente y sin competencia. Los filmes se orientaban hacia el presumible gusto masivo impuesto por el capricho de los productores.

A grandes rasgos, ésta era la tónica del alemanismo.

## Notas.

- (1) Ayala Blanco, Jorge. Aventura del cine mexicano. pág. 128.
- (2) Medina, Luis. Historia de la Revolución Mexicana 1940-1952.  
núm. 20, pág. 93.

## I. ¿Qué fue el alemanismo?

### E.1. Aspecto político-económico.

-¿Cómo recibió Miguel Alemán al país?

-Gabinete presidencial.

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 a nuestro país al término de la Segunda Guerra Mundial, el gobierno alemánista arrancó 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 alemánista trató en su tiempo de transformar rápidamente a México de una sociedad agrícola y/o rural en un país industrial y urbano (1).

Bajo la presidencia de Miguel Alemán, el Estado adquirió un rumbo distinto. En forma "tenaz" y decisiva se dedicó a propiciar las condiciones favorables del llamado "desarrollo estabilizador" (2). Para tales efectos, sometió a trabajadores y campesinos con acciones conjuntas de represión y "concesión", combinadas durante un amplio proceso de corrupción y autoritarismo.

Fue el auge de "nuevos ricos", empresarios, comisionistas e industriales, que en forma oportunista incursionaron en el campo y en las fábricas. De esta manera, el régimen forjaba un Estado imperativo y centralizado, capaz de controlar toda lucha po-

lítica, incluida la sindical.

El alemanismo significó, entonces, una corriente política que privilegió el desarrollo de las fuerzas del gran capital en alianza con los intereses transnacionales; en otras palabras, representó la orientación de un sector de la burguesía estatal que cimentó el peso del avance económico-social de nuestro país, en la apertura irrestricta e irresponsable al capital extranjero, especialmente al norteamericano.

Si el cardenismo había sido el proyecto político que suponía la transacción, el combate y la cooperación entre fuerzas y grupos de diferentes orientaciones ideológicas, pero que coincidían en el seno del régimen, el alemanismo fue lo contrario: definió un nuevo perfil político que excluyó por principio aquello que fuera disímil a sí mismo. Las acciones alemanistas eran sutiles, pero importantes; en el fondo se trataba de una "modernización del autoritarismo" (3).

Así, a grandes rasgos, se configuraría el esquema de lo que a lo largo de seis años prevaleció en nuestro país y cuyos efectos hoy en día vivimos como crisis.

Miguel Alemán Valdés nació en Veracruz en 1905; realizó sus estudios profesionales en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional. En 1928 obtuvo el título de abogado. Representó ante los tribunales los "intereses" sindicales de trabajadores mineros, petroleros y ferrocarrileros. Fue consultor de la Secretaría de Agricultura y magistrado del Tribunal Superior de Justicia del Distrito y Territorios Federales. Posteriormente, llevó a cabo una carrera política rápida y determinante, pues de diputado local llegó hasta la Secretaría de Gobernación, no sin antes haber pasado por la senaduría, la gubernatura de Veracruz y la dirección de la campaña electoral del general Manuel Ávila Camacho (4).

En 1945, la Confederación de Trabajadores de México (CTM), por conducto de su dirigente Vicente Lombardo Toledano, postuló la candidatura presidencial de Miguel Alemán Valdés. Este, según sus propios antecedentes, tenía una trayectoria "progresista" y hasta "obrerista", ya que había sido abogado de trabajadores y asesor en asuntos agrarios. A partir de ese momento, la CTM le propuso un programa de recuperación económica y la necesidad de impulsar la industrialización en todos sus rubros.

Otros candidatos a ocupar la presidencia del país fueron los civiles Javier Rojo Gómez, Ezequiel Padilla, Gustavo Baz, y los generales Miguel Henríquez Guzmán, Enrique Calderón, Francisco Castillo Nájera y Jesús Agustín Castro. De todos ellos, los militares en sentido estricto estaban en minoría, es decir, no contaban con el suficiente apoyo para alcanzar el cargo de primer mandatario. En rigor, y ateniéndose a las circunstancias precedentes, era obvio que la balanza favorecía a los civiles, ya que todos eran profesionistas y sobresalían en los puestos de la administración pública (5).

Sin embargo, cada uno de ellos comenzó a buscar adhesiones para el deseado cargo aunque, con la experiencia del pasado, se podía fácilmente vaticinar que el único candidato viable era Miguel Alemán, tanto por el puesto del cual provenía (Gobernación) (6), como por las "habilidades" personales que demostró tener durante su desempeño político en los regímenes de Cárdenas (1934-1940) y de Ávila Camacho (1941-1946).

El Partido Comunista Mexicano, al valorar y considerar que la presencia de un civil en la presidencia de la República implicaba un paso progresista, apoyó la candidatura de Alemán, quien surgió como un aspirante representativo de las fuerzas democráticas y antimperialistas de la nación (7).

En contraste, a principios de 1946 se transforma por segun

da ocasión el partido oficial: del Partido de la Revolución Mexicana (PRM) nace el Partido Revolucionario Institucional (PRI) (8). El 18 de enero de ese mismo año se declaraba disuelto el PRM, por considerarse "cumplida su misión histórica", y se aprobaban la declaración de principios, programas de acción y estatutos del PRI. Miguel Alemán Valdés quedaba, asimismo, formalmente elegido como candidato único de la nueva agrupación.

Desde ese instante, el triunfo electoral de Alemán estaba asegurado.

El PRI abandonó el lema del extinto partido que pugnaba "por una democracia de trabajadores". Lo substituyó por otro que obedecía a la nueva retórica: "democracia y justicia social". El partido emergente pasó de exaltar la preparación del pueblo para la igualdad de derechos, a proponer educarlo "para una democracia auténtica". Convirtió la defensa de la "educación socialista" (apoyada por Cárdenas), en favor de una "educación avanzada nacionalista". Frase por frase, palabra por palabra fueron cuidadosamente modificadas para hacer de ésta una organización más federalista (9).

Las transformaciones estructurales resultaban significativas y profundas. Todas tendían a concentrar el poder en el partido, o sea, en sus funcionarios, en su comité central y en la cabeza de éste.

Al inicio de 1946 era evidente que Alemán se dirigía con paso seguro hacia la silla presidencial; pero surgían, no obstante, algunos "obstáculos" de los cuales el más importante era la posición del gobierno norteamericano hacia nuestro país.

El problema político real entre Alemán y los Estados Unidos era simple, pero substancial: en México se abría paso para la presidencia de la República a un candidato apoyado por una coalición izquierdista encabezada por Lombardo Toledano, simpatizante

del régimen soviético y de clara tendencia antinorteamericana (10). De ahí que Alemán sintiera la necesidad de asegurar su triunfo mediante el apego irrestricto a la política del entonces presidente estadounidense Harry S. Truman (11).

Fue entonces cuando el candidato priísta se entrevistó con el diplomático norteamericano Guy Ray para exponerle la actitud política a ejercer durante su mandato. Alemán sentenciaba que en su administración no aceptaría comunista alguno y que Lombardo Toledano no se encontraría (pese al apoyo brindado por éste a su candidatura) en posición de obligarle ni a él ni a su gobierno a incluir elementos "incompatibles" con los lineamientos "democráticos" de México (12).

De hecho, fue aquí donde se originó la postura que Alemán habría de asumir frente a las organizaciones izquierdistas oficiales, quienes en alguna ocasión lo habían impulsado a continuar con la línea "socialista" del cardenismo.

Así pues, para el propio Toledano aparecía a partir de este momento una nueva fase en la vida política de México: "la etapa de la burguesía burocrática y proyanqui".

Por su parte, la política económica esbozada por Alemán señalaba la disposición de extender el poder del Estado en "apoyo" al crecimiento de la producción. Sin embargo, esa apariencia "progresista" se vio contradicha por sus acciones como presidente de México, las que generaron notables monopolios y malversaciones financieras en detrimento de las clases bajas de la población.

El futuro gobierno denotaba una estructura autoritaria, una organización centralizada, un distanciamiento político e ideológico de las masas trabajadoras, con posibilidades represivas, y una burguesía que, a partir de entonces, despliega y realiza sus intereses a través de una burocracia política encargada de hacer funcionar a la institución estatal, de enfrentar a las masas y

de reajustar constantemente el desarrollo capitalista de México.

El 12 de septiembre de 1946 se declaraba presidente electo a Miguel Alemán Valdés, quien días antes había expuesto brevemente los fundamentos de su programa: un gobierno de decisión y de trabajo, integrado por un gabinete ajeno a la política; intolerancia a los extremismos y exaltación del nacionalismo; castigo a funcionarios deshonestos y respeto a la ciudadanía (13). Así se anunciaba el jefe de una nueva generación política que creía en la modernización industrial y en la separación de la "técnica" y la política (surgimiento de los llamados "tecnócratas") (14).

El presidente Alemán Valdés recibió al país en un ambiente general de duda respecto a las consecuencias futuras de ese pretendido "esfuerzo desarrollista". La situación económica del país se hallaba bajo los efectos de las condiciones creadas por la Segunda Guerra Mundial, en otras palabras, durante 1947 decrecieron las exportaciones, aumentaron las importaciones, se incrementaron los saldos desfavorables de la balanza de pagos, disminuyeron las reservas de los bancos mexicanos y se atravesaba por una severa y pertinaz inflación. Ante tales circunstancias, la discutida "expansión económica" a través de la industrialización y la promoción de la inversión, apareció como el objetivo clave del nuevo gobierno (15).

Al asumir Miguel Alemán el poder presidencial, se instaura una nueva estructura y organización políticas dentro de las facultades del ejecutivo: el presidencialismo (16). Aunque este fenómeno de personalización del poder ya había surgido a partir de la creación de la Constitución de 1917 (la cual deposita en el Ejecutivo amplias concesiones poco menos que dictatoriales), con Alemán se consolida y se concibe como metáfora de lo que Marx definió como "bonapartismo" y Gramsci llamó "cesarismo".

El cesarismo expresa siempre la solución arbitraria confía

da a una "gran personalidad" que tendrá amplios poderes políticos dentro del sistema social en el cual se desenvuelva. Puede haber un cesarismo progresivo y uno regresivo; es progresivo cuando su intervención ayuda al triunfo de las fuerzas progresistas; es regresivo cuando su actuación ayuda también a triunfar, pero a las fuerzas retrógradas (17).

Por supuesto que el presidencialismo mexicano con Miguel Alemán tuvo un contenido regresivo, pues, en efecto, se favoreció de manera casi exclusiva a los sectores de la burguesía, dentro del contexto de un ambicioso propósito industrializador. Además, con él se vigorizó la centralización del gobierno como pirámide: el jefe del Estado es el jefe del gobierno y, a su vez, el jefe del partido estatal. El presidente Alemán Valdés concentró un gran poder jurídico, político y económico que se manifestó en su sexenio como "... el monólogo presidencial, la obsesión unanimista del partido, la reducción de los poderes republicanos al Ejecutivo, el tapadismo, la cargada, el dedazo, el triunfalismo a chaleco, el charrismo, la corrupción como cemento del conjunto y el afán de captar a todo dios, subsidiando lo subsidiable y degradando a los mexicanos e inventando de paso, la economía ficción..." (18).

Durante la magistratura alemanista, la inmensa burocracia -con sus funcionarios y líderes- se movió de acuerdo a la guía presidencial, es decir, las amplias facultades del ejecutivo (entre las que destaca la prerrogativa que éste tiene para poder nombrar y remover a sus colaboradores), contribuyeron a que esa burocracia -integrada por los secretarios de Estado, procuradores, gobernadores y demás empleados del gobierno federal-, actuara "espontáneamente" bajo la tutela de Alemán. De tal suerte que la disposición presidencial para designar libremente a los ministros de Estado resultó ser, en el alemanismo, un acto de total arbitrarieu

dad en el que el favoritismo, amiguismo y nepotismo llegó a institucionalizarse como peculiaridad de la política mexicana.

El criterio de selección para la integración del gabinete alemanista se basó en la proyección de "destreza" de los futuros colaboradores políticos. Los rasgos distintivos de los integrantes debían poner en evidencia el criterio "moderno" con el cual se identificaba al nuevo líder nacional.

Durante toda la campaña electoral de Alemán se recalcaron las singularidades del futuro gabinete: un equipo de gente joven universitaria y profesional, "conocedor" de la problemática nacional. La "profesionalidad" del grupo se dividió entre licenciados en derecho, industriales y/o empresarios, técnicos universitarios y militares. Como la mayoría del gabinete estuvo constituido por licenciados en derecho, se le calificó como "gobierno de abogados" (19).

La cartera ministerial estuvo formada por los siguientes funcionarios: Secretaría de Gobernación, odontólogo Héctor Pérez Martínez; Secretaría de Relaciones Exteriores, licenciado Jaime Torres Bodet; Secretaría de Hacienda, licenciado Ramón Beteta; Secretaría de Educación, licenciado Manuel Gual Vidal; Secretaría de Agricultura, el industrial Nazario Ortiz Garza; Secretaría de Recursos Hidráulicos, ingeniero Adolfo Orive de Alba; Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, licenciado Agustín García López; Secretaría de Trabajo, licenciado Andrés Serra Rojas; Secretaría de Defensa, general Gilberto R. Limón; Secretaría de Salubridad y Asistencia, doctor Rafael P. Gamboa; Secretaría de Economía, el industrial Antonio Ruiz Galindo; Secretaría de Marina, general Luis Schufelberger Alatorre; Gobernador del Distrito Federal, licenciado Fernando Casas Alemán; Secretaría de Bienes Nacionales, licenciado Alfonso Caso; Instituto Mexicano del Seguro Social, el industrial Antonio Díaz Lombardo; y Petróleos Mexica-

nos, el industrial Antonio Bermúdez.

La selección del gabinete logró promover, al inicio del régimen, una gran simpatía por los cambios en hombres y procedimientos que el presidente había realizado. Casi todo México hablaba de la "eficacia técnica", "disciplina" y "moralidad" que los administradores públicos prometían introducir en la acción política del nuevo gobierno. Incluso se pasó por alto el hecho de que la distribución de los puestos oficiales no siempre correspondió a las necesidades técnicas, políticas y económicas requeridas por el país (20).

Un licenciado, titulado en derecho civil, quizá no debía ser desde el punto de vista técnico secretario de Comunicaciones y un odontólogo, secretario de Gobernación. No obstante, las reclamaciones contrarias surgieron poco tiempo después; la decepción ante el gabinete de "los amigos" se hizo patente cuando éstos demostraron su ineptitud, ineficacia técnica y también política para conciliar los problemas reales de una nación joven apremiada por ese deseo de "modernización" (21).

Impulsado por esta "nueva generación" política, el presidente Miguel Alemán forjó un Estado casi totalitario y centralizado, capaz de administrar todo aspecto económico, político y social.

Por ejemplo, pocos días después de que éste tomara posesión de la presidencia, a iniciativa suya, el Congreso aprobó una reforma al artículo 27 constitucional a efecto de conceder el derecho de amparo a los dueños de la tierra. De esta manera se ampliaba el tamaño legal de la propiedad privada sentando las bases formales de un nuevo latifundismo; se expanden constitucionalmente las dimensiones de la "pequeña propiedad" en perjuicio de las mayorías campesinas (22).

Con el alemanismo principia una etapa significativa -por lo que representa una política económica imprevisora e incoherente

con la realidad nacional- dentro de la historia contemporánea: se abre paso a la transformación industrial al elevadísimo precio de abrir las puertas a la inversión extranjera. En efecto, el presidente permitió la llamada "dolarización" de la economía con el fin de que el país se "capitalizara", se "industrializara" (23).

Sin embargo, ese ilusorio proceso de industrialización partió de la base de sacrificar al máximo los ingresos de los trabajadores, porque se consideraba necesario fomentar la obtención de utilidades para, así, incrementar el capital de los inversionistas.

De esta forma, Alemán traicionaba el programa nacional popular (trazado durante su candidatura) y a la izquierda oficial, dirigida por Toledano. Además, puso de rodillas a nuestro país frente a los Estados Unidos: México pasó a ser el más seguro, eficaz y fiel aliado de la política norteamericana (24). Ello produjo una desnacionalización en la toma de decisiones políticas y económicas por parte del Estado, el cual, supeditado a los organismos financieros internacionales, se vio obligado a devaluar en julio de 1948 el peso mexicano (nuestra moneda se desplomó frente al dólar de 4.85 a 8.65) (25).

Cabe decir, que todo el ámbito sexenal, aunado al afán por capitalizar súbitamente a la sociedad, condujo a una intensa y continua corrupción sabida por los ciudadanos desde entonces, y que ha sido uno de los signos característicos con los que se ha podido identificar plenamente la era alemanista.

De esta manera, al finalizar su etapa presidencial, Miguel Alemán terminó proyectando la imagen de corruptor y represor autoritario. En 1952, ya se podía hablar de una pérdida de legitimidad de la sociedad mexicana. Con él la nación sintió la ruptura de aquel perfil genuinamente revolucionario sustentado por el régimen de Cárdenas.

La demagogia, la burocracia, los líderes "charros", los fun  
cionarios deshonestos, el vandalismo, la ineptitud y la corrupción  
en su más amplio sentido, lograron ser conceptos y formas institu  
cionalizadas de operación dentro del alemanismo.

## 1.2. Aspecto laboral.

### -Obrero-campesino.

El sexenio de Miguel Alemán Valdés fue algo más que una "bella época" de grandes programas económicos, inversión pública en obras de infraestructura y el apoyo general a la "modernización"/ industrialización del país.

Fue, ante todo, el período durante el cual se consumó -si no la mayor- una de las más significativas derrotas que haya sufrido el movimiento obrero mexicano. Emergió el charrismo sindical como forma de control estatal, se inició la contrarreforma agraria, se institucionalizó la corrupción en todas las áreas productivas del país, se asumió un anticomunismo militante de la "doctrina" Truman y se abrieron de par en par las puertas al capital extranjero, con lo que se agravaría la dependencia económica y tecnológica de la nación (26).

En efecto, el nuevo gobernante llegaba al poder con ideas muy "precisas" sobre el futuro de los trabajadores de México; puede decirse que comprendía con mucha claridad las circunstancias obrero-campesinas del país y, en consecuencia, la política viable para hacer frente a ese panorama laboral sustentado por un sindicalismo fuerte y poderoso (27).

En pocas palabras, el gobierno alemanista debía garantizar que las agrupaciones sindicales no representaran una amenaza auténtica para los inversionistas nacionales y extranjeros, quienes encontraban en México toda clase de concesiones e impulsos para expandirse desafortadamente.

Los dirigentes obreros democráticos, inspirados en las tesis

del sindicalismo auténticamente revolucionario, fueron relegados, perseguidos, encarcelados y, algunos, asesinados. En 1948, el dirigente izquierdista Vicente Lombardo Toledano fue expulsado de la CTM por órdenes del presidente Alemán, ya que representaba "un peligro latente" para la inversión y capitalización del país (28).

A fines de 1947, la CTM tenía trazado ya el rumbo ideológico que habría de definirla en el futuro: repudio total a la izquierda y demás coaliciones lombardistas. A partir de entonces, los nuevos pilares sobre los cuales descansarían las directrices de este organismo no eran sino la unificación de principios pro-gubernistas: liderazgo "profesional, político y revolucionario", asociación con el Estado, actitud anticomunista e ideología nacionalista (29).

Obviamente, Lombardo Toledano tuvo que abandonar la agrupación obrera. Fue aquí cuando Miguel Alemán aplicó el llamado "delito de disolución social" contra todos los líderes independientes y demás organizaciones opositoras a la política gubernamental (30). El Congreso impuso una pena máxima de 12 años de prisión a quien incurriera en dicho delito.

Ante tal situación, el nuevo dirigente cetemista, Fidel Velázquez, se dedicó con apresuramiento a reclutar miles de campesinos y obreros para hacer de ésta una confederación más "sólida y con mayor número de agremiados"; entre febrero y marzo de 1948, la CTM incorporó a 58 mil obreros y agrícolas de diversos estados de la República (31).

La nueva orientación de la CTM originó un notable retroceso dentro del sindicalismo nacional: ahora se podía manipular y condicionar ilimitadamente cualquier movimiento obrero-campesino, asegurando así la confianza y estabilidad dentro de la industria privada.

La restricción a la libertad sindical fue en el alemanismo

del sindicalismo auténticamente revolucionario, fueron relegados, perseguidos, encarcelados y, algunos, asesinados. En 1948, el dirigente izquierdista Vicente Lombardo Toledano fue expulsado de la CTM por órdenes del presidente Alemán, ya que representaba "un peligro latente" para la inversión y capitalización del país (28).

A fines de 1947, la CTM tenía trazado ya el rumbo ideológico que habría de definirla en el futuro: repudio total a la izquierda y demás coaliciones lombardistas. A partir de entonces, los nuevos pilares sobre los cuales descansarían las directrices de este organismo no eran sino la unificación de principios pro-gubernistas: liderazgo "profesional, político y revolucionario", asociación con el Estado, actitud anticomunista e ideología nacionalista (29).

Obviamente, Lombardo Toledano tuvo que abandonar la agrupación obrera. Fue aquí cuando Miguel Alemán aplicó el llamado "delito de disolución social" contra todos los líderes independientes y demás organizaciones opositoras a la política gubernamental (30). El Congreso impuso una pena máxima de 12 años de prisión a quien incurriera en dicho delito.

Ante tal situación, el nuevo dirigente cetemista, Fidel Velázquez, se dedicó con apresuramiento a reclutar miles de campesinos y obreros para hacer de ésta una confederación más "sólida y con mayor número de agremiados"; entre febrero y marzo de 1948, la CTM incorporó a 58 mil obreros y agrícolas de diversos estados de la República (31).

La nueva orientación de la CTM originó un notable retroceso dentro del sindicalismo nacional: ahora se podía manipular y condicionar ilimitadamente cualquier movimiento obrero-campesino, asegurando así la confianza y estabilidad dentro de la industria privada.

La restricción a la libertad sindical fue en el alemanismo

la práctica más aguda ejercida por el Estado, quien al mismo tiempo originó lo que se conoce actualmente como "charrismo" sindical (32).

Por otra parte, la devaluación del 21 de julio de 1948 fue, evidentemente, el fenómeno precipitante de una crisis que pondría a prueba las relaciones entre el gobierno y los sectores obreros que aspiraban a la independencia colectiva. Tan pronto como se conoció esta nueva medida monetaria, la CTM y demás centrales aliadas a ésta respaldaron incondicionalmente la política económica y se apresuraron a manifestar su apoyo al presidente Alemán (33). No así los demás gremios, cuyo silencio auguraba una actitud combativa como resultado de la inflación reinante agravada por la disposición financiera adoptada.

Pero el gobierno no esperó a que se diera conflicto alguno. Se apresuró a dar un golpe preventivo contra todas aquellas asociaciones independientes, agrupadas en la Confederación Única de Trabajadores (CUT): Sindicato Nacional de Telefonistas, Sindicato de trabajadores de Aviación, Sindicato de Trabajadores Mineros, Sindicato de Trabajadores Petroleros, Federación de Trabajadores de la Industria Eléctrica, entre otras (34).

Luis Gómez Zepeda, líder de la CUT, fue encarcelado. La coalición izquierdista desapareció.

De esta manera, el movimiento obrero-campesino sufría uno de los más brutales retrocesos como consecuencia de la intervención estatal en los asuntos sindicales de todas las áreas productivas del país. Se estimuló, desde el poder público, no sólo la división gremial e ideológica, sino también se anuló la democracia en el seno de las organizaciones autónomas.

Con Miguel Alemán Valdés se llevó a cabo la llamada "moralización sindical", que además de ser un arma magnífica en manos del Estado, pareció tener entre sus objetivos centrales el

corromper a dirigentes obreros, campesinos, populares, universitarios e intelectuales (35). Desde entonces quedó eliminado el movimiento obrero como una fuerza nacional combativa: de la vanguardia que mantuvo durante el régimen de Cárdenas, pasó a la retaguardia del Estado en el alemanismo.

En contraste, un dato patibulario: pese a la reprobable política laboral ejercida por el presidente durante su mandato, en octubre de 1951, la Confederación de Trabajadores de México (cuyo fundador había sido Vicente Lombardo Toledano) declara a Alemán "obrero de la patria" y lo nombra su secretario general honorífico.

Con esto quedaba finalmente refrendado que el gobierno de México, dada la intención desarrollista implícita en su proyecto económico, no permitiría ni el menor intento de (re) organizar un movimiento obrero unido, independiente y combativo.

La alternativa de lucha laboral hubo de ajustarse a las nuevas circunstancias económicas, políticas e ideológicas del Estado.

### 2.3. Aspecto social.

- Urbanismo.
- Desempleo y subempleo.
- Prostitución.

Corrupción, despilfarro, inflación, desempleo, prostitución, delincuencia y anarquía urbana conforman una mínima caracterización del contexto social durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés. En efecto, debido a la consigna desarrollista del régimen y a que el Estado modificó su supuesta función reguladora por el ejercicio del lucro, el alemanismo puede apreciarse como el período del desbarajuste absoluto en el que, además de darse un cambio de fondo en las dimensiones socioculturales del país, la población nacional, particularmente la urbana, se vio obligada a desenvolverse en una atmósfera hostil y desquiciada, incapaz de responder a las mínimas condiciones de vida.

En esa breve caracterización del sexenio alemanista hay aspectos notables que cabría destacar para comprender ampliamente aquellas circunstancias sociales: la irrupción de un nuevo tipo de funcionario público, enamorado del "más exitoso" modelo norteamericano, marcó un punto de quiebra en nuestra autodeterminación política, económica y cultural; la devaluación del peso en 1948 fue, según Alemán, el resultado de la voracidad de "malos mexicanos" que agotaron la reserva de dólares y expatriaron sus capitales; las enormes mansiones de los alemanistas, en la capital del país y en Acapulco, fueron la más ostentosa evidencia de la rapiña; el caos administrativo, la burocracia y la corrupción se instauraron como principales causas del desastre financiero (36).

"Estamos en la era de las especulaciones sin freno. Lo mismo se negocia con la deuda petrolera que con la memoria de Juárez. Y tal cosa no puede sino conducir a un punto: la crisis. (...) Ésta debe concluir o, de lo contrario, esta administración será un fracaso pleno. Y, lo más triste, un fracaso de tal naturaleza que la nación, herida, lo resentirá por años y años..." (37).

Obviamente, el fracaso alemanista ocurrió.

La magnitud de esa derrota sexenal se comprueba desde la mera enumeración de los propósitos del presidente Alemán, declarados durante una entrevista concedida al director de la revista Presente, Jorge Piño Sandoval; he aquí algunas de sus afirmaciones:

"Aspiramos a un México libre de padecimientos, bien nutrido, con escuelas para todos los niños; industrializado e industrialoso, de campos labrados cuyas poblaciones estén unidas por buenos caminos. Anhelamos aprovechar las riquezas de nuestras costas. Queremos un México grande, libre de compromisos y dueño de su destino... Para alcanzarlo requerimos una sola cosa: espíritu de sacrificio" (38).

De estos propósitos se desprende, entonces, que el alemanismo no fue sino un sistema político visiblemente burgués, que cifró la llamada expansión socioeconómica en un sólo requisito: sacrificar al máximo el bienestar nacional para que los inversionistas incrementaran su capital y, de esta manera, transformar y "modernizar" al país bajo los lineamientos del más puro capitalismo.

La gran meta de Miguel Alemán fue la de industrializar a México creando a la par una nueva clase empresarial en la que no hubo distinción entre funcionarios e industriales. En ese afán de supuesta modernidad, el Estado, obstinado en interpretar el desarrollo conforme a la orientación mercantilista, adquirió una postura justamente empresarial. En razón de esta lógica, Alemán no

fue un presidente que se volvió negociante, sino un empresario que, por diversas razones, cumplió un período de servicio en la administración pública (39).

El régimen alemanista creó un modelo dependiente de desarrollo dentro del interés privado comercial que, por un lado, glorificó el arquetipo de vida norteamericano y, por el otro, transformó a México de una sociedad agraria, auspiciada por el régimen cardenista, en un país industrializado con notables peculiaridades urbanas.

Efectivamente, con Alemán los problemas del campo pasaron a un segundo término. La efectividad de la Reforma Agraria se anuló durante esta administración como resultado de las severas modificaciones implantadas por el nuevo sistema agrícola desfavorable para el campesinado. La desequilibrada transformación ejidal propició el florecimiento de empresas agrícolas transnacionales que dejaron sólo míseros salarios a los campesinos; miles de ellos se vieron obligados a inmigrar a las ciudades para vender su fuerza de trabajo (40).

La concentración en los grandes centros urbanos, primordialmente en la ciudad de México, respondió a esa idealización de bienestar y desarrollo que para los inmigrantes significaba establecerse en un sitio donde las industrias ahí instaladas podrían ofrecerles un "mejor" nivel de vida.

Sin embargo, esa industria proyectada bajo modelos tecnológicos disímiles a la realidad nacional, fue incapaz de absorber a aquellos inmigrantes carentes de una adecuada preparación técnica o académica.

Esto generó un enorme contingente de desempleados, que abarató el valor de su fuerza de trabajo en favor de la parasitaria burguesía; ésta, dado el exceso de mano de obra, despedía arbitrariamente a los trabajadores que no aceptaban sus condiciones (41).

Desde los puntos de vista urbanístico y ecológico, con la llegada de miles de trabajadores agrícolas a la capital mexicana ocurrieron dos procesos que bien pueden identificar a la política urbana del alemanismo: primero, el aumento y aglomeración de la población; segundo, la centralización de funciones político-administrativas y de las actividades comerciales en el Distrito Federal.

Este proceso de concentración geográfica se intensificó a partir del sexenio alemanista y durante la década de los cincuenta. Al alterar sustancialmente la relación con el campo, la concentración provocó graves problemas económicos, políticos y sociales adversos al plan "desarrollista" del sexenio de Alemán.

¿Cómo ocurrió la masificación de la capital durante la era alemanista? La política gubernamental tenía una obsesión: industrializar y "modernizar" al país a toda costa, promoviendo las grandes inversiones y la instalación de fábricas en el norte de la ciudad y en la zona del valle de México.

Por otro lado estaba el problema de la posesión de la tierra. La de los ricos neolatifundistas que contaban con dinero, agua, semillas mejoradas, maquinaria agrícola y técnicas apropiadas, y la tierra de los pobres donde prevalecía el minifundio de terrenos de temporal, la ignorancia y la miseria. Pocos empresarios e incluso funcionarios públicos cubrían y detentaban la producción agrícola nacional en detrimento de aquellos campesinos acosados por las acciones caciquistas (42). Así se dio la desmoralización de estos trabajadores agrícolas, quienes a partir de entonces decidieron emigrar y asentarse en la súbitamente engrandecida capital mexicana.

Para los nuevos habitantes del Distrito Federal, las fábricas, escuelas, viviendas, hospitales, bancos, oficinas públicas, comercios y centros recreativos representaban un "paraíso", el

"paraíso" en el que todos anhelaban apresuradamente vivir.

El crecimiento de la ciudad de México se caracterizó, sociológicamente hablando, porque apareció una tendencia que demarcaba perfectamente a los estratos sociales.

Del centro cada vez más aglomerado, con calles angostas para el constante tránsito de automóviles, sin suficiente espacio para nuevas construcciones, deteriorados los servicios públicos, se alejó la clase media y la burguesía para radicar en el poniente-sur de la ciudad: Anzures, Polanco, Del Valle, Condesa, Narvarte, además de repoblar colonias como Roma, Juárez, Hipódromo, Cuauhtémoc, Mixcoac y Lomas de Chapultepec, las cuales habían sido creadas por la burguesía postrevolucionaria de las dos décadas anteriores (43).

Tanto la población trabajadora como la recién llegada en busca de trabajo, se alojaron en el centro del Distrito Federal y sus inmediaciones. Las viviendas céntricas, abandonadas por la clase media y alta, fueron divididas y subdivididas al máximo. El deterioro causado por esta sobrepoblación y el congelamiento de rentas provocó que los dueños se desinteresaran por su mantenimiento.

Se formó una zona "gris" aglomerada, deteriorada. Para recuperar estas pérdidas económicas, los mismos propietarios convirtieron los edificios de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX en bodegas, talleres y vecindades, e inclusive los derribaron para ocupar los terrenos como estacionamientos, comercios y oficinas (44).

Paralelamente a este proceso de asentamiento, también la periferia de la ciudad llegó a poblarse masivamente por gente desempleada o subempleada. Esto generó los llamados "cinturones de miseria" que ciñeron, a partir de esa época, muchos kilómetros próximos al Distrito Federal.

La improvisación del desarrollo urbano se hizo manifiesta;

en realidad, el eje de este propósito fue la especulación con la tierra. Con Miguel Alemán en la presidencia, aumentó el precio de los terrenos en el valle de México; la industria de la construcción se convirtió, indudablemente, en el motor comercial de la industrialización nacional. Con ello la corrupción adquirió aún más su fluidez administrativa, es decir, la inversión pública destinada a los vastos proyectos urbanísticos fue canalizada, mediante el contratismo, a las empresas constructoras y fraccionadoras -generalmente en manos de alemanistas y extranjeros- encargadas de llevar a cabo las edificaciones de "interés social" (45).

Se levantaron complejos turísticos en Acapulco; se amplió la infraestructura de la Comisión Federal de Electricidad; se construyó la carretera Panamericana; se agregaron 11,778 kilómetros de carreteras y se realizaron obras de gran variedad en las que la vanidad y la autocelebración fueron evidentes: Viaducto Miguel Alemán, Multifamiliar Miguel Alemán, Sistema Hidroeléctrico Miguel Alemán y la Ciudad Universitaria (a finales de 1952, se erigió ahí una estatua del Presidente. Después de varios ataques, en el '73 ésta fue destruida por los propios estudiantes) (46).

La fastuosa infraestructura alemanista, apegada a modelos incompatibles con la realidad sociocultural, motivó que nuestra arquitectura de los años treinta y principios de la década siguiente, declinara y perdiera su sentido original para volver los ojos a los Estados Unidos y sacrificar en aras del "desarrollo mexicano" la conciencia e identidad nacionales (47).

Convertida la arquitectura en una técnica de construcción masiva aplicada básicamente a los gustos y exigencias de la burguesía, la ciudad fue perdiendo su fisonomía propia para reproducir los patrones urbanos norteamericanos: rascacielos, residencias de estilo provenzal o neocaliforniano, edificios departamentales de frágil acabado y grandes centros comerciales (Sears Roebuck,

Liverpool, Sanborns, Comercial Mexicana y cadenas de tiendas de capital privado).

El sector social de altos ingresos (funcionarios públicos, empresarios e industriales) imitó las conductas sociales norteamericanas. Esto es, la obsesión por lo yanqui logró hacer que familiares y amigos de los alemanistas fueran los primeros funcionarios bilingües y los juniors ejecutivos que sucedieron a los anacrónicos self-made men (48). De igual manera y como parte del "encanto" sexenal, en 1951 se instauró el concurso "Miss México" para internacionalizar y representar con "dignidad" a la mujer mexicana (49).

En ese panorama, los sectores medios y bajos de la población padecían un descontrol sociocultural como consecuencia de la aceptación indiscriminada de modelos de vida foráneos; la publicidad radiofónica y la de la naciente industria televisiva los reforzó. De esta manera, dichos sectores se desarrollaron en un ámbito antagónico cuyas condiciones eran opresivas e inadecuadas para la idiosincrasia del mexicano.

Si a este cuadro alemanista se agregan las desigualdades sociales, el derroche consumista, el deterioro ecológico y la desarmonía en la vida comunitaria, sin dificultad se advertirá que el alemanismo rompió con el equilibrio sociocultural al propiciar la presencia de agentes extranjeros que perturbaron la vida nacional.

Otro aspecto importante del contexto social fue el comportamiento del individuo frente a esa atmósfera multiforme.

Las clases medias, desligadas del proletario y del lumpen, asimilaron fácilmente la "cultura moderna" a través de diversos factores como la moda, la frecuente concurrencia a espectáculos nocturnos, la música norteamericanizada, el uso del automóvil, la aceptación de industrias productoras de bienes de "consumo

duradero" (General Electric, General Motors, Philco, Atlas Steel, etcétera) y el gusto por la Pepsi Cola, productos Nestlé, los cosméticos Max Factor y Elizabeth Arden, Colgate Palmolive, entre otros de origen estadounidense (50).

Asimismo, los sectores bajos de la población, localizados en los barrios de Tlatilco, Nonoalco, Tepito, Garibaldi, La Merced y Candelaria de los Patos formaron lo que entonces se llamó la "herradura de tugurios", por representar un semicírculo en el noreste del centro de la ciudad. Este hacinamiento generó cierto folcklore urbano, en el que la conducta de los individuos de dicho sector se manifestó como una reacción defensora de sus costumbres, creencias, valoraciones y relaciones hacia los demás (51).

Esa actitud de defensa también se vio reflejada en las expresiones "cantinflescas" de un lenguaje áspero y engañoso: hablar kilométrica, incoherentemente, para no decir nada; el uso de la palabra era arma única que protegía al "vagabundo urbano".

"En nuestro lenguaje diario hay un grupo de palabras prohibidas, secretas, sin contenido claro, y a cuya mágica ambigüedad confiamos la expresión de las más brutales o sutiles de nuestras emociones y reacciones" (52).

El surgimiento de los llamados "albures", hábil juego de términos bajo una búsqueda de identidad entre los interlocutores, sobre todo se advirtió entre las clases más desposeídas de la población, los desempleados y los recién llegados a la ciudad que apenas podían trabajar regularmente como vendedores ambulantes, zapateros, organilleros, voceadores, mecánicos y lavadores de coches, aunque la mayoría de las veces sobrevivían del ejercicio delictivo. Con este intercambio de expresiones de doble sentido, casi siempre con implicación homosexual, se buscó alcanzar la seguridad no lograda en la realidad cotidiana.

Por otra parte, si se considera al folcklore urbano desde el

punto de vista musical, encontraremos, por ejemplo, que en el período alemanista la producción del compositor mexicano Agustín Lara estuvo dirigida al gusto por lo populachero, lo ciudadano, lo ordinario. Lara le cantó con cruel sinceridad a la bohemia, a la prostituta, a la cabaretera, a la mujer. Su música "desafió moralmente" a la de las décadas anteriores (53).

Ya no eran melodías inspiradas en la vida campestre y los noviazgos puros; el pretendiente ya no era ranchero y su amada ya no trenzaba sus cabellos ni llevaba vestimenta holgada. El cabaret pudo prescindir de ellos.

A través de nuevos acordes y ritmos cadenciosos, los cambios en la concepción de la mujer fueron aceptados, tal y como se asumió el mito de una gran ciudad llena de centros nocturnos, variedades y "vida social" en general.

Agustín Lara aceptó las convenciones imperantes y logró "desterrar" abiertamente el tabú sexual en la música sin temer al desdén moral de la época (54).

Así, la cortesana fue el personaje ejemplificador de una "cultura prostibularia" que musicalmente alentó un espíritu romántico, "pecador"; una especie de desafío social en el que la mujer "ideal", la fidelidad, la madre, el hogar y la familia quedaron literalmente excluidos para dar paso al enaltecimiento de la "mujer fácil". Exaltarla, darle entre compasiones y reproches un sitio de honor, resultó un verdadero giro en la moral de principios de siglo.

Lara intentó resolver este dilema conservando algunos rasgos "espirituales" de la prostituta: la pureza que aun prevalece en el fango, el amor virtuoso que redime a la "pecadora", el arrepentimiento para conseguir la "salvación del alma", etcétera.

La obra musical de Agustín Lara de la década de los 40's y 50's fue entonces un vuelco sociocultural explicado por varias razones: la calidad admisible de su música, el espíritu romántico

y emotivo de ésta, la celebración de una existencia al margen de las normas familiares y la consolidación comercial de la vida nocturna entre la cada vez más extendida clase media.

La producción de Lara en el alemanismo fue sintomática. Él rindió culto a la "pervertida", a la "pecadora", a la "aventurera", a la "señora tentación", a aquella hetera "fulgurante" a quien el amor puro y verdadero devuelve todas sus virtudes.

A fines de los cuarentas, Agustín Lara llegó a ser una institución musical, ya que a través de sus canciones representó personajes femeninos apegados a cierta realidad mexicana: mujeres buenas marcadas por el destino; prostitutas bellas, nobles y resignadas; "señoras tentación" seductoras, malvadas, pero inocentes al mismo tiempo.

Justamente durante el sexenio de Miguel Alemán Valdés la prostitución cobró un extraordinario auge.

Para gran parte de la población femenina, aquélla que había comenzado a integrarse en relaciones de trabajo capitalistas, la crisis implicó un retorno a las labores de servicio con largas jornadas y bajos ingresos; el sistema capitalista no podía integrar a la producción esa fuerza femenina de trabajo. La necesidad de obtener ingresos que les permitieran subsistir, llevó a muchas mujeres al ejercicio de actividades delictivas, al servicio doméstico y a la prostitución.

Las condiciones económicas empeoraban y había que conseguir dinero de cualquier manera. El comercio sexual vino a ser alternativa viable para algunas mujeres a las que la sociedad alemanista todo les negaba.

La serie de ideas generalizadas de que la prostitución se debía a la perversión, a la desviación y/o a la degeneración de algunas mujeres tuvo particular vigencia durante el alemanismo. Explicaciones tan fáciles y subjetivas pretendían ocultar todos

los problemas sociales que la determinaban en ese momento histórico.

Dichas deducciones no penetraban a las causas estructurales del hecho social, sino únicamente en su forma externa de presentación, cerrándose en un vago comentario: eran prostitutas por su desviación y libertad sexual (55).

La propagación de tales ideas no se apoyaba en ningún análisis científico. Esto provocó que los habitantes de nuestro país estigmatizaran, sin mayores cuestionamientos causales, la conducta de la prostituta bajo el uso de calificativos cargados de valores morales burgueses, como sinónimo de prostitución: "bajas tentaciones", "perversiones", "mujeres de cascos ligeros", "vida airada", entre otros (56).

Cabe decir que el concepto de prostitución utilizado en la sociedad alemanista conllevó una reveladora interpretación axiológica: era equivalente de desviación social en la que sus practicantes fueron consideradas como personas "desviadas", "impúdicas", "enfermas".

Un ejemplo que explica el papel sexista y represivo del alemanismo puede comprobarse con la mera postura del Estado ante el problema de la prostitución:

- a) La prostituta era consecuencia directa de la pobreza del medio familiar (irresponsabilidad de los padres).
- b) La "piruja" era emocionalmente inestable (producto de su "anormalidad" y/o "enfermedad").
- c) La "puta" actuaba en contra del "orden" y la autoridad (delincuente potencial) (57).

De esta manera, quedaba excluida la responsabilidad del sistema social en la diseminación de la prostitución; la ideología burguesa actuaba como un instrumento de justificación y a la vez de confusión de la realidad.

Las causas de la prostitución en la sociedad alemanista pueden hallarse, en primer término, en la conformación de la estructura autoritaria y coercitiva de la familia y en las condiciones de miseria y explotación en que se desenvolvía gran parte de la población.

La familia constituía el principal sostén del sistema capitalista; su función más importante era la formación de individuos sumisos y obedientes, sometidos a los designios de la autoridad (58).

A través del núcleo familiar se inculcan los valores ideológicos burgueses de manera eficaz y dominante; la represión sexual sobre los miembros de una familia confirmaba que ésta era causa indirecta, pero importante, del apogeo de la prostitución.

Ahora bien, en México, propiamente, el meretricio tipifica las funciones desempeñadas por el lumpenproletariado; está catalogado al margen del proceso productivo, de las actividades legalmente aceptadas y de los preceptos morales y religiosos.

Sin embargo, este oficio también ha sido explotado por los sectores pudientes de la población. En el período presidencial de Alemán Valdés, la prostituta al servicio de las clases altas se denominó con expresiones eufemísticas: modelo, compañera de viaje, "estrella", etcétera. Tales cortesanas tenían abiertas las puertas de la "vida social" y llegaban a imponer incluso la moda en el vestuario y en el maquillaje, y aun en las pautas del comportamiento más "sofisticado" (59).

En este sentido, lo que ocurría era un más amplio manipuleo del sistema sobre sus personas, ya que en el fondo eran explotadas por compañías publicitarias, políticos renombrados, o empresarios nacionales o extranjeros.

En el polo opuesto se encontraban las prostitutas al servicio de las demás clases sociales. Éstas, además de ser repudiadas por la sociedad, recibían cierta adjetivización que les recordaba

que vivían fuera del "orden moral"; que eran "desviadas y anormales": mujeres de "mala nota", de "moral ligera", de "vida fácil", "mujerzuelas", "putas", "pervertidoras de menores", etcétera. Por ello se desenvolvían en "zonas rojas" o de "tolerancia", en donde su atuendo señalaba invariablemente su "despreciable oficio" (60).

La prostitución durante este período puso de manifiesto la categoría objetal a la que se vio reducida la mujer.

En realidad, no era el sexo lo que la prostituta se veía obligada a vender, sino su degradación. El cliente, no compraba la sexualidad sino el poder, el poder sobre otro ser humano, la obstinada sensación de reinar sobre una voluntad ajena durante un lapso determinado.

La gran mayoría de las mujeres dedicadas a la prostitución -especialmente las de escasa escolaridad y reducidos ingresos económicos-, era explotada por los dueños de los "antros de vicio", policías y "cinturitas" (frecuentemente estos últimos golpeaban y obligaban a sus "protegidas" a aumentar sus ingresos diarios). Aquéllas que trabajaban en la calle pagaban, además, una comisión al hotel y al "guardián del orden público".

En contra de ellas la represión se manifestó y aumentó conforme las autoridades se percataron de su expansión. El rol social de la prostituta era públicamente menospreciado, aunque tolerado por el propio sistema.

En efecto, mucho de la estigmatización social era culpar a ciertos sectores de los males sociales. Así, en el caso de la ramera alemanista el estigma se orientó a señalarla como síntesis de los delitos, vehículo de pecado y fuente causal de enfermedades venéreas.

Ahora bien, no es por azar que al asumir Miguel Alemán el poder presidencial, el denominado "método abolicionista de la prostitución", instaurado por el régimen de Cárdenas, perdiera su ver

dadero propósito restrictivo: disminuir al máximo la práctica de la prostitución (61). Durante el alemanismo, el ejercicio de la ramería estuvo "legalmente" prohibido, "reglamentado" e incluso fue ignorado. Esto significaba que el Estado lo perseguía y a su vez lo explotaba (62).

Este ámbito confuso y contradictorio, tan propio del alemanismo, provocó de inmediato un incremento en la ejecución del "sexo rentado" a favor del sistema imperante; la existencia de una simulada regulación jurídica permitió a las autoridades la obtención de utilidades económicas indirectas y les otorgó, además, facultades para administrar ventajosamente esta labor "tan vergonzosa". Si el negocio de la prostitución no era tal para la prostituta, sí lo era para quienes lo controlaban (63).

Es interesante observar, por ejemplo, la relación entre algunos sectores de la burguesía y la prostitución durante la etapa alemanista. No era necesario ir muy lejos para encontrar toda una red de prostitución organizada en nuestro país. Acapulco representaba una prueba fehaciente.

En ese puerto del Pacífico, suntuoso centro "recreativo" glorificado por los alemanistas, la prostitución y las corporaciones multinacionales del turismo marcharon de la mano. Los grandes empresarios, en el seno de sus "familias monogámicas", repudiaban y censuraban el oficio que ellos mismos fomentaban (64).

La "modernización" que trajo consigo el modelo de desarrollo turístico representó un extraordinario impulso a la práctica prostitutaria y a la dependencia económica, ya que ambos fueron sinónimos de explotación capitalista.

Si bien la burguesía y el Estado alemanista despreciaron la existencia de tal "calamidad social", sin embargo, supieron aprovecharla.

En la ciudad de México el fenómeno de la prostitución no per

maneció al margen de esta última consideración; por el contrario, "previsor" como lo era, el alemanismo se encargó de brindar a dicha actividad todo un mecanismo proveedor compuesto por "servicios" afines: centros nocturnos, casas de citas, hoteles "de paso", casinos, cantinas, etcétera.

Con Alemán Valdés en la presidencia el crecimiento cuantitativo de los "antros de vicio" reflejó la podredumbre del mismo gobierno; la continua y desproporcionada expedición de permisos para la apertura y reapertura de nuevos establecimientos de "retazo" (cabarets, burdeles, hoteluchos, cervecerías, etcétera), reafirmó el carácter mercantilista del Estado.

Por lo demás, en la medida en que el régimen fomentó y explotó la prostitución, tuvo necesidad de encubrir su responsabilidad directa a través de velos morales y jurídicos; la legislación penal se convirtió en una simple fórmula moralista orientada a reforzar los valores sobre la familia, la sexualidad y las relaciones sociales.

Con ello quedaba justificada la función de la policía y el control político, las redadas de prostitutas y el desprecio unánime de la población hacia esas "despreciables criaturas culpables de tantos males biológicos y morales" (65).

Es importante subrayar que en ese sexenio el ejercicio de la prostitución se intensificó, "coincidentalmente", a partir del gran "optimismo" causado por ese anhelo de un México férreamente moderno, cosmopolita: se hablaba de inversiones, de industrialización, de obras sociales, de mucho dinero, mientras la carestía galopaba y el desempleo cundía.

#### 1.4. Aspecto cultural.

-Literatura.

-Periodismo.

-Teatro.

-Pintura.

El eje fundamental sobre el cual giraron las manifestaciones artístico-culturales durante el período presidencial de Miguel Alemán Valdés fue la transformación de México, la brusca y forzada conversión de una nación rural, campesina, con poderosas atmósferas indígenas, aparentemente aislada de la vida occidental y arraigada en modos tradicionales, en un país industrializado, urbano. Desde luego, este proceso de cambio data de mucho antes, por lo menos desde la aparición porfiriana del ferrocarril en nuestras tierras. Pero el impulso brutal de la "modernización económica" ocurre precisamente en la mitad del siglo XX y puede admitir como emblema el proyecto nacional "desarrollista" del propio Alemán.

La década de los años cincuenta se inició con el reflejo local de la llamada guerra fría, promovida por el entonces presidente estadounidense Harry S. Truman contra el denominado bloque socialista: el anticomunismo macartista (66). Esta medida obstaculizó, de alguna manera, la tendencia progresista emprendida muchos años atrás por el gobierno de Lázaro Cárdenas y trató en nuestros terrenos culturales de imponer diversos convencionalismos pro-yanqui: reaccionarios, moralistas, normativos, mercantiles, todos ellos bajo el influjo de determinados preceptos religiosos y los manuales de "buena urbanidad" (67).

De esta manera, la guerra fría aceleraba un ya enraizado proceso anticomunista entre los mexicanos, un temor irracional que constantemente fue auspiciado y nutrido por los medios masivos de comunicación, cuya influencia hegemónica se consolidó al iniciarse las transmisiones televisivas a finales de 1950.

México ya no era un país con características netamente rurales, sino una nación de anuncios publicitarios donde el indígena, el "naco", el "pachuco" o el simple ciudadano vestía como "burguesito adecentado" y consumía productos eléctricos, rendido ya totalmente a la pauta norteamericana de la "era del supermercado" (1950).

También fue la época de la despolitización de las mayorías, del fomento de la Unidad Nacional (68) y del Partido Revolucionario Institucional como bandera y aparato que suplantó al pueblo en la política; aparentemente, dejaba de existir el México "bronco" de revolucionarios, cristeros, agraristas o cardenistas para instituir el de las manifestaciones "borreguiles", de "acarreados" a actos públicos engañosos, en los que la gente carecía de voz y de voto (69).

El Estado determinó la inexistencia de la lucha de clases; la cultura mexicana acataba la orden y ocultaba los enfrentamientos, la desdicha y los movimientos populares para dedicarse a la conmemoración, a la ornamentación y a la ostentación de "lo logrado": el desarrollismo alemanista.

El grupo que rodeaba al presidente Miguel Alemán vio en la teoría y en la práctica "desarrollista" la manera de consolidar el capitalismo; una ideología conservadora se impuso no sólo en la burguesía, sino en la sociedad en su conjunto.

La desnacionalización económica, política y social fue trazando y patrocinando a la Unidad Nacional y, en el terreno cultural, actitudes muy específicas se aglutinaron entre premios, ho

menajes y ceremonias con el Estado; fuera del aspecto conmemorativo, la cultura nacional careció de rasgos singulares, propios, distintivos (70).

Al irse perdiendo la fe en el proceso regenerador de la Revolución Mexicana, emerge la complacencia burocrática.

En la literatura, el periodismo y las artes, la Unidad Nacional en torno al poder limitó la vida intelectual y artística del pueblo; la "disciplinó", por medio de la represión y la corrupción, hasta integrarla en agrupaciones estatales visiblemente retrógradas.

La Unidad Nacional y la obstinada búsqueda del "progreso" concluyeron en una política cultural de Estado, misma que pudo incorporar a los grupos intelectuales del momento a una ideología oficialista y autocelebratoria (71).

Cabe subrayar que en el México de Miguel Alemán la mayoría de los intelectuales, de un modo u otro, trabajaron para el gobierno; no había ni terrenos artísticos libres, ni comunidades urbanas y rurales autónomas capaces de sostener, exigir y defender sus propias expresiones culturales. Todo se hallaba incluido, piramidado, en un Estado omnipotente y en un sistema de capital privado que se limitaba a usufructuar de los beneficios estatales.

El México "rústico", el México revolucionario, el México de los contrastes, parecía haberse extinguido; quedaba, sin embargo, un "nuevo país", "pulido" y supeditado a los designios gubernistas y empresariales.

En el campo de las letras sólo en los "sótanos", en las cárceles y difíciles espacios académicos podía prosperar una nueva expresión literaria; una literatura distinta en la que se apreció la fuerza intelectual de un José Revueltas, de un Juan Rulfo, de un Octavio Paz, de un Agustín Yáñez, cuyas obras trascendieron el mero campus literario e inclusive han llegado a ser clásicos

de nuestra narrativa contemporánea (72).

México no representa en esas obras la simple evocación oficial (apología) de héroes y episodios históricos, la exhibición de artesanías y ruinas autóctonas, la presentación de mercados floridos atendidos por indígenas: es la modernísima, industrial, urbana y tecnológica situación de masas desempleadas, de obreros reprimidos, de cárceles clandestinas, de sindicatos coartados y corrompidos, de nuevos latifundistas que al mismo tiempo son las autoridades agrarias oficiales, de comunidades campesinas despojadas, de ciudades caótica y brutalmente desordenadas a fin de ser exprimidas por los negocios inmobiliarios. Frente a esta "modernidad" del desastre se requerían nuevos autores (73).

Con la paulatina industrialización que trajo como consecuencia el crecimiento metropolitano, se dio inicio a un cosmopolitismo peculiar reflejado tanto en la vida cotidiana como en la propia literatura. Una de las últimas novelas de Mariano Azuela, Nueva burguesía (1941), trataba precisamente sobre la emigración del campo a la ciudad; el autor ofrecía una nueva visión de la realidad nacional, misma que años más tarde serviría de apoyo a algunos literatos del alemanismo.

Aunque Nueva burguesía no fue una de las novelas mejor logradas por Azuela, lo esencial en ésta es, por un lado, la presentación de un "mundo inédito", vigente, distinto; por el otro, el desconcierto que trajo consigo el desarrollo de una cultura urbana, en gran parte improvisada, para un país que no se hallaba totalmente preparado para ello.

A partir de 1940 y hasta 1947, año decisivo para la novela mexicana, la producción literaria fue diversa, casi toda en la línea realista, de denuncia y centrada, sobre todo, en el ambiente urbano recién descubierto por la propia evolución de México: El luto humano (1943), de José Revueltas; Los olvidados (1944),

de Jesús R. Guerrero; Yo como pobre... (1944), de Magdalena Mondragón, entre otras.

Con la llegada de Miguel Alemán a la presidencia, José Revueltas hizo notar que la Revolución Mexicana había muerto; a través de su obra literaria desplegó una preocupación auténticamente política y sus personajes -presos, campesinos, militantes, comunistas, hampones, prostitutas, maestros perseguidos- atravesaron el "infierno", el "infierno" de un país que vivió un gran movimiento popular y que permitió años después su ruina y agotamiento. De la conciencia de que la Revolución llegaba extinta al medio siglo, surgió la gran fuerza moral de la nueva narrativa mexicana de esos años.

De ahí tal vez el fracaso del más homenajeado novelista de la época, Agustín Yáñez; en lugar de la crítica sociopolítica buscó la ornamentación poetizada, aunque con aspectos modernizantes y diálogos ordinarios. Sin embargo, su libro Al filo del agua tuvo buen éxito escolar; el año de su publicación, 1947, se consideró en las aulas como "un giro en la novelística mexicana (74).

Al filo del agua, pese a todo, marcó una nueva fase al romper con toda una tradición unilateral de considerar la realidad e introducir lo que poco a poco se iría configurando como "culto de la técnica"; es decir, consignar novedosamente el manejo simultáneo de diversos planos de la vida cotidiana y el uso de un lenguaje variado, evocador y común.

Tanto en la novela como en el ensayo, el cuento y la crónica dieron paso a una corriente "profesionalista y meticulosa" de escritura culta, representada fundamentalmente por el cuentista mexicano Juan José Arreola, considerado, durante algunos años, prototipo del nuevo escritor y maestro en la expresión escrita.

Los nuevos autores de la época ya no querían escribir para su pueblo o ciudad, para su estado y su país sóloamente, sino pa-

ra toda la cultura hispánica y aun para trascenderla. Las exigencias, el rigor, las ambiciones y las temáticas aumentaban considerablemente. Así, Arreola se integró a la tónica literaria de Franz Kafka, o de Jorge Luis Borges para lograr temas espectacularmente modernos y originales (Varia invención, 1949, y Confabulario, 1952); el mundo de este escritor puso "en jaque" el llamado sentido común creando a su voluntad hábiles y magníficos cuentos costumbristas de las letras mexicanas (75).

Uno de los más renombrados ensayistas de la literatura mexicana en la segunda mitad del siglo XX, no sólo por haber iniciado el período de florecimiento del ensayo contemporáneo sino por su vasto conocimiento sobre las tradiciones de la cultura mexicana, fue el poeta Octavio Paz; dentro del marco literario, Paz ha integrado lo que él mismo denomina la "tradición de la ruptura": innovación, riesgo y rechazo a lo establecido.

En El laberinto de la soledad (1949), este poeta pudo advertir lo que consideró específico o singular de la realidad y la irrealidad mexicana: la acción de percibir "lo que está detrás de la máscara del hombre" que continuó en Posdata (1970) (76).

En 1952 y 1953 se dio a conocer quien al parecer sería el escritor más complejo y trascendente de la época no sólo por establecer un lenguaje y una técnica literarias muy peculiares, sino por presentar con profunda esencia rural lo más desolado y agónico del campo mexicano: Juan Rulfo.

En la obra de Rulfo se expresa la voz áspera y sucinta del campesinado mexicano al margen de la modernización urbana y del capitalismo industrial: es el testimonio del agro nacional hundido en la pobreza, en el caciquismo, en el fanatismo y las supersticiones, antes de ser aplastados por los tiempos modernos. Después de varias décadas de tratar de "pintar" al auténtico trabajador agrícola, fue Rulfo el novelista que logró desidealizarlo,

penetrar en él y darlo íntegro, concreto, en su silencio fatal, con sus ámbitos envenenados y opresivos, en su violencia y desesperanza (77).

Quizá como ningún otro texto sobre la problemática rural mexicana, El llano en llamas (1952) y Pedro Páramo (1951) ven la historia desde dentro del México campesino como un infierno cerrado: los pueblos aislados y sumidos en su propia maldición, el cotidiano panorama de hambre, opresión, tierras áridas, asesinatos, humillaciones, despojos.

Otros escritores de esa época, agrupados bajo el rótulo de "Generación del '50", fueron los poetas Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Efraín Huerta, Ernesto Mejía Sánchez, Miguel Guardia y los dramaturgos Emilio Carballido y Sergio Magaña. Por el mismo período comenzaron a escribir Jorge Hernández Campos, Ricardo Garibay, Margarita Michelena, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés, Fernando Benítez, José Luis Martínez y Jorge Ibargüengoitia (78).

El sexenio presidencial de Alemán Valdés dejó a primera vista una impresión de robustecimiento, más o menos acelerado, de la literatura mexicana: surgieron nuevos autores, técnicas, estilos, ediciones e instituciones encargadas de celebrar aquellas obras literarias acordes a la política cultural de la época. En un sentido estricto, tal crecimiento no significó una mejoría cuantitativa: las publicaciones realmente valiosas fueron escasas y frecuentemente silenciadas, desprotegidas.

Por otro lado, en el terreno periodístico mexicano el alemanismo extinguió lo que podría considerarse como los últimos vestigios de una verdadera política nacional de comunicación promovida por el general Lázaro Cárdenas.

A fines de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, el país se hallaba en una etapa de abierta consolidación

capitalista, con una marcada concentración del ingreso y de la propiedad, y una agudización de la dependencia extranjera que orilló a hacer ajustes en los mecanismos de control político establecidos durante el cardenismo. Entre éstos se encontraban los dispositivos institucionales para el control de la prensa.

Cárdenas, en su afán por integrar políticamente a las masas, utilizó los medios de difusión y los coordinó a través del Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda; a partir de 1937, éste centralizó y distribuyó la información oficial de manera adecuada.

Ávila Camacho transfirió las funciones de ese organismo a la Dirección de Información de la Secretaría de Gobernación; Alemán creó los departamentos de prensa en cada una de las dependencias gubernamentales con el fin de tener un registro informativo más preciso sobre todas las esferas estatales. Bajo su gobierno, el diario y la estación radiofónica del partido oficial, empleados a finales de los treinta para difundir la verdadera doctrina revolucionaria e incorporar al proletariado con el arte y la literatura -según palabras del propio Cárdenas-, perdieron fuerza; El Nacional fue confinado a desempeñar una labor meramente propagandística y la concesión de la radiodifusora XEFO fue entregada a particulares (79).

Es indudable que el control ejercido por el Estado alemanista sobre la prensa discrepó sustancialmente de la censura abierta y total practicada bajo regímenes conservadores como el de Antonio López de Santanna o el de Porfirio Díaz, en los cuales el censor oficial vedaba cualquier escrito incompatible a la política gubernamental y, de esta forma, se impedía la difusión de tesis oposicionistas. Esto quedó sustituido en el "moderno Estado mexicano" por sutiles y sofisticados métodos de dominación: oficinas de prenса, boletines oficiales, créditos gubernamentales, permisos para

importación de maquinaria especializada, suministro de papel, bloqueos publicitarios, intervención estatal por medio de sociedades financieras, franquicias postales, certificados de licitud, distribución de publicaciones, etcétera.

Además de estos instrumentos "regulativos", existieron reglas implícitas en el juego periodístico; por ejemplo, el no criticar abiertamente al presidente en función. Si una de estas normas era violada, la publicación entraba en crisis, aunada a la desaparición del grupo editor.

En caso de que algún periódico trabajara desfavorablemente a la línea trazada por el gobierno de Alemán, es decir, si un órgano informativo de gran circulación rompía los límites establecidos para la prensa mexicana, encontraba variados obstáculos en el ejercicio de su labor.

Esta práctica de intervenir diversas publicaciones en auge, o fundar las propias para obtener el absoluto apoyo estatal, reveló que los grupos políticos o económicos que conseguían editar un órgano periodístico no tenían cortapisa alguna para cumplir con los requisitos legales establecidos, ni para obtener los elementos básicos de todo periódico o revista: insumos, publicidad, distribución, licencias, etcétera.

De esta manera quedaba estipulado que únicamente deberían de ejercer el papel de emisores públicos aquellos órganos vinculados con las fuerzas reales del poder; si se desvinculaban, morirían.

La prensa en esa época fue reflejo de la vida política. La inexistencia de una pluralidad de diarios y revistas que interpretaran, desde su propia óptica, los hechos nacionales y que plantearan analíticamente los proyectos de la nación, se explica ante la serie de impedimentos que significaban los dispositivos de sujeción política, por un lado, y en la ausencia de parti

dos u organizaciones independientes que hubieran podido trazar alternativas viables ante el prevaleciente régimen autocrático, por el otro.

No obstante, el 7 de julio de 1948 nacía una de las publicaciones más importantes dentro de la historia del periodismo contetario en México: Presente, "Un semanario a la mexicana".

Presente, revista de efímera existencia dirigida por el periodista Jorge Piño Sandoval, se convirtió en el único órgano disidente de la prensa nacional en ese período; en sus páginas recogió "muestras" de la realidad y denunció las anomalías, saqueos e incorrecciones cometidos por la camarilla del presidente Alemán Valdés, a quien cuestionaba muy directamente.

Piño Sandoval fundó Presente a raíz de su despido del periódico Novedades, luego de que la columna que con ese mismo nombre él escribía, fue suprimida por Jorge Pasquel, gerente general de ese diario y amigo personal del presidente Alemán. Pasquel pretendió coartar su línea política pues lógicamente era contraria a la tendencia ideológica que caracterizaba al Novedades de la época.

El periodismo disidente no tenía cabida dentro del sistema alemanista; debía favorecer hasta los intereses más reaccionarios de los grupos políticos o económicos.

En el editorial del primer número, el director describía al nuevo semanario como una publicación "realizadas por un escaso puñado de periodistas libres que viene a hacer periodismo independiente, al servicio del México honrado en la lucha franca contra el bandidaje, la simulación, el desenfreno, el antimexicanismo infiltrado en todos los sectores".

Presente era un modesto órgano informativo de 16 páginas e impreso en rotograbado; inicialmente costó veinte centavos el ejemplar. El "sueldo" del director general era de un peso con

cincuenta centavos a la semana y el de sus colaboradores fluctuaba entre los cuarenta y cinco y noventa centavos por artículo, o por cartón (80).

Además de esto, Presente fue víctima de constantes acosos y maniobras gubernamentales. Aun antes de aparecer, se intentó eliminar la revista con la aparición casi simultánea de otra del mismo nombre. Se buscó desprestigiarla, sabotearla, ignorarla.

Inclusive se llegó a la violencia para tratar de acallarla: el 22 de agosto de 1948, cuando llevaba apenas ocho números editados, un grupo de pistoleros asaltó y destruyó los talleres donde Presente se imprimía. Pese al ataque, la revista continuó y responsabilizó del atentado a Jorge Pasquel y a importantes funcionarios del gobierno, especialmente a Rogerio de la Selva, secretario particular del presidente Alemán.

La publicación avalaba sus críticas con denuncias concretas sobre el enriquecimiento súbito de los colaboradores del primer mandatario. A muchos de ellos los desenmascaró como influyentes saqueadores del país y causantes de la severa crisis económica, la cual dejaba sentir cada vez más sus efectos, en medio del optimismo oficial.

A partir de octubre de 1948, la Productora e Importadora de Papel Sociedad Anónima (PIPSA) emprendió una campaña de encarecimiento y limitación de papel en contra de Presente. Así, el precio de la publicación fue incrementado en un cien por ciento y las restricciones para la dotación de papel aumentaron día con día (81).

Además de las maniobras de esta empresa y para que nada perturbara los intereses alemanistas fue necesario también silenciar a la crítica, reprimir a la disidencia.

El presidente Alemán estableció, corrompiéndola, una nueva relación entre la prensa y el gobierno. Cuando el chantaje y el soborno no bastaron, su gobierno recurrió a la represión y aun

a la persecución y asesinato de periodistas:

-El ataque a los talleres de Impresora de Revistas, S.A., donde se imprimía Presente (agosto de 1948).

-El asesinato del director de El Mundo, publicación tamaulipeca, Vicente Villasana (febrero de 1947).

-El asalto a La Voz de Michoacán, en Morelia (octubre de 1948).

-El cese al semanario La Verdad, de Veracruz (1949).

-El cierre del periódico El Suriano, de Guerrero (1948).

-La clausura temporal de El Sol de Puebla.

-El asesinato del director de La Semana Ilustrada, Fernando Sánchez Bretón (16 de noviembre de 1948).

Otros atentados contra la libertad de expresión dados a conocer por la revista Presente fueron los siguientes (82):

-La coacción de las autoridades del Departamento Central para impedir en el Teatro Lírico la representación de la obra Presente (agosto de 1948).

-La orden determinante de la Secretaría de Gobernación para que el actor cómico Jesús Martínez Palillo suprimiera sus comentarios políticos en los escenarios.

-La confiscación policiaca del libro Los presidentes dan risa, de Magdalena Mondragón, colaboradora de Presente, cuyo contenido era una recopilación de artículos humorísticos sobre algunos exmandatarios de México.

-La supresión de la obra teatral El gesticulador, de Rodolfo Usigli.

Ante todos estos atropellos Miguel Alemán Valdés guardó silencio.

La posición presidencial era clara, como lo era también la complicidad entre el gobierno y la prensa oficialista.

Con la desaparición del semanario Presente (febrero de 1949),

que culminaría con el destierro de su director Jorge Piño Sandoval, se daba fin a una de las etapas más significativas para el periodismo independiente mexicano.

Ahora bien, para redondear este aspecto periodístico, cabe señalar que entre los principales diarios controlados por grupos empresariales, la esfera estatal y las sociedades cooperativistas, se hallaban los siguientes:

Novedades, La Prensa, Excélsior, El Nacional, El Universal, El Redondel, El Universal Gráfico, Diario de México (fundado en 1948), Ovaciones (fundado en 1947), Esto, La Afición, Figaro (fundado en 1950), Últimas Noticias de Excélsior, Financiero y Daily Bulletin.

También circularon suplementos como "México en la Cultura", de Novedades (fundado en 1949); "Revista Mexicana de Cultura", de El Nacional (fundado en 1947) y "Revista de la Semana", de El Universal.

Por todo lo anterior, conviene reiterar que la prensa mexicana fue, salvo muy pocas excepciones, la expresión de una clase social, la clase dominante. En ese sentido, en cuanto fue expresión de una clase y defensa de sus propios intereses, en el México alemanista se dio lo que puede denominarse "libertad de prensa". Los grupos dominantes nunca sufrieron restricción alguna. Fueron ellos los que impusieron limitaciones a ideas e intereses contrarios a los suyos; fueron ellos los dueños casi absolutos de los medios de comunicación en el país. Por tanto, no había razón para que se reprimieran a sí mismos (83).

La prensa, la radio, el cine y aun la naciente televisión se convirtieron en elementos hegemónicos dentro del esquema global de sujeción.

Así, la prensa, primordialmente, llegó a ser un vehículo importante dentro de la ideología totalizadora; un medio capaz de

desvirtuar los conflictos sociales, de la disidencia, para promover sin descanso el orden social de los valores burgueses alemanistas.

La información era fraccionada. No se llegaba ni al análisis ni a la comprensión profunda de la realidad del momento. La noticia, propositivamente, se condicionaba, se esterilizaba, se aislaba del contexto social, se abstraía de sus circunstancias concretas y se dejaba en la superficialidad para dar idea de objetividad, una falsa conciencia social, una visión ilusoria y fabricada de las maniobras del aparato de dominio, en el cual se ocultaban las verdaderas relaciones entre éste y las mayorías (84).

La prensa resultó un "atomizador" de información que fragmentó el ámbito político, económico y sociocultural del alemanismo; la noticia, de hecho, surgía en una realidad contradictoria y conflictiva.

El análisis verdaderamente crítico estuvo ausente del periodismo mexicano.

Era el estilo sexenal.

Hasta aquí hemos examinado, de manera general, la trayectoria intelectual, social, política e ideológica de dos de los principales vehículos de la cultura mexicana: la literatura y el periodismo. Sin embargo, habrá que abordar también ciertas manifestaciones artísticas, como el teatro y la pintura, cuya orientación sociocultural contuvo una vasta red de influencias estéticas, morales, económicas, políticas, propias del régimen en cuestión.

Así, en lo referente a la perspectiva teatral de la época se establece en el teatro mexicano una clara conversión; renuncia radicalmente a sus pasadas ambiciones nacionalistas, es decir, al "teatro comprometido" (85) (que veía en las luchas indígenas y campesinas el tema mesiánico por excelencia) para aspirar "orgullosamente" a la universalidad en calidades literarias y en ambi

ciones artísticas y técnicas (86).

Fue éste, a grandes rasgos, el signo del teatro alemanista. Se trataba ya no de un teatro de orientación -promovido por Celestino Gorostiza en 1932- que intentaba motivar a un público participante en todo cuanto afectara a problemas colectivos e individuales, sino de un teatro con amplitudes cosmopolitas destinado, en apariencia, a la consagración literaria de notables dramaturgos del momento (87).

La puerta quedó abierta para todas las escuelas, para todas las corrientes, para todos los modelos dramáticos y/o escénicos, a condición de no romper el carácter social que desde siempre ha distinguido -como señalaba el literato mexicano Salvador Novo- al teatro nacional.

Ése era el espíritu con que el teatro nacional iniciaba su nuevo ciclo.

Con la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes, el 31 de diciembre de 1946, el Estado pretendió a primera vista fortalecer el carácter y la personalidad nacionales; le interesó hallar, proteger, impulsar la universalidad del arte mexicano.

No obstante, la fundación de este organismo tuvo que plegarse al ya instituido mecanismo de organización burocrática/cultural; determinados sectores del gobierno, asociaciones comerciales, instituciones educativas, sociales, financieras ejecutaron acciones reguladoras sobre la producción artística: precisaban sus límites, intituían modelos, definían las denominadas "vanguardias", etcétera. En una palabra, determinaban los criterios artísticos generales.

El director de ese nuevo instituto fue el músico mexicano Carlos Chávez y Salvador Novo el primer jefe del Departamento de Teatro, quien al analizar la estructura de éste y comprobar la desorganización y voracidad comercial del mismo, establece un

programa de reestructuración cultural en la materia: fortalecimiento del teatro infantil (con obras como Don Quijote, Astucia y El sueño de una noche de verano); creación de la Escuela de Arte Teatral (1947); y temporadas de teatro mexicano o de repertorio universal (88).

Así, a finales de la década de los cuarenta, se consolidan dramaturgos que intentan proveer al teatro de una franca intencionalidad que revele el verdadero contenido social de la obra: Xavier Villaurrutia, Rodolfo Usigli y el propio Salvador Novo.

Villaurrutia, por ejemplo, logró adaptar obras de reconocidos autores como Oscar Wilde y Bernard Shaw para ser representadas -casi deliberadamente- ante un reducido y "selecto" público intelectual; abordó las anomalías de una sociedad deteriorada y las exhibió, luego de un "tratamiento" teatral, convertidas en agudas y elegantes verdades dolorosas: adulterio, relaciones íntimas de madre e hijo, amorfios de madrastras o hijastros, abandono de hijas, luchas por el honor, destrucciones del hogar (89).

En Parece mentira, La hiedra, Ha llegado el momento, La mujer legítima, Invitación a la muerte, Juego peligroso, entre otras, Villaurrutia trató en vano desmitificar irónicamente a la familia y a la vida matrimonial.

En cuanto a Usigli, es necesario reconocer que desde el inicio de su carrera (estrenó su primera obra en 1933) siguió la línea del realismo que habría de prevalecer años más tarde como consecuencia lógica de su inclinación por los modernos dramaturgos norteamericanos (Shaw, Ibsen y O'Neill) (90).

Debe tomarse en cuenta esa influencia en Usigli, porque precisamente le permitió levantar un teatro de extraordinaria importancia en México, se consagró al mostrar la realidad mexicana en sus relaciones con la familia y la sociedad misma. No inventó ni transformó, sino deshiloó sus teorías sobre la ambigüedad, la vida

y la hipocresía del mexicano.

El gesticulador (escrita en 1937 y estrenada, con graves problemas de censura por el gobierno de Miguel Alemán, en 1947), es la obra que coloca a Usigli dentro de la llamada generación de los "contemporáneos", pues justamente con esta pieza de crítica social nuestra dramaturgia fue sentando las bases de un teatro objetivo y realista.

Después de diez años de haber sido escrita y marginada por las temerosas compañías comerciales, El gesticulador conservó su actualidad en la sátira política y su reflexión sobre la "imperfección humana" en el tipo de político "revolucionario"; de ahí los obstáculos para su exhibición (91).

Usigli se propuso evidenciar la corrupción que invadía totalizadamente a la sociedad mexicana, entre franqueza y dramatismo. Así lo atestiguó su primera gran pieza crítica sobre las falsedades de la Revolución, El gesticulador, el relato de la suplantación del caudillo revolucionario César Rubio por su homónimo, un frustrado profesor de historia apasionado del mito político y convencido de que la fe habría de salvar al pueblo.

De esta manera, en toda la extensa producción de este dramaturgo (sólo algunos títulos: Noche de estío, El niño y la niebla, Corona de sombras, Corona de luz, La familia cena en casa, Un día de estos..., etcétera) resulta apreciable su capacidad de sostener ese "teatro de ideas", como él ha señalado, "particularmente difícil en un país corrompido por el mito enfermizo y la falsa tradición" (92).

Por otro lado, de índole distinta, pero bajo la misma rúbrica del "teatro de ideas" fue la obra teatral de Salvador Novo, quien en sus comedias, como rasgo peculiar, destacó la imaginación y el humorismo, los que a veces se trocaban hirientes y sarcásticos; asimiló y reflejó la cultura urbana al revolucionar los

esquemas formales y darle fluidez a las anécdotas cotidianas.

Fue notoria en Novo la influencia de la cultura inglesa, por la que mostró singular preferencia; tradujo obras de O'Neill, Synge, Lord Dunsany, etcétera. Como dramaturgo se dio a conocer en 1951 con una sátira a la alta sociedad del México alemanista: La culta dama (burla de las "mujeres de sociedad").

En casi toda su producción teatral (El tercer Fausto, Esperando a Godot, Diálogos, A ocho columnas, La guerra de las gorras, Cuauhtémoc), la carga humorística de Novo se disuelve y no logra sostenerse en su afán de agudezas irónicas, aunque haya inaugurado en El tercer Fausto el trato de los "temas prohibidos" (la homosexualidad) (93).

Otros dramaturgos de la época que lograron trascender por sus obras de carácter social fueron, entre otros, Emilio Carballido (Rosalba y los llaveros, 1950); Sergio Magaña (Los signos del zodiaco, 1951); Luisa Josefina Hernández (Aguardiente de caña, 1951); José Revueltas (El cuadrante de la soledad, 1950); Fernando Benítez (su única incursión en el teatro, Cristobal Colón, 1950) y el director japonés Seki Sano (Un tranvía llamado deseo, 1948) (94).

En 1947, con la creación de la Escuela de Arte Teatral, se inició una nueva etapa dentro del teatro mexicano; etapa en la que la atención se centró ya no tanto en el actor o en la obra, sino en el contenido y carácter sociales de la misma: fue el teatro experimental.

Este teatro generó un estilo definido: ambiciones cosmopolitas, estudio profundo y "modernización" de técnicas dramáticas, utilización restringida de actores populares, énfasis en el poder mismo del espectáculo, actuaciones virtuosas y dinamismo en la escena.

El Instituto Nacional de Bellas Artes puso a la Escuela de

Arte Teatral en manos de Xavier Villaurrutia, Clementina Otero, Julien Duprez, André Moreau, Ricardo Parada León y Enrique Ruelas, profesores de actuación escénica (95).

Contraria y simultáneamente a ese tipo de dramática social, en los estratos socioeconómicos más bajos (en los locales como el María Guerrero mejor conocido como "María Tepache") surgía el teatro de "género chico" o frívolo que precisamente conoce su primera etapa creativa durante la década de los veinte. El "peladaje" recién descubierto por la Revolución Mexicana se entrefezó, como señala José Clemente Orozco en Autobiografía (1943), "con intelectuales y artistas, con oficiales del ejército y de la burocracia, personajes políticos y hasta secretarios de Estado" (96).

Eran dos espectáculos: uno en el escenario, donde se vertían comentarios de actualidad y se creaban y esparcían personajes populares; otro, el público, que agradecía, insultaba o acosaba con "proyectiles" y "leperadas" a los actores. Se quebrantaba parcialmente el culto a los comediantes; el vulgo en la galería recalaba entre gritos obscenos su constante deseo de intervenir.

Durante el período presidencial de Alemán Valdés, el teatro de revista decae como consecuencia de la proliferación de espectáculos norteamericanizados: los "floor show" de los cabarets de lujo (donde se disputarían el escenario Agustín Lara, Pedro Vargas, Toña La Negra, Ana María González, Ana María Fernández, Elvira Ríos, Damaso Pérez Prado). El folclore teatral iba declinando (97).

Sin embargo, la vitalidad de este "género chico" fue definitiva, pues permitió la modificación del habla popular (principalmente la urbana), la introducción de palabras y términos "indecorosos", la flexibilización del lenguaje mediante el "albur" y el reto con el público, la creación de un nuevo "idioma ordinario" y la presentación de caracteres grotescos como "realidad estéti

ca".

También el teatro frívolo se prestó admirablemente para entusiasmar, e inclusive enfurecer, a una concurrencia que vivía bajo las presiones y corrupciones que infestaban al país. Así fue como Jesús Martínez Palillo, con exaltación mordaz en sus monólogos políticos, desplegó sus sátiras y vociferó contra la imposición política, el raquitismo económico y la carestía de la vida; consideraciones sarcásticas que los mecanismos oficiales de censura condenaron en su momento.

Otros cómicos de programas del "teatro de revista", entre 1947 y 1952, fueron primordialmente Manuel Medel, Daniel Chino Herrera, Armando Soto la Marina El Chicote, Antonio Espino Clavillazo, Chupamirto, Germán Valdés Tin-Tan, Marcelo Chávez Marcelo, Adalberto Martínez Resortes y Mario Moreno Cantinflas.

En 1950, los principales teatros que ya no se dedicaban tan sólo al "género chico", sino que presentaban lo mismo una opereta que una auténtica pieza teatral, eran el Lírico, el Arbeu, el Iris, el Follies (antiguamente llamado Garibaldi), el Tívoli, el Cervantes, el Río y el Margo (98).

De esta manera quedaba comprobado que la tradición popular perdía su esencia; se extinguía el peculiar estilo de la vieja revista mexicana. El alemanismo imponía novedosas y "sofisticadas" formas de entretenimiento.

Al mismo tiempo que el teatro nacional se alejaba de sus re cursos tradicionales para adoptar nuevos estilos dramáticos, escénicos y de dirección, la perspectiva pictórica en el alemanismo experimentó de igual modo una creciente tendencia por lo cosmopolita, por el "internacionalismo" de una nueva clase burguesa.

La pintura mexicana fue perdiendo el énfasis sobre el nacionalismo y su consecuente, el indigenismo.

A partir de 1947, la política cultural de México ya no se

guió por la creencia en los valores subsistentes del indígena. Según el pensamiento oficial, nuestro país ya estaba listo para ocupar un lugar en el "mundo moderno" y su pueblo necesitaba realizar el tránsito hacia las actitudes y las formas contemporáneas de vida.

Los Estados Unidos eran el modelo más cercano.

Aunque algunos intelectuales mexicanos señalaron las deficiencias espirituales y culturales de la civilización estadounidense, los avances materiales de aquel país ejercieron una atracción "magnética" en el campo de las artes plásticas.

Hacia principios de los años cincuentas, el nacionalismo cultural era impugnado en nombre del "internacionalismo".

Al término de la Revolución Mexicana surgieron dos hechos culturales en contrapunto: la Escuela Mexicana de Pintura (el muralismo) y la novela de la revolución (99).

La Revolución Mexicana sufrió traiciones, se limitó únicamente a substituir personas; el campesino y el obrero continuaron siendo explotados indiscriminadamente, sólo se beneficiaron oportunistas y logreros. Ante esta represión, el muralismo se convierte en la expresión más consecuente e inmediata de un propósito: otorgar forma significativa al movimiento armado que permitió conocer al México verdadero.

Sus tres principales exponentes, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, toman conciencia de su tarea y se agrupan (junto con otros firmantes: Fermín Revueltas, Xavier Guerrero y Carlos Mérida) en el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. Surge así el programa explícito del comité artístico: el Manifiesto.

Dirigido básicamente a campesinos, obreros, excombatientes de la Revolución e intelectuales no comprometidos con la burguesía, el Manifiesto proponía un arte público, monumental; descali

ficaba, por inútil y aristocrática, a la pintura de caballete; reconocía como fuente de inspiración al arte popular mexicano; y pedía un arte que influyera en el pueblo para encaminarlo hacia el proceso insurgente (optimismo nacionalista) (100).

Si bien el Manifiesto fue contradicho por la actitud de algunos pintores, no por eso dejó de ser piedra de toque y el gran documento programático del movimiento pictórico muralista.

Quizá lo más excepcional de la Escuela Mexicana de Pintura fue su fe en el pueblo, su exaltación de la lucha revolucionaria y su confianza en la eficacia expresiva de los murales.

Durante los casi treinta años subsecuentes a su aparición, la pintura muralista conoció un éxito nunca antes logrado por ningún movimiento artístico en latinoamérica; produjo un buen número de obras maestras cuyos méritos quedaron inscritos en la historia del arte universal.

De hecho, al iniciar su nueva aventura, los pintores habían asimilado ya buena parte de las novedades de los movimientos europeos de 1900 a 1920; lo notable fue la manera en que se sirvieron de esa experiencia para los requerimientos de la gran decoración mural y de los programas didácticos, filosóficos e históricos que ésta implicaba.

En eso residió su grandeza, en haber recogido el estilo de la vanguardia europea y reproducirla en otro contexto: por primera vez, América no producía buenas copias, sino daba resultados originales de acuerdo con los propios valores culturales.

Al fin se había alcanzado el anhelado sueño de crear una escuela nacional; al fin se había conseguido forjar un arte que, siendo propio, se expresara en un lenguaje universal. Un país americano pudo crear una escuela distintiva (101).

En contraste, a partir del régimen presidencial de Alemán Valdés súbitamente aparece una especie de "subcorriente" de la

escuela mexicana, aunque no ajena en su totalidad a ella, pero desprovista tanto de su grandilocuencia como de sus expresiones más firmes.

Ya no se trataba de consignar hechos peculiares, nacionales, sino de exhibir "espíritus finos" concebidos por artistas como Julio Castellanos, Carlos Mérida, Agustín Lazo, Guillermo Ruiz El Corzo, Alfonso Michel.

También al término de la década de los cuarenta llegaron a México artistas extranjeros como Wolfgang Paalen, Katy Horna, Leonora Carrington. Ellos desarrollaron una labor callada y ajena a la vitalidad del país. Así, el círculo del nacionalismo iba cerrándose cada vez más, aun cuando el muralismo se incorporaba oficialmente a la versión de la Unidad Nacional, fruto del desventajoso juego de clases (102).

A la intensa desnacionalización económica y social correspondió la progresiva debilidad del nacionalismo cultural.

En el ámbito del desarrollismo alemanista, la disimulada batalla contra el nacionalismo cultural disponía de una instancia muy favorable: el auge de las clases medias y su escándalo ante la perspectiva de identificarse con el folcklore y naufragar en manifestaciones "artísticas" sin glamour, sin exclusividad (103).

Esta posición de las clases medias se fue configurando a través de diversas etapas: la norteamericanización arrasadora del país y de gran parte del mundo; el agotamiento de estímulos netamente nacionales; la difusión rápida de las corrientes y los creadores más importantes en el terreno artístico internacional; la indiferencia ante las preocupaciones políticas, sociales y culturales; y el deterioro de los mitos de la Revolución Mexicana en el campo del arte y de la cultura.

El hecho es que, para principios de los años cincuentas, mientras más orgulloso de sí mismo estaba el Estado con su falsa

Unidad Nacional, muchos artistas jóvenes sentían gastada la sen da nacionalista y encontraban en ella un ambiente "irrespirable".

El alemanismo, por supuesto, reconoció la labor de artistas ajenos a la Escuela Mexicana de Pintura: Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Juan Soriano, Pedro Coronel, Alfonso Michel. El "impulso" universalista de nuevas promociones de artistas se valió de la crítica vehemente de los "tres grandes" y sus obras pictóricas.

La tesis del pintor Tamayo, tan en boga entre la nueva burguesía alemanista, gozaba de amplio crédito:

"El pintor revolucionario es el que en lo pictórico trata de encontrar nuevas formas de expresión y se da el caso en México de que los pintores, como hombres, pueden ser de vanguardia; en lo pictórico, son simples conformistas académicos, porque encontraron una receta que les pareció eficaz y la usan hasta el infinito" (104).

Tamayo, que se había iniciado por el camino de los muralistas, pronto rechazó lo que consideraba "retórico y vacío" y cifró su arte en la forma sintética y del color como elemento sustentante, búsqueda que lo alejó rápidamente del naturalismo, factor esencial de la Escuela Mexicana de Pintura. Su gran campo de acción fue el cuadro de caballete.

Durante su juventud, Rufino Tamayo casi siempre vivió, estudió, trabajó y vendió sus pinturas en los Estados Unidos. La crítica de aquel país lo acogía como a uno de los más representativos "valores" de la plástica mexicana.

A partir de ese momento, los lienzos abstractos y poco figurativos de este pintor entraron de moda tanto en las colecciones de la burguesía norteamericana como en las tiendas de sus proveedores (105).

Entre menos significativo y más complejo fuera el arte pictórico, mayor era su aceptación y demanda.

Así, a finales de los cuarentas Tamayo traía a México para consumo de los "poderosos" alemanistas una "novedad" que, según el propio Diego Rivera, "ya tiene 25 años de edad, pero que es actual para los ricos yanquis, tan retrasados como los de aquí en el terreno de la actualidad pictórica" (106).

De cualquier manera, Tamayo permaneció como punto de referencia, como un "gran clásico" pese a que su "nueva pintura mexicana" resentía la carencia de un antecedente formativo más coherente.

Por otra parte, un año significativo fue 1948, cuando una frase de Ignacio Ramírez, El Nigromante, escrita en un mural de Diego Rivera desata un escándalo próximo a convertirse en "guerra santa". En la plenitud de su madurez y dominio del oficio, Rivera pinta un muro del comedor del Hotel del Prado, titulado Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central, en el que plasma fragmentos de la historia nacional, su tema favorito.

La expresión de El Nigromante ("Dios no existe"), controvertido personaje de ideas liberales durante la época de la Reforma, hace que manos anónimas e intolerantes laceren la pintura. La gerencia de ese hotel, de capital estadounidense, la cubre impidiendo su acceso al público.

Lo que molestó a diversas instituciones oficiales y en particular a los católicos no fue realmente el enunciado "Dios no existe", sino la clara acusación de Rivera sobre la complicidad del clero en la clase alta a lo largo de nuestra historia (107).

Del mural se afirma que es uno de los mejores del artista, aunque quizá marque la línea divisoria entre el gran pintor de la Preparatoria, de la Secretaría de Educación Pública, de la Escuela Nacional de Agricultura "Chapingo" y del Palacio Nacional, con el Rivera de las decoraciones de la Ciudad Universitaria, del Teatro de los Insurgentes y del Hospital del Seguro So

cial "La Raza".

Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central representa un fresco de reconstrucción histórica en el que sobresalen los famosos personajes de México. Ahí, está impregnado ese sentido didáctico característico en la obra de Rivera, pues él sostenía que su trabajo estaba dirigido a públicos muy amplios y heterogéneos.

La principal característica de la pintura de Diego Rivera fue precisamente el planteamiento sobre la inexistencia de Dios, es decir, la forma en que expresó su incompatibilidad con los designios y manifestaciones clericales.

El mural sólo pudo molestar a reaccionarios e hipócritas que hicieron un drama nacional por una leyenda: "Dios no existe" (el fresco fue conocido en menos de dos meses por gran parte de la población, que comentaba y condenaba tan "escandaloso letrado").

La pintura fue raspada y finalmente cubierta a petición de algunos funcionarios públicos, familias mexicanas y el propio dueño del inmueble (108).

Con ello quedaba confirmado el sesgo represivo de la política cultural alemanista: su negativa de impulsar efectivamente la libre expresión artística; su afán por frenar el movimiento intelectual independiente; y su oposición a estimular el desenvolvimiento de las actividades artístico-populares.

En el campo de la cultura, el optimismo presidencial se nutrió de comparaciones: en relación con otros países, y en relación con nuestra propia historia, vivimos el menor de los males gracias a que nuestro "progreso" (y su noción concomitante, el "desarrollo") se origina en una "auténtica Revolución".

Incapaz de apoyar y abarcar la vida artística de la nación en su totalidad, el Estado se concretó a ocultar bajo un disfraz nacionalista y aun xenófobo el auténtico talento creador de quie

nes en verdad miraban hacia una real democratización del arte y la cultura.

La existencia de una censura cultural, y su gran influencia durante el período, se explica dentro del mismo marco de la opresión social.

El surgimiento de diversas instituciones culturales (Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Artes Plásticas, etcétera) sólo justificaban los cuantiosos dispendios económicos y muy poco fortalecían el genuino carácter y personalidad nacionales.

El alemanismo y la urgencia de creer en el progreso lo determinaba todo.

## Notas

- (1) Medina, Luis. Historia de la Revolución Mexicana. pp. 1,2.
- (2) Angeles, Luis. "La modernidad de los modernizadores". Uno más uno, 17 de mayo de 1983. pág. 5.
- (3) Medina, Luis. op. cit., pág. 93.
- (4) "1946-1952: Miguel Alemán Valdés, presidente constitucional de los Estados Unidos Mexicanos". El Día, 15 de mayo de 1983. pág. 6.
- (5) Medina, Luis. op. cit., pág. 11.
- (6) No es extraño que el titular de la Secretaría de Gobernación, una de cuyas labores esenciales es el control político, se convirtiera, a partir de entonces, en el "elegido" con casi invariable derecho a la sucesión presidencial.
- (7) Medina, Luis. op. cit., pp. 26, 27.
- (8) La primera transformación fue en 1938. Del Partido Nacional Revolucionario (PNR) nació el Partido de la Revolución Mexicana (PRM).
- (9) González Casanova, Pablo. El Estado y los partidos políticos en México. pág. 59.
- (10) Medina, Luis. op. cit., pp. 81-83.
- (11) Truman era un anticomunista obstinado y belicista; consideraba necesario detener "el avance comunista" empleando para ello, si era imprescindible, la fuerza de las armas.
- (12) Medina, Luis. op. cit., pp. 84,85.
- (13) Ibid., pág. 91.
- (14) Con Alemán Valdés surgen los denominados "tecnócratas", es decir, aquellos profesionistas, industriales, abogados que saben de programas, proyectos, estadísticas, planes y que aparentemente no profesan ninguna ideología política. Tras de esa "neutralidad" se escondía un profundo pensamiento

reaccionario que apoyaba la dependencia de Norteamérica en detrimento de la economía y soberanía nacionales.

- (15) Ramírez Cuellar, Héctor. "Aleman o la desviación de la Revolución". El Día, 19 de mayo de 1983. pág. 3.
- (16) Hernández Campos, Jorge. "¿Por quién doblan las campanas?". Uno más uno, 17 de mayo de 1983. pág. 3.
- (17) Leal, Juan Felipe. México: Estado, burocracia y sindicatos. pp. 87, 88.
- (18) Hernández Campos, Jorge. art. cit., pág. 3.
- (19) Lerner de Sheinbaum, Bertha y Halsky de Cimet. El poder de los presidentes. pp. 214, 215.
- (20) Ibid., pp. 218-222.
- (21) Bello, Arnulfo. "Que nos sirvan otro gabinete". Revista Presente, núm. 8. pág. 12.
- (22) Castillo, Heberto. "Cárdenas y Aleman, polos opuestos". Revista Proceso, núm. 342, pp. 35,36.
- (23) Careaga, Gabriel. Los espejismos del desarrollo. pp. 208, 209.
- (24) Fazio, Carlos. "El proyecto alemanista de industrialización, básicamente antipopular, puso a México de rodillas ante Estados Unidos". Revista Proceso, núm. 342. pág. 11.
- (25) Leal, Juan Felipe. op. cit., pp. 99-101.
- (26) Fazio, Carlos. art. cit., pág. 11.
- (27) Medina, Luis. op. cit., pág. 151.
- (28) Ibid., pp. 124-134.
- (29) González Casanova, Pablo. op. cit., pp. 57-61.
- (30) El delito de disolución social, referido en la carta magna, castiga a "todos aquéllos que de palabra, por escrito o por cualquier otro medio propague ideas, programas o conductas que tiendan a producir rebeliones, sediciones, motines, desórdenes, y a obstruir el funcionamiento de las instituciones

legales".

- (31) Medina, Luis. op. cit., pág. 129.
- (32) El concepto "charrismo" sindical surge a partir de 1948 cuando el dirigente gremial de la empresa Ferrocarriles Nacionales, Jesús Díaz de León (a) "el charro" (le apodaban así porque le gustaba la charrería y, según se afirmaba, se le veía frecuentemente vestido de charro), traiciona abiertamente los intereses laborales de los trabajadores y vende al Estado el movimiento democrático ferrocarrilero.
- (33) Este apoyo significaba que, por el momento, la CTM no habría de plantear reivindicaciones salariales en favor de sus integrantes.
- (34) Medina, Luis. op. cit., pág. 162.
- (35) Ibid., pp. 151-161.
- (36) Ortiz Pinchetti, Francisco. "En 1946 se implanta la corrupción como guía y objetivo del poder". Revista Proceso, núm. 342. pp. 6, 7.
- (37) Piño Sandoval, Jorge. "Presente". Revista Presente, núm. 9. pág. 3.
- (38) Piño Sandoval, Jorge. "Hora y media con Miguel Alemán". Revista Presente, núm. 4. pág. 9.
- (39) Monsiváis, Carlos. "La de Alemán, vanidad que lo autodeificó". Revista Proceso, núm. 342. pág. 16.
- (40) Santin Peña, Edmer. "Los salarios en el sexenio alemanista". El Día, 19 de mayo de 1983. pág. 7.
- (41) Ramírez Cuellar, Héctor. art. cit., pág. 3.
- (42) Gomezjara, Francisco. "México, historia de un urbanicidio". Revista de Revistas, núm. 248. pág. 17.
- (43) Ibid., pág. 18.
- (44) Ibid., pp. 18, 19.
- (45) López Goycoolea, Diana. "La civilización ha roto su equili

- brio con la presencia de un mundo artificial". Punto. núm. 1. pp. 28, 29.
- (46) Monsiváis, Carlos. art. cit., pág. 19.
- (47) Ricalde, Humberto. "Entrevista: Matías Goeritz" Traza. pág. 9.
- (48) Monsiváis, Carlos. art. cit., pág. 16.
- (49) Monsiváis, Carlos. Amor perdido. pp. 212, 213.
- (50) "Nuestra mexicanización". Revista Presente, núm. 3. pág. 2.
- (51) Gomezjara, Francisco. art. cit., pp. 19, 20.
- (52) Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. pág. 67.
- (53) Monsiváis, Carlos. op. cit., pp. 76-80.
- (54) Ibid., pág. 73.
- (55) Vidales Tamayo, Susana. "¿Vendes caro tu amor, aventurera?". Revista Fem, núm. 4, vol. 1, pág. 73.
- (56) Gomezjara, Francisco A. et. al. Sociología de la prostitución. pág. 11.
- (57) Ibid., pág. 16.
- (58) Si examinamos el papel de la familia como eje de consumo, como reserva de mano de obra barata, como generadora potencial de la fuerza de trabajo, tendremos una visión más completa del porqué de su importancia para el sistema.
- (59) Gomezjara, Francisco. et. al. op. cit., pp. 40, 41.
- (60) Ibid., pp. 41-45.
- (61) El abolicionismo pretendía desterrar parte del control ejercido sobre la prostituta; con él, no se le fichó, ni se le expidió una de las clásicas tarjetas sanitarias: el "carnet dactiloscópico".
- (62) García Flores, Margarita. "Con las prostitutas de la Vaquita". Suplemento La cultura en México, de la Revista Siempre!, núm. 1281. pág. 3.
- (63) Vidales Tamayo, Susana. art. cit., pág. 76.

- (64) Gomezjara, Francisco. et. al., op. cit., pág. 75.
- (65) Ruiz Harrel, Rafael. "La prostitución". Revista Mundo médico, vol. II. núm. 20. pág. 17.
- (66) El macartismo surgió a partir de las acciones del senador norteamericano Joseph McCarthy contra toda persona, organización o país de filiación comunista. Sus métodos eran acusaciones y pruebas falsas, insinuaciones y mentiras, prejuicios, odio y rencor al comunismo. Del pánico causado por sus apreciaciones anticomunistas, nació la Ley McCarran-Nixon de Seguridad Interna, de 1950. Esta Ley establecía el rechazo absoluto y definitivo a cualquier forma o acto de tendencia comunista.
- (67) Blanco, José Joaquín. "Aguafuertes de narrativa mexicana, 1950-1980". Revista Nexos, núm. 56. pp. 24, 25.
- (68) Para el presidente Miguel Alemán, la Unidad Nacional era el principal requisito para el "progreso". Reconciliar a las clases sociales, a las tendencias ideológicas antagónicas significaba cierta garantía del equilibrio político, social y cultural del país. La necesidad de creer en el "progreso" lo determinaba todo, incluso la idea de vivir en un país donde las tradiciones por excelencia eran la improvisación continua y el rechazo a las expresiones populares.
- (69) Blanco, José Joaquín. art. cit., pág. 25.
- (70) Ibid., pág. 24.
- (71) El Colegio de México. Historia General de México. Tomo IV. pág. 309.
- (72) Blanco, José Joaquín. art. cit., pág. 25.
- (73) Ibid., pp. 25-28.
- (74) Ibid., pág. 26.
- (75) La literatura II. Colección: "Las humanidades en el siglo XX". núm. 8. pp. 59, 60.

- (76) El Colegio de México. op. cit., pág. 398.
- (77) Blanco, José Joaquín. art. cit., pág. 25.
- (78) El Colegio de México. op. cit., pág. 407.
- (79) Fernández Christlieb, Fátima. "Monopolio del poder, monopolio de la información". Revista Proceso, núm. 135. pp. 6-9.
- (80) "El sueldo de nuestros colaboradores". Revista Presente, núm. 8. pág. 13.
- (81) Piño Sandoval, Jorge. "Presente". Revista Presente, núm. 14. pág. 3.
- (82) Leduc, Renato. "Presentimientos". Revista Presente, núm. 16. pág. 9.
- (83) Fernández Christlieb, Fátima. "Quién podrá ejercer el derecho a la información". Revista Proceso, núm. 53. pp. 12, 13.
- (84) Maza, Enrique. "7 de junio: prensa y libertad". Revista Proceso, núm. 31. pp. 13, 14.
- (85) En los años veinte y treinta, el impulso nacionalista de los gobernantes en turno exigía un teatro que explicara, sintetizara y revelara -en el llamado "teatro de ahora"- lo que el novelista y dramaturgo mexicano Mauricio Magdaleno definía como "la temperatura de nuestros días, entendiendo por tal que cumpliera el claro cometido de interpretar la realidad esencialmente política que vivimos".
- (86) Gorostiza, Celestino. Teatro mexicano del siglo XX. pág. 10.
- (87) *Ibid.*, pág. 11.
- (88) Magaña Esquivel, Antonio. Sueño y realidad del teatro. pág. 41.
- (89) El Colegio de México. op. cit., pág. 469.
- (90) Gorostiza, Celestino. op. cit., pág. 9.
- (91) Magaña Esquivel, Antonio. op. cit., pp. 125-129.
- (92) El Colegio de México. op. cit., pp. 470, 471.
- (93) *Ibid.*, pág. 472.

- (94) Ibid., p.p. 472-474.
- (95) Magaña Esquivel, Antonio. op. cit., pp. 35, 36.
- (96) Nomland, John B. Teatro mexicano contemporáneo. pp. 169, 170.
- (97) Magaña Esquivel, Antonio. op. cit., pp. 207, 208.
- (98) Nomland, John B. op. cit., pág. 170.
- (99) El Colegio de México. op. cit., pág. 349.
- (100) Ibid., pp. 351, 352.
- (101) Ibid., pp. 352-354.
- (102) Ibid., pág. 418.
- (103) Goldman, Shifra M. "La pintura en el decenio de la confrontación". Revista Plural, núm. 85, vol. VI. pág. 34.
- (104) El Colegio de México. op. cit., pág. 418.
- (105) Ocampo Ramírez, Mauricio. "Tamayo, pintor para nuevos ricos". Revista Presente, núm. 2. pág. 17.
- (106) Ibid., pág. 17.
- (107) Benítez, Gabriel. "Cómo entender un mural". Revista de Revisitas, núm. 88, pág. 40.
- (108) Ibid., pág. 39.

## II. Situación general del cine mexicano durante el sexenio de Miguel Alemán Valdés.

- Industria cinematográfica.
- Ley cinematográfica.
- Producción.
- Directores debutantes. Actores.

1947.

Cuando el licenciado Miguel Alemán asumió el poder presidencial a finales de 1946, el cine mexicano era una industria que se encontraba bajo lineamientos capitalistas a beneficio de la iniciativa privada, esto es, la producción cinematográfica de la época estaba sujeta casi en su totalidad a los intereses de unos cuantos; sin embargo, esa misma iniciativa privada concedía su propio control al Estado, pues se suponía que éste debía establecer las medidas y reglamentaciones necesarias para que aquélla actuara como tal.

Esta aparente contradicción trajo consigo un retroceso en el llamado "proceso revolucionario mexicano", al orientarse básicamente la economía de nuestro país hacia un decisivo y dogmático sistema capitalista. Con él se fortaleció la gran empresa privada, motivando de esta manera un drástico debilitamiento en los "pilares" que sustentan no solo a la Revolución sino también a la economía nacional: los sectores obrero y campesino. Alemán se puso al servicio del gran capital y permitió el enriquecimiento desmedido de pequeños grupos con ideas reaccionarias; éstos de alguno u otro modo intervinieron en asuntos gubernamentales.

En el anterior sexenio, el cine mexicano tuvo la necesidad

de prever una difícil situación que se vislumbraba al manifestarse la desconfianza de los productores hacia el Estado; no creían en una orientación general gobiernista capaz de asegurar sus beneficios y proteger sus intereses. Por el contrario, el período alemanista fue propicio para el desenvolvimiento del gran capital privado en la industria cinematográfica, causando con ello que la mayoría de las películas dejaran de ser simples "acontecimientos" (1) para formar parte de producciones análogas y sin pretensiones. Es durante el alemanismo cuando se conforma una estandarización que establece nuevas "reglas" en materia cinematográfica; se realizan algunas películas buenas, pero otras resultaban poco exitosas, de acuerdo a las apreciaciones mercantiles y a los requerimientos económicos del país.

Todo indica que el proceso de concentración capitalista se operó en el cine nacional a partir de un dispositivo de exhibición cada vez más monopolizado. El norteamericano William O. Jenkins, como menciona Miguel Contreras Torres en El libro negro del cine mexicano, grueso volumen de 450 páginas publicado en 1960, fue uno de los principales monopolistas de la exhibición en México. Él, junto con Gabriel Alarcón, comenzó su carrera especulativa en la ciudad de Puebla cuando Maximino Ávila Camacho era gobernador del Estado, quien a su vez subsidiaba a Alarcón para el financiamiento de algunos cines.

Más tarde, Manuel Espinosa Iglesias se unificó a Jenkins y a Alarcón y de esta forma no sólo recaudaron grandes cantidades de dinero para extender sus negocios cinematográficos, sino que además de controlar todas las salas de cine de Puebla acapararon cientos más en los estados de Michoacán, Guanajuato, Aguascalientes, Querétaro, Zacatecas, Durango y Jalisco (2).

Cabe agregar que también el período presidencial de Ávila Camacho fue campo favorecedor para el desenvolvimiento monopolis

ta de O. Jenkins y Espinosa Yglesias, quien se inició en el Distrito Federal al establecer la empresa Operadora de Teatros S.A.; Jenkins por su parte controlaba el Banco Nacional Cinematográfico, S.A..

Por otra parte, cuando Emilio Azcárraga formó su Cadena de Oro S.A., misma que agrupaba entre otros al cine Alameda, comenzó a sentir la competencia de Espinosa Yglesias con su Operadora de Teatros. Este último, para evitar pérdidas económicas, advirtió a las distribuidoras norteamericanas 20th Century Fox, Paramount y Universal que "si ustedes alquilan películas al 'Cine Alameda' y a su 'Cadena de Oro', no exhibiré ninguna película de ustedes en nuestros cines de México, Puebla, Veracruz, Torreón y otras plazas que empiezo a controlar. Por ahora les daré a ustedes un 5% más del porcentaje ordinario" (3).

Azcárraga cedió a la presión de Espinosa Yglesias y vendió su circuito Cadena de Oro; éste pasó entonces a manos del señor Alarcón.

Al tomar posesión presidencial Miguel Alemán empeora aún más la situación cinematográfica.

Muchos cines siguieron cayendo en manos del monopolio Jenkins-Alarcón, Espinosa Yglesias. El Banco Cinematográfico al igual que la Asociación de Productores simulaban actuar con apego a la ley, pero todo era farsa ya que la corrupción alcanzaba una extraordinaria fluidez. Los líderes sindicales en materia cinematográfica eran corrompidos por Alarcón y Espinosa Yglesias, que por medio de sobornos compraban los movimientos gremiales (4).

A partir del sexenio alemanista la posición tomada tanto por productores como por exhibidores era totalmente mercantilista; la obsesión de éstos consistía en un control cada vez más estricto del monopolio cinematográfico, afectando no sólo a los intereses de dicha industria sino básicamente al aspecto cualitativo

de las películas en general.

A partir de 1947, exhibidores, productores y trabajadores sindicalizados encuentran terreno propicio para su afán lucrativo.

El 17 de octubre de ese mismo año, se crea la distribuidora Películas Nacionales que agrupa a la mayoría de los productores mexicanos y en la cual el Estado tiene participación. Las compañías productoras CLASA Films Mundiales, Filmadora Mexicana, Producciones Rosas Priego y el Banco Nacional Cinematográfico integraban esta cadena de distribución que entre sus objetivos principales se hallaba el de evitar el monopolio de exhibición y "contrarrestar la fuerza económica" (5) del grupo de exhibidores que actuaba en forma desventajosa para el cine mexicano.

La producción fílmica durante 1947 descendió a 58 películas realizadas, 14 menos que en 1946. México perdía mercados en América Latina, pues la competencia con Argentina y España se hacía cada vez más ceñida (6).

Se hablaba ya de una crisis en el cine mexicano, crisis que con la llegada de Miguel Alemán se agudizó al momento de implantarse la deshonestidad en todos los círculos políticos, económicos, sociales y culturales del país.

Algunos directores como Adolfo Fernández Bustamante señalaban, a fines del '47, que la crisis del cine nacional se debía principalmente a la gran cantidad de elementos humanos innecesarios para la industria cinematográfica, como era el caso de los "extras" empleados para una película y relegados, posteriormente, de las producciones subsecuentes (7).

Estas apreciaciones resultaban muy subjetivas y omitían el verdadero meollo del asunto, que en realidad no era otro sino la voracidad económica de la mayoría de los productores.

En tales condiciones y por acuerdo del presidente Alemán, se

crea el 21 de agosto de 1947 la Comisión Nacional Cinematográfica, la cual reúne los esfuerzos de todos aquéllos que, de alguna u otra manera, intervienen en el "desarrollo" de la industria cinematográfica. Aparentemente se hace frente a la crisis fílmica.

El acuerdo presidencial advertía que el momento para crear esta comisión era propicio, puesto que otros países -a diferencia de México- aumentaban su producción y protegían su industria en beneficio del público. Dicha agrupación pretendía rescatar de su difícil situación al cine mexicano, mediante el otorgamiento de "alicientes y estímulos" a realizadores nacionales con el fin de mejorar e incrementar la calidad artística de las cintas.

Además, la comisión pretendía cooperar a la ampliación y recuperación de los mercados nacionales y extranjeros, por cuanto a exhibición y distribución se refiere. El llamado cine educativo y documental, así como las actividades de la Academia Cinematográfica, encontrarían en esta comisión un organismo de apoyo y de impulso para lograr mayor rendimiento en sus manifestaciones.

Este nuevo organismo, propio del sexenio de Alemán, tuvo entre sus obligaciones la de elaborar documentales y cortometrajes que el gobierno federal solicitaba con fines propagandísticos. La construcción de salas cinematográficas en toda la República fue también una de las pretensiones de la comisión para hacer más "fecundo" el mercado nacional.

El financiamiento de los planes de esta Comisión Nacional Cinematográfica, se realizó a través del reordenamiento del Banco Cinematográfico dentro de un nuevo sistema de operaciones crediticias, bajo el nombre de Banco Nacional Cinematográfico S.A. (8).

Esta naciente institución contó en un principio con un capital superior a los 10 millones de pesos, aportados por el Gobierno Federal, el Banco de México, el Banco Nacional de México y la Nacional Financiera, misma en la que William O. Jenkins era pie-

za clave.

Naturalmente, no bastaba la ayuda que el gobierno otorgaba a la industria cinematográfica, ni todas aquellas acciones (alicientes y estímulos) que pretendían mejorar la calidad artística del cine. El verdadero núcleo de la crítica situación no estaba en el talento de quienes hacían las películas (como consideraba la comisión), sino simple y sencillamente en los elementos que hacían del cine mexicano una crisis generalizada, es decir, los mismos beneficiarios de este nuevo proceso de concentración y/o monopolización capitalista.

Dentro del organismo figuraron personajes que reafirmaron el carácter mercantilista del cine nacional de esa época:

Comisión Nacional Cinematográfica.

- Antonio Castro Leal (presidente)
- Pablo Bush Romero (propietario)
- Alfonso Sánchez Tello (suplente)
- Celestino Gorostiza (suplente)

Representante del Banco Nacional Cinematográfico, S.A..

- Manuel Sánchez Cuén.

Representante de los estudios y laboratorios cinematográficos.

- César Santos Galindo.

Representante de los distribuidores.

- Jesús Grovas.

Representante de los productores.

- Mauricio de la Serna.

Representante de las empresas distribuidoras en las que el Banco Nacional Cinematográfico, S.A. tenía participación directa.

- Salvador Elizondo.

Representante del Sindicato de la Producción Cinematográfica (STPC).

-Carlos Toussaint.

Representante del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC).

-Salvador Carrillo (9).

Tanto los "premios y estímulos" al cine comercial como el impulso al cine educativo y documental fueron, al paso del tiempo, iniciativas relegadas de todo aquéllo que parecía ser la "salvación" de la crisis cinematográfica.

El cine comercial se encontraba inmerso dentro de las condiciones sociales que prevalecían en ese sexenio de marcadas acciones corruptivas. Mientras tanto, los comisionistas podían hablar sobre sus "buenas intenciones", esperar una nueva película (de Emilio Indio Fernández, por ejemplo) para aplaudirla con entusiasmo patriótico y contemplar como el cine mercantilizado se ceñía a unas condiciones sociales por demás abyectas.

Así, "el cine de prostitutas es el cine por excelencia del alemanismo. Hay un nuevo fiat lux" (10). En efecto, sólo durante el primer año de gestión de Miguel Alemán se produjeron 11 películas tramadas en el ambiente arrabalero, 7 de las cuales incluían o implicaban al personaje de la cabaretera y/o prostituta. No obstante, las cintas cómicas -18-, rancheras o folclóricas -14- y los melodramas "pulcros" (según los califica el crítico de cine Emilio García Riera) -13- imperaron cuantitativamente en la producción anual, pero las representativas de ese período fueron cintas cuyos títulos son sobradamente evidentes: Pecadora, La bien pagada, Señora tentación, Cortesana, Ángel o demonio, La hermana impura y La sin ventura.

Para ese mismo año, solamente debutó como director el chileno Tito Davison con la película La sin ventura (en realidad el tipo de cine que se realizó en ese período no exigía la búsqueda de nuevos realizadores).

Emilio Fernández con Río Escondido (1947) obtuvo uno de los premios más importantes en materia cinematográfica en el Festival de Praga: el premio internacional de fotografía fue para Gabriel Figueroa y el premio de honor para el director. También dicha cinta fue galardonada en Madrid nuevamente por la mejor fotografía, mejor dirección y mejor película mexicana del año.

Roberto Gavaldón realizó La diosa arrodillada y Julio Bracho, su única película de 1947, El ladrón. Nosotros los pobres, de Ismael Rodríguez, fue la cinta taquillera por excelencia y de enorme popularidad en México; en ella se "explotó" profundamente la pobreza extrema y se retrató a ese pueblo que se aplaudió a sí mismo.

La realización del melodrama No te dejaré nunca por parte del STIC, trajo consigo algunos líos sindicales entre éste y el STPC. El infringir el reglamento cinematográfico de 1945, el cual autorizaba y limitaba al STIC únicamente a la distribución, exhibición y elaboración de noticieros y otorgaba al STPC la concesión para producir largometrajes, fue clara evidencia de que productores, trabajadores sindicalizados y líderes de ambas agrupaciones pretendían aprovechar la coyuntura sexenal para hacer del cine un enorme "botín" del cual todos participaran.

1948.

Durante 1948, la producción cinematográfica a nivel nacional, creció notablemente como "respuesta" a la llamada crisis del '47 que dejó una producción aproximada de 56 y 58 películas. Contrario a ello, este segundo año alemanista se distinguió por la realización de 23 cintas más con respecto al anterior, es decir, 81, una película menos que en 1945, lapso en el que la industria cinematográfica alcanzó un nivel considerable con 82 filmes.

Sin embargo, esa alta producción no dejaba de ser menos pretensiosa -cualitativamente hablando- que la de 1945. La ambiciosa y poco indicativa cifra de 81 realizaciones no ocultaba en sí la decadencia padecida por nuestro cine durante ese sexenio.

La crítica situación económica y la mala administración por la cual atravesaba la industria fílmica nacional, se vio reflejada en la pérdida de mercados internacionales como producto de la baja calidad artística cinematográfica. Los intereses de los pequeños grupos monopolizadores estuvieron favorecidos por la orientación mercantilista que experimentó el cine mexicano en el alemanismo.

Por ese mismo año, la crisis desató diversos comentarios de algunos personajes del campo fílmico. Tal fue el caso del productor y director Raúl de Anda, quien advirtió la necesidad de una verdadera reorganización en nuestro cine promovida por el gobierno, "o bien nos limitamos a hacer 'peliculitas caseras'" (11). No obstante, en 1948 se hicieron aún más de éstas que en años anteriores, originando así la llamada estandarización del cine nacional.

Antonio Castro Leal, presidente de la Comisión Nacional de Cinematografía, hablaba de la crisis cinematográfica como produc

to de la Segunda Guerra Mundial, pues los mercados internacionales ganados durante dicha conflagración se perdieron al momento en el que "las industrias de otros países se reorganizaron y empezaron a mandar su material; la situación para nosotros empeoró empezando la competencia y por ley natural la crisis de nuestro cine. Fue una enseñanza que hizo el milagro de que nuestros productores se afianzaran mucho más en la clase de películas a producir, pues sabían que ya no eran los únicos y que la calidad del material era primordial para el éxito y el mantenimiento en los mercados mundiales" (12). Castro Leal decía que los costos de producción descendieron en 1948, pero sin afectar el trabajo artístico y técnico que eran (y son) en realidad factores primordiales en toda realización.

Sin embargo, la verdad, sin ocultarse en ningún momento, era otra: la tendencia inflacionaria de los costos de producción (resultado del mal manejo de los recursos económicos), fue a simple vista la causa de ese desajuste en el cine mexicano.

Asimismo, uno de los errores en el que constantemente incurrió la industria nacional, no sólo durante 1948 sino a lo largo de todo el período alemanista, fue el de reducir los costos de producción mediante una serie de incertadas medidas que menguaron el contenido cualitativo de los filmes. Tales medidas eran básicamente la disminución al denominado valor de producción, es decir, debía filmarse en el menor tiempo posible y en escenarios realmente baratos; evadir el pago de derechos literarios (que en la posguerra se hacía ineludible); e impedir el acceso al cine nacional de actores extranjeros que por su renombre exigieran altos sueldos.

Desde luego, los productos fílmicos supeditados a estas "normas" serían, en efecto, de muy difícil colocación en mercados que aceptaban y aplaudían las superproducciones norteamericanas,

las obras del neorrealismo italiano o el buen gusto (por convencional que fuera) de películas francesas e inglesas.

Para junio de 1948 se efectúa en Madrid, España, un certamen cinematográfico hispanoamericano en el que participan delegaciones de Argentina, España, Cuba y México. Este encuentro, encabezado por el Sindicato Nacional del Espectáculo Español, trataba de utilizar la idea de la "hispanidad" para mejorar ante los países participantes la deteriorada imagen del régimen franquista.

México, a pesar de haberse encontrado por aquellos años al margen de toda relación diplomática con España, celebra un convenio de cooperación cinematográfica propuesto por Adolfo Fernández Bustamante, secretario general del STPC y representante de la delegación mexicana.

Tales acuerdos fueron básicamente:

-La igualdad en tarifas aduanales para la importación de filmes nacionales, ya que en España estos mismos impuestos arancelarios eran demasiado elevados y en México prácticamente no se cobraba por la entrada de películas extranjeras, lo cual establecía una situación desfavorable para nuestro mercado (a México entraba cualquier película con el solo requisito de pagar 6 pesos por kilo, en España cada película nuestra tenía que pagar un promedio de 200 a 300 mil pesetas).

-Igualdad en el trato a los técnicos y artistas mexicanos. Este acuerdo motivó al propio director Fernando de Fuentes a realizar en ese mismo año la primera coproducción hispano-mexicana, Jalisco canta en Sevilla. Esta película, interpretada por los mexicanos Jorge Negrete, Armando Soto La Marina El Chicote y los españoles Carmen Sevilla y Jesús Tordesillas, "...resultó, como era de temer, una más de las muchas comedias nacionales dedicadas a exaltar la similitud (teórica) de los temperamentos ranche-ro y andaluz (gusto por los toros, las serenatas, los desplantes,

las muchachas tras la reja, etcétera). En este nuevo torneo de charros admirando andaluzadas y andaluces admirando mexicanerías, sólo se apreció como novedad el cambio de escenario, que por primera vez fue español de verdad y no una Sevilla mal reconstruida en los estudios CLASA o Azteca" (13).

-Reglamentación de la censura en los países participantes en el certamen, ya que era una de las causas por las que algunas cintas mexicanas no podían ser exhibidas en España y Argentina. España se encontraba bajo un régimen totalitario de extrema derecha que no permitía la exhibición de películas "indecorosas". México, sin embargo, realizó durante el sexenio en cuestión películas que indudablemente en regímenes aun más conservadores no podían ser mostradas dadas las escenas contenidas. Por ejemplo, filmes en los cuales Ninón Sevilla, María Antonieta Pons o Meche Barba erotizaban el ambiente conduciéndose y/o "enseñando" más de lo tolerado por las autoridades de los países importadores, eran rehusados para su presentación. Se acordó formular un código de moral por y para los países hispanoparlantes (14).

Quizás uno de los resultados menos sustanciales de este certamen cinematográfico, fue la creación de la Unión Cinematográfica Hispanoamericana (UCHA), integrada por México, España y Argentina. Esta agrupación -que para el secretario general de actores, Julián Soler, "... tendrá la misión de resolver y hacer efectivas todas las resoluciones que los tres países tomen en común acuerdo"- no fue sino el otorgamiento "gratuito" de actividades a ciertas personalidades del cine mexicano que en nada beneficiaron a la industria nacional y sí, en consecuencia, protegieron los intereses creados.

La UCHA no tuvo mayores problemas en lo referente al código moral proyectado, que a simple vista podría parecer dificultosísimo. España estaba gobernada por un régimen militar y México

por uno "revolucionario", pero el cine de ambas naciones -lo mismo que el argentino- coincidía "en el júbilo de hablar en español y de creer en Jesucristo"(15). Lo de menos sería cortar a las películas mexicanas que viajaran a España las escenas en que Meche Barba y demás rumberas enseñaran un poco más de muslo de lo permitido por las puritanas autoridades franquistas. Muslos aparte, las heroínas del cine mexicano debían rezar con acalorado fervor a la virgen de Guadalupe o a la del Pilar.

Además, el sistema de coproducciones con otros países no prosperó como lo preveían los integrantes de aquel certamen, pues el ya mencionado carácter "casero" de nuestro cine seguía rigiendo en la producción.

La realización de Jalisco canta en Sevilla y posteriormente El capitán de Loyola (San Ignacio de Loyola), de José Díaz Morales, sirvieron únicamente para que productores como Jesús Grovas y Guillermo Calderón rescataran sus capitales congelados en España, si se toma en cuenta la política financiera de aquel país.

Adolfo Fernández Bustamante, secretario general del STPC, fue destituido de su cargo; lo sustituyó Roberto Gavaldón, quien encontró, al momento de asumir dicho puesto, un movimiento gremial que amenazaba con llegar a la huelga (julio de 1948).

Para muchos productores este movimiento no debía ser reconocido, pues el cine mexicano atravesaba por una severa situación que podría agravarse. La posición de éstos daba sólida constancia de como todo movimiento sindical (no sólo cinematográfico) de este sexenio fue manipulado y desvirtuado hasta convertirlo en un acto impopular, en el cual el propio trabajador era dividido y confundido por los corrompidos líderes de los sindicatos.

La firma de un convenio, minutos antes de que estallara la huelga, puso fin a la zozobra de los productores que ya temían por la desaparición del sindicato de la producción (STPC).

Sin embargo, el conato de huelga interrumpió algunos planes de producción y aceleró otros. Por ejemplo, Roberto Gavaldón tuvo que realizar Han matado a Tongolele en un tiempo límite de sólo dos y media semanas para proteger el capital invertido (180 mil pesos) por el productor Luis Manrique.

El cine mexicano tendía pues a hacerse cada vez más localista y "casero", propiciando de esta manera la pérdida de mercados y la baja calidad artística (cedía así la importancia de la calidad frente a la cantidad). Problemas de altos costos de producción, líos sindicales y la ya viciada concentración de capital, explican porqué el cine nacional recurría a la realización masiva de melodramas arrabaleros y folclóricos que no exigían el debut de nuevos directores.

Al igual que 1947, sólo surge un director, una mujer: Matilde Landeta con la película Lola Casanova.

Emilio Fernández realizó en 1948 tres cintas que representaron a México en diversos festivales internacionales: Salón México y Maclovia en el certamen de Bruselas (1949); y Pueblerina en Cannes. Esta última obtuvo un galardón por su acertada musicalización; Salón México por la mejor fotografía y Maclovia consiguió el premio de honor concedido por el Comité Nacional de Trabajadores Cinematográficos de Bélgica (16).

Alejandro Galindo -desconocido aún en el extranjero- hizo también tres películas que lo distinguieron como destacado realizador: Esquina Bajan, Hay lugar para dos y Una familia de tantas.

Ismael Rodríguez realizó dos interesantes filmes que lo mantuvieron al nivel de los buenos directores: Los tres huastecos y Ustedes los ricos (este último fue la continuación de su popular melodrama Nosotros los pobres).

Julio Bracho dirigió, también, una de las mejores cintas de su carrera: Rosenda. Por su parte, Alberto Gout encontró en Ninón

Sevilla (lo mismo que Gilberto Martínez Solares en Germán Valdés Tin Tan), una de las figuras representativas del cine mexicano que poco tiempo después vendría a revolucionar el género cabareteril.

Paradójicamente, el balance de 1948 resultó mucho mejor que lo que cabía esperar de un cine que había encontrado en la crisis razones financieras apremiantes para ser malo y barato.

1949.

El tercer año de gobierno alemanista se caracterizó, entre otros hechos, por implantar una nueva marca de realizaciones ja más lograda en el cine mexicano: 108 cintas, es decir, 27 más que en 1948. Así, en tan sólo tres años (1949-1951) se hicieron más películas que las realizadas en toda la década de los treintas.

La ya tan reiterada crisis que padecía el cine nacional, pre tendía ser resuelta a través de la ejecución masiva de filmes, los que, por sus características, parecían estar dirigidos a las capas más modestas de la población nacional. Nuestro cine estaba condenado al avorazamiento comercial propio de la época; la conti nuidad de lo "malo por conocido" impedía los cambios de forma y fondo que aquél exigía, pues el llevarlos a cabo ponía en juego los intereses del pequeño grupo burgués monopolizador de la indus tria fílmica.

La gran cantidad de cintas producidas mostraba el afianza- miento de aquella camarilla que fincaba parte de su poderío eco nómico en los procesos de producción, distribución, exhibición y mercado, auspiciado por Películas Nacionales y el Banco Nacio- nal Cinematográfico.

La modalidad impuesta en 1949, seguramente continuada duran te los años restantes del alemanismo, era la de reducir los cos tos de producción de una película mediante la política de filmar en el menor tiempo posible y en escenarios sencillos y modestos. De este modo se estimulaba la continuidad del cine "casero", que por su recuperación financiera inmediata y segura, era el aconse jable entre los productores.

Como consecuencia de tan errónea resolución, la mayoría de los filmes se realizaron en un tiempo no mayor de las cuatro se

manas y con un capital aproximado de entre 300 y 400 mil pesos. Desde luego, no se puede pasar por alto que la devaluación monetaria en 1948 acarreó una pronta y repercutible alza en los costos de producción, motivando de este modo trastornos aún más graves en la calidad artística cinematográfica.

Por otra parte, aquellos productores independientes que evitaban sujetarse en gran medida al Banco Nacional Cinematográfico (a efectos de financiamiento) y de Películas Nacionales (en materia de distribución), eran realmente quienes resentían la crisis fílmica. Sin embargo, en ese año el constante nexo entre productores (Felipe Mier y Óscar Brooks) y directores-productores reconocidos (Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro y Miguel Zacarías), dejaba entrever el desconcierto que ya imperaba al rumorarse la aparición de una ley no sólo de protección a la industria, como en 1948 lo proponía la Comisión Nacional Cinematográfica, sino de una legislación que vendría a profundizar, reglamentar y "resolver" jurídicamente y de manera "definitiva" los problemas de ésta.

La Asociación de Productores manejada por Gregorio Walerstein, Salvador Elizondo, Raúl de Anda, Jesús Grovas y otros, esperaba la aparición de la ley cinematográfica ya que -según ellos- protegería sus fuertes intereses ya afectados por el monopolio Azcárraga (Estudios Churubusco), Theodore Gildred (Estudios Azteca) y William O. Jenkins (exhibición).

Así pues, se consideraba que esta nueva ley evitaría la concentración de los bienes cinematográficos en pocas manos y proyectara la posibilidad de una libre competencia.

Se esperaba, además, que la ley enfrentaría y resolvería los problemas de la censura (o supervisión, para usar un eufemismo muy socorrido), que debían ser terriblemente graves desde el momento en que el nuevo jefe del departamento correspondiente, Gui

llermo Jiménez, fue capaz de declarar lo siguiente durante una entrevista a Cinema Reporter:

"El único criterio que puedo seguir es el que poseo: soy lector y sé cuando se debe usar una medida... ¿Usted no ha pasado por la experiencia de haber leído un libro y después de terminarlo haber pensado: 'Yo le hubiera quitado esto o aquéello o lo de más allá'? Pues bien, ése es el criterio para cortar las escenas inconvenientes" (17).

No es de extrañar que un lector y veedor tan "selectivo" provocara con sus tijerazos gran irritación en la industria mexicana.

En lo que respecta al especulador norteamericano William O. Jenkins, quien en verdad ejerció una dictadura sobre la producción nacional, el escritor José Revueltas -uno de los argumentistas de cine más notables- denunció públicamente a aquél por controlar el 80% de las salas cinematográficas de la República mexicana y por amenazar a todo productor discorde a sus inmoderadas acciones mercantilistas. Revueltas definió a O. Jenkins como el "personaje omnipotente dentro de la industria fílmica nacional en todos sus aspectos" (18).

Este desalentador panorama mostraba la manera de cómo el cine alemanista se desenvolvía en un ambiente desquiciado y corrompido; mediante la promulgación de una ley se pretendía poner fin a todas esas circunstancias generadoras de un mal estructurado cine nacional.

El público, por su parte, exigía (sobre todos aquellos conscientes de la importancia del cine como elemento cultural) la realización de melodramas cuyo contenido evitara la presencia de personajes cabareteriles y rancheros. La preferencia por el cine extranjero, especialmente el norteamericano, fue la respuesta de ese espectador agobiado por la estandarización de nuestro cine.

Pero ni el tan sobado género arrabalero ni el ranchero podían desprenderse totalmente de esas viejas imágenes que el cine había adoptado desde el inicio de su sonorización. En todo caso, se buscaba proponer y mejorar nuevos temas norteamericanizados o recurrir a la explotación de los ritmos de moda, pero siempre bajo el culto al cine estadounidense.

El Estado no podía "permitir" que la crítica situación siguiera golpeando ferozmente al cine mexicano. Tenía la obligación de promulgar una reglamentación -y dar una supuesta apariencia de oposición y descontento a lo que acontecía- a fin de controlar la corrupción y el desbarajuste generado por su mismo sistema.

Se decreta, por fin, el 13 de diciembre de 1949, la ley de la industria cinematográfica, la cual, aun en nuestros días, ha tenido muy escaso y restringido acatamiento.

Esta ley que otorga a la Secretaría de Gobernación las facultades para el estudio y resolución de los problemas relativos al cine, crea para tales objetivos un organismo regulador y promotor del desarrollo económico que además de "perfeccionar" el aspecto moral y artístico del cine mexicano, fomente "la producción de películas de alta calidad e interés nacional" (19): la Dirección General de Cinematografía.

Dicha dirección tuvo, entre otros cargos, el de estimular y otorgar premios anuales a las mejores producciones; intervenir en la realización de cintas documentales y educativas; conceder permisos de exhibición de filmes en la República, sean las producidas en el país o en el extranjero; y fundar la Cineteca Nacional, la cual fungiría como patrimonio de la nación.

Además, por iniciativa de ley, quedaba instaurado el Consejo Nacional de Arte Cinematográfico; entre sus finalidades principales tenía la de agrupar tanto a representantes de dependencias gubernamentales, como asociaciones particulares (productoras, distri

buidoras, exhibidoras) y sindicatos de la industria fílmica nacional. Esto iba con el fin de impulsar el desarrollo equilibrado y sostenido en todas las áreas del cine mexicano.

Evitar que la cinematografía continuara en manos de unos cuantos, fue una de las razones por las cuales el Estado organizó instituciones oficiales y privadas.

Entre las principales facultades de este Consejo nacional, se encontraron, por un lado, la de estudiar todo aquello relacionado con la industria, a fin de sugerir al propio presidente de la República acuerdos, disposiciones, reglamentos y algunas reformas a la ley que pudieran contribuir al mejoramiento económico, artístico, cualitativo del cine nacional; por el otro, la elaboración de proyectos, planes y programas tendientes a elevar el nivel general de nuestro cine (20).

Esto, ejecutado de estricta manera, serviría según la ley cinematográfica para lograr el reconocimiento del cine en el ámbito nacional e internacional y así ampliar y recuperar los mercados del país y, sobre todo, del extranjero.

En términos generales, la ley promulgada por el presidente Alemán simuló ser un rechazo a la corrupción y a la anarquía que caracterizó a la industria cinematográfica durante ese sexenio incompatible a toda manifestación artística libre de convencionalismos burgueses.

Con esta nueva legislación, Alemán "respondía" a la embarazosa situación dando una falsa imagen de rechazo a la atmósfera prostituida por los intereses del monopolio que controlaba casi todas las áreas de la industria fílmica mexicana. Obviamente, el mismo Presidente no podía oponerse a aquellas acciones ventajosas que tanto favorecían sus impulsos especulativos.

La experiencia del pasado alentaba a deducir que la ley cinematográfica se dictó para no tener pleno acatamiento en sus pre-

ceptos. Esto es, los terrenos corrompidos en los que ésta fue creada, orillaron a toda persona y/o institución ligada a la industria fílmica a restringir su observancia.

"... los elevados propósitos de los legisladores al formular una reglamentación jurídica apropiada para la industria cinematográfica fueron en vano, porque la ley nunca se cumplió; fue el caso de un derecho vigente, carente de positividad. Durante tres años los males se fueron agravando, hasta que en 1952 se vio la necesidad de hacer reformas y adiciones a la Ley Cinematográfica, en un nuevo intento de resolver de una manera definitiva los problemas de la industria" (21).

Ciertamente, el 27 de noviembre de 1952 varios artículos de la ley fueron reformados por considerarse "ineficaces, disfuncionales y poco explícitos" (artículo 2º, 3º, 12º en sus fracciones VI y VII, y 13º). Las modificaciones fundamentalmente respondieron a la inoperancia que desde sus inicios la ley presentó.

Por su parte, el reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica fue otra aportación legal que el alemanismo generó para dar idea, nuevamente, de oposición a todo aquello que afectaba a la industria, pero evidentemente seguía favoreciendo los intereses de los grupos monopolizadores. (22).

A propósito de la ya mencionada monopolización ejercida dentro de la industria cinematográfica, en sus artículos 49 y 50 este reglamento hizo referencia a tal acción y prohibió la concentración de actividades como la producción, distribución y exhibición en una sola persona o compañía. Por consiguiente, aquél que se dedicara, por ejemplo, a la exhibición, de ninguna manera debería tener intereses económicos en compañías productoras o de distribución; de igual forma operaba para el distribuidor o productor de películas.

Desde luego el lanzamiento de tales disposiciones no alteró

en lo más mínimo las operaciones centralistas de las personas y/o grupos que continuaban con su afán monopolista en gran parte del campo cinematográfico. El "amiguismo", influyentismo, nepotismo y el desacatamiento a toda ordenanza jurídica fueron peculiaridades de esas asociaciones o clanes mercantes encargados de desvalorizar la función artística y cultural del cine mexicano.

Los vicios generados por el propio sistema socioeconómico contribuyeron a la inobservancia de casi todos los artículos, especialmente los que ejercían presión sobre los intereses burgueses.

Dentro del reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica se contempla una sección que por su importancia sobresale de los demás preceptos. Ésta es la que se refiere a la autorización para exhibir películas en la República mexicana.

Dicha sección, integrada esencialmente por los artículos 69, 70, 71, 72 y 73, conforma lo que en un momento determinado puede establecerse como censura o supervisión. En ella se estipulan las condiciones a las que toda cinta, producida en el país o en el extranjero, debe sujetarse con el fin de obtener la licencia para su exhibición, es decir, el contenido de las películas no deben infringir los límites permitidos por la Dirección General de Cinematografía. Éstos son:

-Ataques a la vida privada. Concerniente a toda clase de agresión, desprecio, ridiculización que pudiera causársele a una persona o difunto afectando sus intereses y reputación.

-Ataques a la moral. Se consideran ataques a la moral cuando se actúe en contra de los valores sociales y normativos para ofender las buenas costumbres y excitar la práctica de actos lujuriosos (prostitución).

-Provocación o apología de delitos o vicios. Las películas que por sus realizadores pretendan ser exhibidas públicamente, deberán evitar la presentación de escenas que inciten a la anar

guía, robo, asesinato, destrucción de bienes materiales y elogien cualquier tipo de delito, vicio y desorden social. La forma o mé todo de realizar estos delitos o practicar los vicios, deberán también ser amonestados y castigar a quienes en el filme los haya practicado.

-Ataques al orden y a la paz públicos. Este punto desapruueba toda cinta o escena en cuyo contenido se desprestige a las insti tuciones fundamentales del país. Queda prohibido injuriar a la Na ción Mexicana, a las entidades políticas, al ejército, a las auto ridades del país y a las naciones soberanas o representantes de ellas. Es también considerado ataque al orden público, la incita ción directa a la anarquía, al motín, rebelión y desobediencia a los mandatos jurídicos y legítimos de la autoridad (23).

Es evidente que dichas normas pretendieron en apariencia no sólo regular, mejorar y demandar un "apto" contenido en toda pro ducción fílmica a exhibirse en nuestro país, sino además reprobar (dentro de la película) aquellas acciones "ilícitas" que por sus características ridiculizaran, desprestigiaran, atacaran y ofen dieran tanto a personas como a sociedades e instituciones.

Sin embargo, fue precisamente durante el sexenio de Miguel Alemán cuando proliferaron películas que violaron abiertamente los preceptos referentes a la moralidad e hicieron apología de vicios. Es curioso observar cómo decenas y decenas de cintas basaron sus temas en tramas que -no obstante las circunstancias so ciales propias de la época y según el reglamento- "ofendieron al pudor, a la decencia y a las buenas costumbres", además de presen tar actos "licenciosos" e "impúdicos" como el ejercicio del mere tricio y la práctica de vicios.

Naturalmente, la realización masiva de melodramas acordes a todo ese ambiente "envilecido", estilo fílmico del alemanismo, respondió meramente a las condiciones especulativas en las cuales

el cine nacional se hallaba inmerso. Por ello se produjeron gran cantidad de filmes que celebraron su esplendor en la narración prostibularia, cabareteril, arrabalera.

La propia experiencia de la cinematografía alemanista resultaba aleccionadora a propósito del incumplimiento a las leyes.

Cabe decir, en términos generales, que si tanto la Ley como el Reglamento de la Industria Cinematográfica, jamás asentaron dentro de sus disposiciones alguna referencia para elevar efectivamente la calidad artístico-cultural del cine mexicano, ¿cómo podía esperarse, entonces, que éste encontrara alternativas serias y auténticas para superar su severa situación? ¿por qué se siguió ejerciendo esa política exclusivista y limitante que imposibilitaba la entrada de nuevos valores?

Desde luego, la absurda posición tomada por la cinematografía alemanista se vio reflejada -no casualmente- en la producción total de ese sexenio, misma que se caracterizó por desplegar mayoritariamente un cine "casero" superior en cantidad, pero inferior en calidad. Ello se manifestó, particularmente, durante 1949, año en el cual no fue necesario el debut de ningún director, ya que con los mismos realizadores existentes se podía continuar con la grave estandarización fílmica.

Entre las cintas más importantes del '49, se encuentran La malquerida, de Emilio Fernández (ganadora del premio a la mejor fotografía en el Festival de Venecia); La oveja negra, de Ismael Rodríguez; Cuatro contra el mundo y Confidencias de un ruletero, de Alejandro Galindo. Además, Luis Buñuel, a un año de consagrarse como uno de los máximos realizadores extranjeros del cine mexicano con Los olvidados, realizó El gran calavera.

Julio Bracho dirigió dos películas "menores" respecto a las anteriores: San Felipe de Jesús y La posesión. Roberto Gavaldón hizo La casa chica, con un argumento de José Revueltas (24).

Gilberto Martínez Solares logró una acertada cinta, en la que Germán Valdés Tin Tan demostró sus excepcionales dotes cómicas: El rey del barrio. El director Alberto Gout y la actriz cubana Ninón Sevilla ofrecieron una de las películas más peculiares e importantes del género clave de esa época: Aventurera. Esta cinta, que en su momento fue otra más dentro del enorme cuadro del cine de cabareteras ("cinturitas", bailes cadenciosos, pasiones "malsanas", barrios bajos), representa en la actualidad uno de los arquetipos más relevantes legado por el gran bloque genérico: la prostituta-cabaretera, rebelde y vengativa.

En 1949 se hicieron alrededor de 25 películas rancheras. Sobre éstas, en cantidad, dominaron las cabareteras con 30 producciones.

Por último, ese mismo año, la muerte de la popular actriz Blanca Estela Pavón impactó no sólo al medio artístico, sino también a casi todo el público que aplaudió, años atrás, su reconocido papel en Nosotros los pobres y Ustedes los ricos, de Ismael Rodríguez.

1950.

El cuarto año de gobierno alemanista resultó muy sintomático para el cine mexicano. La producción cinematográfica superó ampliamente la marca de 108 películas rodadas a lo largo de 1949, con 16 cintas de diferencia, es decir, en 1950 se hicieron 124 películas nacionales. Esto demuestra que 1950 fue el más prolífico año del sexenio por lo que a realizaciones se refiere; nunca antes la industria fílmica había logrado tan súbita y preeminente producción.

Sin embargo, ese cine obligado por razones financieras a ser "casero" y poco ambicioso, se resistió en buena medida a aceptar su decadencia total. Fueron varios los directores -Emilio Fernández, Alejandro Galindo, Fernando de Fuentes, Alberto Gout, Ismael Rodríguez, Julio Bracho-, que plantearon la necesidad de hacer un cine que evitara tales características, esto es, se habló de la urgencia de realizar filmes cuyo contenido no sólo hiciera apología "suavizada" de determinadas circunstancias sociales tales como la pobreza extrema, el ambiente arrabalero y la prostitución, sino de cintas que además de denunciar las ínfimas condiciones de algunos estratos socioeconómicos, se basaran en hechos reales para suscitar en el espectador cierta conciencia de los problemas presentados.

Los olvidados de Luis Buñuel fue una muestra palpable de ese otro cine propuesto por aquellos realizadores que insistían en la ejecución de filmes de alta calidad. Esta cinta producida sin actores renombrados (o famosos) y con un costo mínimo de 450 mil pesos (en comparación con otras de menor trascendencia), fue el resultado de un esfuerzo constante en el cual Buñuel agrupó los

elementos humanos, ambientales y técnicos precisos para hacer un "filme de lucha social" (25); Buñuel declaró a la revista Nuevo Cine (número 4,5, noviembre de 1961, México, D.F.) lo siguiente:

"Durante los tres años que estuve sin trabajar (1947-1949), pude recorrer de un extremo a otro la ciudad de México, y la miseria de muchos de sus habitantes me impresionó. Decidí centrar Los olvidados sobre la vida de los niños abandonados y para documentarme consulté pacientemente los archivos de un reformatorio. Esto es, mi historia se basó en hechos reales. Traté de denunciar la triste condición de los humildes sin embellecerlos, porque odio la dulcificación del carácter de los pobres".

Los olvidados resultó una cinta aleccionadora respecto a otras que ya habían explorado temas similares al expuesto por Buñuel. La autenticidad de ambiente y personajes hicieron posible la confección de una obra singular, desprovista de convencionalismos y "accesorios" que solían adornar la pobreza y señalar melodramáticamente su presencia.

Puede considerarse a Los olvidados como una de las películas mexicanas de mayor trascendencia en el plano cinematográfico nacional y aun en el internacional, pues la presentación de ámbitos legítimos (insólitos en la pantalla), daban un peculiar aspecto neorealista exactamente contrario a las cintas habituales.

Luis Buñuel puso gran atención (como garantía de verosimilitud) en los procedimientos para presentar esa realidad y evitar otra realidad ficticia, inventada por el cine. El contenido del filme reforzó el carácter realista de la atmósfera; testimonió justamente las circunstancias existenciales de los estratos más bajos de la población.

Los olvidados fue debidamente enaltecida con gran cantidad de premios nacionales y extranjeros, lo que hacía de ella la película más descollante que se hacía en México en este período. La

cinta se reestrenó en varias ocasiones como compensación a ese público tolerante y saturado de producciones mediocres propias de la era alemanista.

Obviamente, la acertada y singular dirección de Buñuel ponía de manifiesto que la sensibilidad y la capacidad creadora de un realizador al margen de la corrupción sistemática, eran instrumentos invaluableles con los cuales una obra, sin ostentaciones económicas, podía alcanzar su verdadera función social y cultural.

A partir de la insistente exhortación para realizar ese "otro" cine, la industria cinematográfica mexicana se vio precisada a orientar seriamente y a fondo los lineamientos estipulados con la llegada de Miguel Alemán a la presidencia. Los principales cineastas de la época contribuyeron de manera adecuada a tal indicación y ejecutaron lo que se podría denominar los mejores filmes de 1950.

Emilio Fernández hizo tres películas interesantes: Un día de vida, Islas Mariás y Siempre tuya; Alejandro Galindo, Doña Perfecta; Fernando de Fuentes, Por la puerta falsa y Crimen y castigo. Por su parte, la trilogía Gout-Custodio-Sevilla presentó una película singular a propósito de un hombre maduro, recto e intachable, que se envilece por culpa de una bailarina-cabaretera: Sensualidad. Juan Bustillo Oro realizó El hombre sin rostro y La loca de la casa; y Alfredo B. Crevenna, Muchachas de uniforme (26).

A pesar de la política de puertas cerradas establecida por el cine mexicano desde el inicio del sexenio, en 1950 debutaron más directores que en años pasados: Rogelio A. González hizo su aparición con la película El gavián pollero; Carmen Toscano editó el interesante documental Memorias de un mexicano; Zacarías Gómez Urquiza, Tierra baja; el argentino Luis César Amadori, aprovechando ciertas condiciones económicas del país, filmó Pecado y, por último, el norteamericano Steve Sekely, en una coproducción mexicanonorteamericana, realizó una película de alto costo: Furia

roja/Stronghold.

Roberto Gavaldón, convencido de la necesidad de superar la calidad artística cinematográfica, dirigió un filme "ambicioso", Rosauro Castro, pero que de ninguna manera merecía ser enviado junto con El hombre sin rostro a participar en el Festival de Venecia de 1950. Desde luego, este material mexicano no suscitó el menor comentario entre el jurado calificador, pues cintas de otros países con mayores inquietudes y avances fílmicos, rivalizaron con aquéllas.

Por otra parte, la censura a lo largo del período alemanista y en especial durante este año fue una prescripción poco válida y deformada, ya que las más altas autoridades del país no pudieron vetar aquéllas anomalías generadas por la misma administración. Se aparentaba estar en contra de filmes que "sobrepasaban" los límites establecidos.

Por ejemplo, el 12 de enero de 1951, la Comisión Nacional de Cinematografía resolvió prohibir la exhibición de las películas El suavecito y Casa de vecindad, dirigidas en 1950 por Fernando Méndez y Juan Bustillo Oro, respectivamente. No obstante tal impedimento, las dos cintas obtuvieron poco después la concesión para ser exhibidas bajo la condición de suprimir algunas secuencias que mostraban los aspectos más "denigrantes" de los bajos estratos socioeconómicos.

Así pues, la censura actuaba de dos maneras: por un lado, desaprobaba aquellas películas en cuyo contenido pudiera deformarse tanto la imagen de la industria como de la sociedad en general (pero nunca a las que infringían el reglamento cinematográfico, atacaban a la moral y presentaban el ejercicio de actos "licenciosos" y/o delictivos); por el otro, marcaba -indirectamente- los perfiles que toda cinta mexicana debía acatar.

Fue así como se realizaron varios filmes de corte "populache

ro", entre los que destaca Quinto patio. Dirigida por Raphael J. Sevilla y producida por Emilio Tuero, fue un melodrama más que exaltó la pobreza y el gusto por lo ordinario (sirvió para darle por su lado al público de barriada). La constante adulación sobre ámbitos arrabaleros no significaba más que la simple explotación por parte del sistema, de un fenómeno promovido y manipulado por él mismo.

El gusto por lo popular, fomentado por los estratos burgueses, sirvió de apoyo para que muchos productores tomaran elementos del cine de barriada y de esta manera, lanzar películas del género prostibulario. En compensación a ese gusto, se hicieron en el año cerca de 40 cintas sobre cabareteras y "bajos fondos".

Sin embargo, el género cabareteril o prostibulario comenzaba a mostrar indicios de decadencia; fue así como se dio paso a la realización de películas basadas en los llamados "ritmos de moda", es decir, los éxitos musicales de aquel momento.

Se hicieron cintas como Al son del mambo, de Chano Urueta, La reina del mambo, de Ramón Pereda y Una gallega baila mambo, de Emilio Gómez Muriel. Estas marcaron el comienzo de una nueva forma de conquistar al público a lo largo de las décadas de los 50's y 60's; el cine nacional reflejaba sus incapacidades protegiéndose en el prestigio musical del momento. Una vez más, nuestro cine manifestaba su fiel apego a los atributos del cine norteamericano; ahora se trataba de imitar las producciones hollywoodenses que giraban en torno a las melodías de actualidad.

Por otra parte, 1950 fue más ambicioso en cuanto a proyectos jamás logrados; por ejemplo, Emilio Fernández pretendió realizar la biografía de Emiliano Zapata con las colaboraciones de Mauricio Magdaleno, Gabriel Figueroa, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, entre otros (27). Al parecer esta fallida producción contaría con todos los medios económicos necesarios tanto para su ro

daje, como para su distribución a nivel mundial. Nunca se conocieron las razones por las que la cinta no se llevó a cabo.

De igual manera, Miguel Contreras Torres (autor de El libro negro del cine mexicano), quien desató durante los meses de diciembre de 1950 y enero, febrero, marzo y abril de 1951 su campaña periodística contra el monopolio de William O. Jenkins (28), no pudo dirigir su planeado filme histórico Viva Madero, basado en la historia de Francisco R. Urquiza. Según Contreras Torres, la frustrada realización fue producto de las maniobras monopolistas de aquel norteamericano.

Ante tal situación y con el propósito de contribuir en la creación de un plan antimonopolista dentro de la industria cinematográfica, el general Abelardo L. Rodríguez, expresidente de México, anunció en 1950 su participación directa a favor del cine nacional. Para muchos, la llegada de este personaje resultaba esperanzadora, pero, no obstante, el tiempo demostró lo infecundo de su intervención.

A mediados de ese mismo año, un importante y decisivo acontecimiento acaparó la atención de todo México: el comienzo de las actividades televisivas. Efectivamente, luego de cuatro años de observar y experimentar las señales emisoras y receptoras de televisión, el 26 de julio de 1950 oficialmente comienza a transmitirse -de manera continua- la señal de la primera estación difusora de imágenes. Esta emisora, propiedad del grupo O'Farrill, fue la XHTV, canal 4, que en un principio solamente trabajaba dos horas diarias a los pocos televisores existentes en el Distrito Federal.

El primero de septiembre de 1950, en su cuarto informe de gobierno, el presidente Alemán Valdés reconoce pública y legalmente a la televisión como medio de comunicación social.

Para mayo de 1951, por iniciativa de las más altas autoridades

des, se decide otorgar al señor Emilio Azcárraga Vidaurreta -monopolista del área de exhibición cinematográfica- la concesión para establecer una nueva estación televisiva, el canal 2. Un año después, del mismo modo, Guillermo González Camarena gozaba del permiso conveniente para iniciar sus transmisiones a través del canal 5.

En 1952 México contaba ya con tres canales de televisión que funcionaban bajo principios meramente comerciales y lucrativos. Durante mucho tiempo estas tres estaciones actuaron como un gran monopolio amparado por la firma Telesistema Mexicano, S.A..

La televisión mexicana planteó al cine nacional una fuerte competencia que influiría grandemente en su avance artístico y cultural. Así pues, el público que acudía a las salas cinematográficas encontró en la televisión una alternativa más cómoda, "funcional" y económica con respecto al cine. La televisión representó un medio más variado y rico en programación; un medio que además de introducirse en la intimidad del hogar, resultó más "atractivo" por lo que significa el presenciar una transmisión sin salir de casa.

Sin embargo, a pesar de todos esos "atributos" que representaba el poseer un aparato televisor, el cine nacional -con todas sus carencias y deficiencias- seguía siendo una alternativa más valiosa a propósito de la tónica comercial-alienante ejercida por la televisión.

Por último, en 1950 el cine mexicano pierde a dos personalidades que colaboraron directamente en la industria fílmica: el poeta Xavier Villaurrutia y la actriz Virginia Fábregas.

1951.

Cuando en 1950 el cine nacional daba muestras de una discreta "mejoría", como resultado de la realización de ciertas películas sobresalientes, el debut alentador de nuevos directores, el ascenso cuantitativo de la producción y el trascendental éxito nacional e internacional de Los olvidados, en todo el medio cinematográfico se pensaba que 1951 resultaría, en consecuencia, un año de nuevas y mejores perspectivas. No obstante, en 1951 nuestro cine pareció estar hecho para impugnar aquellas esperanzas suscitadas de la idealización cinematográfica del '50.

La producción anual descendió en cantidad y calidad. Se hicieron 23 películas menos que en 1950, es decir, 101 películas. Sin embargo, México seguía llevando gran ventaja numérica sobre los dos más importantes países productores de cine hispanoparlante (España y Argentina).

Casi todo el cine del año nuevamente fue "casero" y popular. Ninguno de los directores renombrados emprendió proyectos tan ambiciosos como en el año anterior; por ejemplo, Luis Buñuel -que en 1950 alcanzara en nuestro país su plena "madurez artística" con Los olvidados- realizó tres películas "menores": La hija del engaño, Una mujer sin amor y Subida al cielo.

Asimismo, Emilio Fernández hizo también tres películas poco trascendentes: La bien amada, Acapulco y El mar y tú. Julio Bracho dirigió Paraíso robado y La ausente; Roberto Gavaldón, La noche avanza; Alejandro Galindo, Dicen que soy comunista; Alberto Gout, No niego mi pasado, Quiero vivir y Mujeres sacrificadas. De los directores mencionados ninguno fue requerido para hacer aquellas acostumbradas cintas "prestigiosas" de cada año.

Ismael Rodríguez continuó durante 1951 con su ya tradicio-

nal línea popular; en esta ocasión filmó ATM (A toda máquina) y su secuela ¿Qué te ha dado esa mujer?. Dentro del género cómico, Gilberto Martínez Solares, apoyado en la genial espontaneidad de Germán Valdés Tin Tan, realizó El revoltoso (29).

Para muchos críticos de la época, El derecho de nacer, de Zacarías Gómez Urquiza, marcó dentro de la década de los 50's el estancamiento del cine mexicano. Pero no sólo esta cinta pudo agravar esa decadencia de nuestro cine, sino también todos aquellos manejos monopólicos característicos del alemanismo.

Efectivamente, el cine mexicano enfrentaba uno de los más grandes monopolios de exhibición de su historia: el de Jenkins. Éste, además de agrupar a productores como Raúl de Anda, Felipe Mier, Óscar Brooks y el apoyo del Banco Nacional Cinematográfico y las distribuidoras Películas Nacionales y Películas Mexicanas.

A su vez, surgió una asociación de productores-directores contra el monopolio Jenkins. Esta agrupación integrada por Gómez Urquiza, Bustillo Oro, De Fuentes, Sánchez Tello, Joselito Rodríguez, Emilio Tuero y Mauricio de la Serna, estuvo encabezada por Abelardo L. Rodríguez, quien el año anterior había anunciado su incorporación a la industria fílmica, con el fin de poner en marcha un "plan antimonopolista" en beneficio del cine.

A pesar de sus "sanos" propósitos contra la corrupción cinematográfica, el expresidente Rodríguez debía dar sólo cierta idea de oposición al monopolio Jenkins y no actuar muy severamente, pues sus intereses tarde o temprano se verían afectados por las maniobras coercitivas de aquél. Cabe decir que Abelardo L. Rodríguez era propietario, en esa época, de los estudios Tepeyac y de una cadena de exhibición rival de la de Jenkins; además, presidía la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas.

En El libro negro del cine mexicano, Contreras Torres señala

que nuestro cine era en definitiva el resultado de la combinación de intereses financieros con un modo de producción artesanal y exclusivista; es decir, se producían películas en condiciones de financiamiento y explotación impuestas por la burguesía (30). La mentalidad burguesa en el ámbito cinematográfico originó la anarquía que durante el sexenio prevaleció en la industria fílmica.

En su empeño de poner ejemplo de patriotismo y de insistir en su total rechazo a las acciones lucrativas de determinados sectores, "Contreras Torres ofrecía entregar su película El padre Morelos a la nación con la condición de que fuera exhibida gratuitamente al pueblo, y el propio Contreras Torres revelaba que Walergstein (a quien dedicó en su libro tantas frases de respeto como de repudio) lo había felicitado 'secretamente' por su combate antimopolista" (31).

Ante tales circunstancias, en mayo de 1951, el presidente Alemán envió un mensaje a la industria cinematográfica en el que pretendía definir el verdadero carácter del cine:

"Nuestra cinematografía debe ser, por su calidad, un medio artístico y cultural que trasponga las fronteras para que el mundo conozca mejor a nuestro país: en su historia, su organización social, su folklore y sus paisajes.

Urge que se mantenga esa calidad cada vez superada en la producción cinematográfica para corresponder al elevado concepto que de nuestro país se tiene en el extranjero.

A los trabajadores de la industria les toca velar y esforzarse porque nuestro cine, además de una industria, sea la expresión leal de todo lo que es mexicano en la interpretación más cabal de la palabra y como aportación de lo nacional a lo universal" (32).

Casi simultáneamente al mensaje emitido por Miguel Alemán, el entonces subsecretario de Gobernación, Ernesto P. Uruchurtu, destacó, durante la entrega de los Arieles de la Academia Mexicana

na de Ciencias y Artes Cinematográficas, la necesidad de reestructurar los lineamientos que hasta ese momento venían encauzando a las producciones nacionales. Uruchurtu exhortó a todos los sectores integrantes de la industria a "respetar" fielmente el carácter artístico-educativo del cine mexicano y a desplegar el mayor esfuerzo posible para hacer de ésta una de las primeras del mundo entero.

Además, señaló la urgencia de que el cine nacional se ajustara a las normas "morales" y artísticas pertinentes, con el fin de enaltecer nuestro país y de esta forma mejorar la ya deteriorada imagen que de los mexicanos se tuvo en el campo cultural.

Ernesto P. Uruchurtu censuró a aquellos productores que, valiéndose de la explotación del "morbo" y de la exhibición sistemática de lacras sociales, lograron obtener un lucro repudiable e inmediato.

Además, comunicó a toda la industria cinematográfica que por iniciativa presidencial, a partir de 1951 quedaba instaurado el Premio Nacional Cinematográfico (200 mil pesos), destinado a la mejor producción anual (33).

Obviamente, la difícil situación por la que atravesó el cine mexicano a lo largo del alemanismo, orilló a las más altas autoridades del país a "recapacitar" sobre aquellas irregularidades implantadas desde el inicio de su administración. Ni el discurso más convincente, ni el premio más llamativo podían contener esa anarquía generada por el propio régimen.

Miguel Alemán tuvo la obligación de demostrar esa imperceptible disconformidad ante todos los sectores de la cinematografía mexicana, pues sólo así su imagen quedaba libre de cualquier reprobación.

El monopolio amparado por el sistema burgués alemanista de ninguna manera garantizó la libre expresión del pensamiento a tra

vés del cine; por el contrario, empantanó la capacidad artística de muchos de los realizadores, quienes se hallaban sujetos a los formulismos mercantiles del momento.

El estancamiento del cine nacional motivó diversos comentarios sobre las circunstancias prevalecientes en la industria. Tal fue el caso del director Alejandro Galindo, que en varias ocasiones había sido secretario general del STPC y el representante más progresista de la agrupación. En cierto momento, él señalaba el beneficio que para la industria fílmica representaría la lucha por su nacionalización. Sin embargo, la nostalgia de una política expropiadora al estilo cardenista no podía materializarse en un medio que ante todo apuntalaba hacia los intereses más reaccionarios y exclusivistas del alemanismo.

En vano era, pues, querer cambiar el curso del desarrollo burgués.

La continuidad a la tan peculiar política alemanista de "puertas cerradas", ejercida a partir del '47 en la industria cinematográfica, impidió la entrada durante 1951 a cualquier realizador; ninguno debutó ese año.

También en el '51 se lamentó la muerte de los actores Alfredo del Diestro, Eduardo Arozamena, Félix Medel y Alejandro Cobo.

1952.

El término del sexenio alemanista puede considerarse "coincidentalmente" como el epílogo de aquellos filmes que a lo largo de seis años habían recobrado un extraordinario auge dentro del cine nacional: los cabareteriles y/o prostibularios. Súbitamente y sin proponer otro género que justificara la nueva situación, se desiste del melodrama arrabalero y se opta por los géneros tradicionales como la comedia ranchera, las cintas de aventuras y el melodrama familiar. El género de cabareteras había agotado todas sus posibilidades; la llegada de otro período presidencial suponía para el cine mexicano cambios estructurales.

La decadencia de los filmes prostibularios obligó a que actrices tan representativas como Meche Barba y Ninón Sevilla redujeran sus intervenciones fílmicas. Por ejemplo, en 1951 Barba interpretó siete películas y en '52 sólo actuó en tres (para 1953 puso fin a su carrera artística con As negro de Fernando Méndez) (34).

Obviamente, la etapa crítica del cine continuaba agudizándose en casi todas sus áreas, a pesar de que en 1952 prácticamente se hicieron el mismo número de cintas con respecto al '51; este año se realizaron 98 películas, o sea, tres menos que en el anterior.

Así pues, existía la conciencia generalizada de que el cine nacional atravesaba por uno de los peores momentos de su historia. Todos los sectores integrantes de la industria preparaban medidas para "salir" de esas circunstancias.

Fue así como el Sindicato de la Producción Cinematográfica (STPC), con el fin de "elevar" la calidad artística de toda cinta, exhortó a aquellos realizadores que proyectaran el rodaje de algún filme a formalizarlo responsable y positivamente bajo los preceptos "morales", artísticos y culturales establecidos. El mismo sin

dicato apoyaba la realización de una de las cintas que por su contenido parecía retomar las experiencias de Emilio Fernández: El rebozo de Soledad. Esta película dirigida por Roberto Gavaldón e interpretada por Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz y Stella In da, resultó fallida pese al respaldo oficial brindado.

El rebozo de Soledad quiso emular algunos aspectos de filmes tales como Pueblerina, Río escondido y Maclovía. La película "insistía en plantear como gran tema la llegada del mensaje progresista burgués a ciertas comunidades rurales e indígenas" (35); dicho de otro modo, se trataba de explotar los éxitos que en su momento la temática del propio Indio Fernández había logrado. Sin embargo, la diferencia entre ésta de Gavaldón y alguna de Fernández se encuentra esencialmente en el enfoque dado por cada realizador.

Por otra parte, Luis Buñuel superó la calidad de sus producciones con respecto al año anterior: en esta ocasión realizó Robinson Crusoe, El bruto y Él.

Las comedias rancheras continuaban invadiendo gran parte de la producción anual; sobresalieron Tal para cual, de Rogelio A. González y Dos tipos de cuidado, de Ismael Rodríguez.

En cuanto al surgimiento de nuevos directores, cabe destacar que el último año alemanista permitió únicamente el debut del entonces actor Rafael Baledón (Amor de locura), del escritor Luis Spota (Nadie muere dos veces) y Rafael Portillo (El fantasma se enamora).

A comienzos de 1952, la industria cinematográfica nacional se vio nuevamente convulsionada como consecuencia del incontenible monopolio ejercido por un pequeño grupo de productores, distribuidores y exhibidores, que en muchas ocasiones habían logrado ampararse contra el reglamento y la propia ley cinematográficos. Esto ponía de manifiesto el incumplimiento a los preceptos legales que a lo largo de casi seis años fueron constantemente infrin

gidos por los diversos sectores de la cinematografía nacional.

En vista de la obstinada subordinación a las leyes y como resultado de la cada vez más desventajosa posición de unos cuantos frente a la industria, se consideró necesaria una modificación a la ley en vigencia.

Esta ley de la industria cinematográfica mexicana, con todas sus reformas a los artículos y/o fracciones, de ninguna manera podía contener un proceso de monopolio tan tenaz como el mismo sistema corruptor que lo había generado. Ya se había visto en otros momentos que ni el discurso más persuasivo, ni los proyectos más ambiciosos podían rectificar la orientación dada a nuestro cine desde los preámbulos alemanistas.

En lo relativo a los costos de producción de una cinta, la Filmex de Gregorio Walerstein, productor muy ligado a los intereses de Jenkins, financió durante 1952 un total de 18 películas de aproximadamente 600 mil pesos cada una, las que, al momento de su comercialización, se cree duplicaron el capital invertido. Esto quiere decir que el cine mexicano de esa época era el vehículo preciso y sintomático para las operaciones lucrativas desfavorables a la industria fílmica. En el alemanismo, el llamado costo de producción ascendió de 450 mil pesos en 1947, a 582 mil 700 pesos en 1952 (36). Lo anterior confirma un incremento de poco más de 130 mil pesos en tan sólo seis años (debe tomarse en cuenta que el tipo de cambio monetario respecto al dólar era de \$ 8.63).

De cualquier manera, pese al gran desembolso que significó el producir una cinta durante ese sexenio, pocas fueron las veces que el cine mexicano logró desempeñar su verdadera función artística y cultural ante la sociedad.

## Notas

- (1) García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano. Tomo III, pág. 170.
- (2) Contreras Torres, Miguel. El libro negro del cine mexicano. pág. 168.
- (3) Ibid., pág. 33.
- (4) Ibid., pág. 55.
- (5) García Riera, op. cit., tomo III, pág. 173.
- (6) Se impone una aclaración: España, Argentina y México integran el bloque de los principales productores de filmes hispanoparlantes.
- (7) García Riera, op. cit., tomo III, pág. 173.
- (8) Ibid., pág. 174.
- (9) Cit. p., García Riera. Tomo III, pp. 174, 175.
- (10) Ayala Blanco, Jorge. Aventura del cine mexicano. pág. 173.
- (11) García Riera, op. cit., tomo III, pág. 240.
- (12) Cit. p., García Riera. Tomo III, pág. 240.
- (13) García Riera, op. cit., tomo III, pág. 299.
- (14) Ibid., pág. 244.
- (15) Ibid., pág. 245.
- (16) Ibid., pág. 247.
- (17) Cit. p., García Riera. Tomo IV, pág. 9.
- (18) Ibid., pág. 10.
- (19) García Riera, op. cit., tomo IV, pág. 11.
- (20) Ibid., pág. 12.
- (21) Cit. p., García Riera. Tomo IV, pp. 13, 14.
- (22) García Riera, op. cit., tomo IV, pág. 13.
- (23) Ibid., pp. 14, 15.
- (24) Ibid., pág. 16.
- (25) Ibid., pág. 157.
- (26) Ibid., pág. 144.

- (27) Ibid., pág. 146.
- (28) Contreras Torres, op. cit., pp. 75-87.
- (29) García Riera, op. cit., tomo IV, pág. 301.
- (30) Contreras Torres, op. cit., pp. 5-11.
- (31) García Riera, op. cit., tomo IV, pág. 301.
- (32) Cit. p., García Riera. Tomo IV, pág. 302.
- (33) García Riera, op. cit., tomo IV, pp. 302, 303.
- (34) Ibid., tomo V, pp. 214, 217.
- (35) Ibid., pág. 8.
- (36) Cit. p., García Riera. Tomo V, pág. 10.

### III. Cine alemanista=cine de prostitutas y/o cabareteras.

3.1. Antecedentes fílmicos más representativos. Breve caracterización de éstos. Señalamiento de conductas cabareteriles (formación de estereotipos).

-Santa (1931), de Antonio Moreno.

-La mujer del puerto (1933), de Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla.

-Las mujeres mandan (1936), de Fernando de Fuentes.

-Distinto amanecer (1943), de Julio Bracho.

-Las abandonadas (1944), de Emilio Fernández.

Desde 1897 ya se filmaban en México breves pasajes de la vida nacional. Salvador Toscano, realizador de documentales, presentaba secuencias sobre los sucesos capitalinos. Las mujeres burguesas, porfirianas, "afrancesadas" destacaban por sus amplios trajes, grandes sombreros y los carruajes con los que se paseaban por la Alameda Central; contrastaban con alguna indígena de humilde atavío que las veía pasar sin disimular su asombro.

Al estallar la Revolución, la cámara de los hermanos Alva, de Enrique Rosas, de Jesús Abitia, o del mismo Toscano captaron la figura real, común, llena de fuerza de la mujer revolucionaria, la soldadera mexicana de 1910.

Aunque ella apareciera en un segundo plano, atrás del zapatista, del maderista, del carrancista, del villista, su imagen era casi indispensable, pues además de combatiente portaba los elementos de su nueva vida cotidiana: el fusil, el comal, los alimentos, e inclusive los hijos.

Acabadas las luchas insurgentes, los movimientos políticos,

la inestabilidad social, la mujer pasaba a un segundo término, era nuevamente relegada a su rincón permanente, al hogar, a la cocina, a los niños, al esposo.

Sin embargo, había otro lugar en el que podía desenvolverse: el burdel. Así surge una división polarizada, la fatal escisión de la mujer: la buena, la abnegada, la íntegra, la asexuada, la hogareña, la madre estereotipada, la sometida a su invariable rol social inmerecido; y la mujer mala, la rebelde, la interesada, la "perdición de los hombres", la prostituta (vehículo de enfermedad y de pecado).

En principio fue ella. Después vino la madre. Desde entonces, el melodrama fílmico mexicano ha oscilado entre esos dos extremos. Por un lado, el placer (es decir, el pecado); y, por el otro, el sacrificio (esto es, la virtud).

En noviembre de 1931 se inicia en México la etapa del cine sonoro; la Compañía Nacional Productora de Películas daba principio a la realización de Santa, dirigida por el español Antonio Moreno. Dicha cinta, por haber utilizado un "sistema nacional" de sonido directo adaptado por los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez, es considerada oficialmente -aun en nuestros días- como la primera película sonora mexicana. Investigaciones más o menos recientes han dilucidado que previos a Santa se realizaron varios esfuerzos hacia la sonorización de películas nacionales, pero los intentos o bien fracasaron, o bien se perdieron quizá para siempre.

Con Santa arranca, pues, la producción cinematográfica de carácter más o menos industrial.

El filme narra el calvario de una meretriz que abona aquí, en la tierra, el precio de su error.

En 1935, el productor y director gallego Juan Orol consigue un tremendo éxito de taquilla con Madre querida (filmada a toda

prisa para ser estrenada en cines de barriada en el día de las ma dres). Se trata, evidentemente, sobre el vía crucis de una madre.

La figura de la prostituta en todas y cada una de sus varian tes (la "pupila" de burdel, la cabaretera, la "callejera", la "flor de fango", la "fichera", la vampiresa de "altos círculos sociales", la arrabalera, etcétera), ha predominado de un extremo a otro, de un tiempo a otro, dentro de los esquemas y personajes del cine me xicano. Esta aseveración contiene las más remotas y diversas expli caciones, los más variados matices.

Santa, basada en la novela homónima del escritor Federico Gam boa, ya había sido objeto de una adaptación cinematográfica en la época del cine mudo, la cual dirigió Luis G. Peredo en 1918 (si- guiendo ostensiblemente los modelos del cine de las divas italia- nas) con Elena Sánchez Valenzuela como protagonista.

Después de la que Lupita Tovar interpretó con Carlos Orella na en 1931 (único filme realizado en México durante ese año), el cine nacional vería aún otras dos versiones de la misma: una rea- lizada en 1943 por el norteamericano Norman Foster; y la otra di rigida por Alfredo B. Crevenna, en 1968. Además hubo un Hipólito el de Santa, que en 1949 dirigiera, como continuación de la histo- ria de Gamboa, Fernando de Fuentes.

Santa fue un género. Arquetipo literario que trasciende al cine nacional como una imagen de explotación sexual. Símbolo de la prostituta que debe su condición a la mala fortuna, pero que en ningún momento desmiente su "buen corazón".

El argumento transcurre de la siguiente manera:

Santa (Lupita Tovar) es una ingenua y humilde muchacha que vive con su familia en el pueblo de Chimalistac. Marcelino (Donald Reed), un militar gallardo y altivo, la seduce y la abandona. San ta conoce la deshonor total ("por nuestra Señora del Carmen, no me abandones"). Sus hermanos al enterarse de ello la echan de su

casa. En el burdel de Doña Elvira (Mimí Derba), Santa se entrega a la "mala vida" y "pierde su dignidad". Ahí el pianista ciego Hipólito (Carlos Orellana) se enamora perdidamente de ella, que ha prosperado en su oficio de prostituta y vive como todas las demás ("Qué felices somos cuando no hay clientes"). Un día, los hermanos de la joven le comunican la muerte de su madre y aquélla se ve abrumada por un intenso sentimiento de culpabilidad. Pese a ello, Santa decide irse a vivir con el torero Jarameño (Juan José Martínez Casado), quien la encuentra un día en brazos de Marcelino y la corre de su casa. Ella rueda hacia la enfermedad y la miseria. Tardíamente, Hipólito trata de salvarla del cáncer; consigue que la operen, pero Santa muere y es sepultada en Chimalistac.

En esta breve sinopsis sobre Santa, claramente influenciada por la manera de narrar el cine mudo convencional (fades para cambiar de una escena a otra: Santa en el momento de ser seducida; Santa al ser rechazada simbólicamente por la iglesia; Santa al entrar en el burdel; Santa en el hospital, etcétera), se encuentra el primer arquetipo de la mujer de la "mala vida", de la "vida alegre", de la "vida nocturna": la recatada joven provinciana que ha caído en la "peor de las desgracias" por su pésima suerte e inexorable destino, pero que, curiosamente, nunca perderá esa especie de pureza espiritual, esa característica propia (sinceridad, honestidad, virtud, humildad, abnegación, devoción y sentimentalismo, "atributos" muy estimados por la estructura social, paternalista, de la época).

El modelo cinematográfico de Santa puede dividirse en dos tiempos, en dos momentos vitales: antes y después de la "caída".

El primero vendría a ser la adolescencia de la protagonista en el bucólico marco del pequeño pueblo de Chimalistac y, según Gamboa, el equivalente más cercano al paraíso. Santa es joven, sana, hermosa y absolutamente ignorante; vive protegida con el ca-

riño familiar. El primer sobresalto en su vida está marcado por la aparición de un hombre, Marcelino, el militar que la seduce y la deja en el camino de la degradación.

Lo que sigue inmediatamente en el relato se incerta en la tradición judeo-cristiana según la cual una "mujer deshonrada debe ser una proscrita"; algo así como la Eva culpable de su propia "caída".

Arrojada del "paraíso terrenal" (Chimalistac) por los iracundos hermanos, a Santa no le quedará otra posibilidad que la de la prostitución, sinónimo de castigo y penitencia. Laboralmente nunca tendrá otra salida...

El segundo momento estaría dado, propiamente, por los años de juventud transcurridos en el "purgatorio" de la capital, en el microcosmos de los prostíbulos. A partir de ahí, ella se convertirá en una cortesana elegante y será a la vez reina y esclava; objeto de lujo deseado por los hombres del México porfirista ("Qué linda eres y que bonito nombre te pusieron").

A lo largo del proceso de degradación, Santa "pierde el alma" y adquiere la convicción de que ella es un ser manchado, impuro, en oposición a los hombres quienes, de acuerdo al orden social sexista, constituyen la "parte honorable de la sociedad".

Este sentimiento de autodevaluación se pone en evidencia cuando los hermanos acuden a notificarle la muerte de su madre y la condenan con una humillante actitud de superioridad moral que la priva del más mínimo consuelo.

Al tomar conciencia de lo que los demás consideran su envilecimiento, Santa se hundirá en la depresión, en el vacío, en la enfermedad y en la muerte, acto que naturalmente la redimirá ante la sociedad establecida sobre fundamentos católicos y marcadamente misóginos.

A Santa se le presenta en un horizonte melodramático al cual

deberá siempre limitarse: mujer-objeto, ser denigrado por antonomasia, prostituta desventurada por la fatalidad de su existencia; vivirá tan solo para purgar la condena que le marcó su deslíz de ingenua mocedad. Nadie podrá protegerla, aunque junto a ella siempre haya un amante silencioso, o un ciego que no serán capaces de confesarle abiertamente su pleno amor ("Santa, Santa mía, mujer que brillas en mi existencia").

La reiteración no casual de tales peculiaridades ha dado origen a todo un estereotipo femenino dentro de la cinematografía mexicana. Santa inauguró el camino a seguir, será el estereotipo a imitar; de su trama brotarán miles de lágrimas arrancadas por secuencias repetidas una y otra vez.

Su historia es la de los infortunios de la virtud; su imagen, la de la flor estrujada: el paradigma de Santa hará que a lo largo de toda la historia de nuestro cine, el destrozo de frágiles rosas y claveles adquiera connotaciones notables en el empeño de representar la pérdida de la virginidad.

Santa, emblema que infiere la imposición y dominio de la estructura familiar paternalista y machista, fundada en gran medida sobre la explotación y la opresión de la mujer, la cual es vista como objeto de uso público, está sujeta a las normas mercantiles de la sociedad.

Como moraleja condenatoria, Santa constituye un factor de síntesis y una nueva dimensión de la expresión cinematográfica, esto es: narración, diálogos, efectos especiales y música, elementos ciertamente efectivos para la reproducción de una falsa "conciencia" de lo real que una clase social elabora para uso y consumo de otras.

Así, "...la producción cinematográfica se inclinará por la creación de imágenes lo más alejadas de la problemática social, centrándose alrededor de una trama convencional y cursi. Serán

filmes eminentemente estereotipados" (1).

Con Santa se establecieron los móviles y las características morales de las prostitutas en el cine mexicano. Era necesario crear un repertorio, ciertas variantes dentro de las propias convenciones aceptables. Faltaba encontrar nuevas líneas de fuerza, distintos asomos al tema que robustecieran al recién concebido género prostibulario.

Al año siguiente, el mismo Antonio Moreno, quien habría de legar el arquetipo cinematográfico de la prostituta, dirigiría sin mayores logros otra cinta mexicana como un intento de secundar a su antecesora: Águilas frente al sol (1932), un "folletín con prostitutas orientales, rocambolescos traficantes, crímenes gratuitos y circunvalaciones mundiales que se insinuaban como un cambio de set" (2).

En 1932, Arcady Boytler, un director de origen ruso, llegó a México provisto de algunos conocimientos sobre la dramaturgia vanguardista de la Europa de la postguerra. Esa base cultural contrastó notoriamente con la casi nula formación artística de quienes dirigieron los filmes del primer cine sonoro nacional y explica, además, que haya sido Boytler, en 1933, el realizador del primer filme mexicano que merece la atención de la crítica: La mujer del puerto.

Segundo largometraje de Boytler (en 1932 había debutado con Mano a mano), La mujer del puerto contó con la codirección técnica de Raphael J. Sevilla, un hombre que ya tenía cierta experiencia como director de películas (1930, Más fuerte que el deber, considerada como la primer película sonora mexicana aunque la grabación del sonido fue indirecta; 1932, Sobre las olas).

Con una atmósfera delirante, La mujer del puerto se inspiraba en un cuento francés, Le port, del escritor Guy de Maupassant. Y precisamente al mismo tiempo que se lanzaba a Andrea Palma, una

actriz que dejaría plasmada su singular personalidad fílmica, se lograba crear un ambiente seductor, dramático y marginal sobre los "bajos fondos" del Puerto de Veracruz.

En todo ello se advierte -como opinan varios críticos de cine- una clara influencia del realismo poético francés, pero sobre todo la del expresionismo alemán (3). Ciertamente, en La mujer del puerto Boytler "explota" su imaginación fantástica, emplea expresivamente la luz y sobrecarga las sombras e intensifica los contrastes.

La mujer del puerto, segundo arquetipo del género prostibulario está considerado también como un clásico del cine sonoro nacional.

En un día de campo, Rosario (Andrea Palma) se entrega sexualmente a su novio (Francisco Zárraga). El progenitor de la muchacha, Don Antonio, quien trabaja en una funeraria, enferma gravemente y ella comienza su martirio: Basilio, patrón de su padre, trata de seducirla y su novio la traiciona con otra ("dijiste que nos casaríamos sólo para conseguir lo que ya has logrado"). El anciano Don Antonio muere por culpa del "garañón" y las vecinas condenan a Rosario cuando ésta encuentra a su padre muerto ("es una mujer manchada... todos saben lo que es"; "déjala por culpa suya ha muerto su padre"). Sola y triste, efectúa los ritos funerales de su progenitor; mientras, simultáneamente, se lleva a cabo el carnaval de Veracruz. Transcurre el tiempo. Un barco hondureño arriba al puerto veracruzano y en él viaja el marinero Alberto Venegas (Domingo Soler). Rosario, mientras tanto, cae en un cabaret tropical, Salón Nicanor, (4) en donde se transforma en una "mujer digna". En ese antro ella no es una prostituta "cualquiera", sino una especie de "prostituta reina" que aguarda pretensiosamente al hombre de su "medida erótica". En el cabaret Alberto queda cautivado ante la presencia de Rosario y la defiende de un borracho necio. Ella sube a su cuarto con Alberto. Hacen el amor y, después, por

una conversación dramática ("Dime, ¿conoces a Alberto Venegas?"), descubren que son hermanos ("¿Cómo pudimos haberlo hecho!"). Ella se suicida arrojándose al mar sin que él pueda evitarlo.

Lo que en el preámbulo no es sino un melodrama común y corriente, en el que los propósitos de hacer un cine de "composición" se topan con el casi invariable esquema de la típica muchacha engañada, de su anciano padre en agonía, de la prostitución como única posibilidad de subsistencia, de la insistente idea del "pecado", toma vuelo cuando desemboca en la tragedia (incesto) y en la secuencia auténticamente impresionante del suicidio de la protagonista, misma que corre consternada por un malecón sombrío, inanimado e ilusorio que la llevará a la muerte para purgar todas las culpas.

Saturada de claroscuros, inquietante, hostil, tensa, fatídica, irreal e, incluso, en ciertos pasajes, involuntariamente humorística, La mujer del puerto es expresionista en la medida en que abundan algunas convenciones propias de esa corriente.

El ritmo cinematográfico de esta notable película, con sus inteligentes cambios de tono, conduce hacia un verdadero dramatismo expectante. La tragedia en La mujer del puerto es algo próximo, algo que va manifestándose; se dan pautas para sentirla cerca, se intuye y, obviamente, la tendremos presente. De ahí que se diga que la cinta hizo énfasis en esa atmósfera evidentemente dramática y de suspenso.

Así, el cuento de Maupassant es llevado a una gran altura poética como lo sitúa el escritor mexicano Salvado Elizondo en su ensayo "Moral y moraleja en el cine mexicano" (revista Nuevo cine, número 1, abril 1961): "Esta película sobrecargada de elementos poéticos no logró constituirse y concretarse en una unidad autosuficiente. Temas que más tarde se habrían de convertir en característicos, no sólo del cine, sino de la vida intelectual mexicana, se encuentran ya conjugados aquí aunque precariamente: la muerte, la prog

titución triste y desprovista de glamour y finalmente la subversión moral estropeada por desgracia por una moral del tipo 'el que la hace la paga' y que en el film tomaba la forma de un incesto fa tídico no sin reminiscencias del drama clásico".

Aunque la cinta comienza como una Santa cualquiera, con la in cur si ón en el pecado y sus consecuencias, evita el melodrama lacri m ó g e n o para conseguir un acercamiento muy valioso al llamado cine de composición (apreciado en escenas como la del entierro o la del suicidio de la protagonista) y al mito cinematográfico femenino.

A este respecto, se ha escrito en diversas ocasiones que Andrea Palma simbolizó a la Marlene Dietrich mexicana por haber logrado trascender su clara imitación de aquella figura alemana; por haber dado a su personaje una "presencia", una personalidad poco común (pero, desgraciadamente, Palma no logrará volver a recordarnos que pudo y debió haber sido la "gran mujer" de la cinematografía nacio nal).

Andrea Palma, vestida con un traje de charmés negro y con un chal (¿en el trópico? Ecos de Hollywood, del "mundo de la alta mo da"; imágenes-reflejo de otras latitudes filmicas), representa uno de los símbolos más frágiles, más elegantes, más altivos y evocadores en la historia de nuestro cine.

En ella se manifiesta el destino trágico, la expresión definitiva del "pecado doloroso", el encanto por lo turbio. La mujer del puerto es la presencia de la "lujuria" que después dará al he cho incestuoso cierto valor nostálgico; es el retorno a la pureza que sólo puede solucionarse con la misma muerte; la tragedia como reivindicador del incesto.

Si Santa era el melodrama "dulzón" y absurdo, La mujer del puerto es el drama expresivo de la "venalidad" y del legítimo "que br an to m o r a l".

Santa y La mujer del puerto son los dos primeros intentos que

hacen explícito el ámbito definitivamente prostibulario. Esto es, se trata de dos típicas habitantes del burdel sórdido como espacio total; se trata de dos prostitutas que deben morir para pagar sus respectivas faltas.

Ahora bien, a partir de estos filmes arquetípicos, los balbucesos y los primeros pasos se detienen para dar cabida a otros temas y a otros géneros...

Aproximadamente entre 1934 y 1946, es decir, los sexenios presidenciales de Lázaro Cárdenas y Manuel Ávila Camacho, el cine mexicano explora otros terrenos con otras formas.

Son los años de gloria del melodrama revolucionario derivado de las obras clásicas de De Fuentes (El prisionero trece, El compadre Mendoza, ¡Vámonos con Pancho Villa!); son los tiempos de la nostalgia por Porfirio Díaz (En tiempos de Don Porfirio y Las tandas del Principal, Juan Bustillo Oro; ¡Ay qué tiempos señor Don Simón!, Julio Bracho; El globo de cantolla y Yo bailé con Don Porfirio, Gilberto Martínez Solares); son las épocas florecientes de las biografías "célebres" (Simón Bolívar, El rayo del sur y Juárez y Maximiliano, Miguel Contreras Torres; Cristóbal Colón, José Díaz Morales); y, sobre todo, son los días felices de la expansión comercial por vía de la comedia y el melodrama rancheros con su carga de mitificación provinciana (Allá en el rancho grande, Bajo el cielo de México y La Zandunga, Fernando de Fuentes; Las cuatro milpas, Ramón Pereda; Amapola del camino, Juan Bustillo Oro; ¡Ora Ponciano!, Gabriel Soria; Así es mi tierra, Arcady Boytler; Jalisco nunca pierde, Chano Urueta; ¡Ay qué rechulo es Puebla!, René Cardona; ¡Qué lindo es Michoacán!, Ismael Rodríguez; etcétera).

Pero el dominio de éstos y otros géneros sobre la figura y los ambientes arrabaleros fue muy relativo.

De manera circunstancial, precariamente activas, surgen varias cintas cuyos personajes principales asumen el nada "honroso" papel

de hetairas: Adriana Lamar en Irma la mala; Lucy Delgado en Luna criolla; Sofía Álvarez en Flor de fango; Stella Inda en La mancha de sangre; Marina Tamayo en Las mujeres mandan; Andrea Palma en Distinto amanecer; y Dolores del Río en Las abandonadas.

En las películas del corte prostibulario realizadas durante el período señalado, el universo cabareteril se va consolidando como un elemento autónomo, casi imprescindible; paralelamente, el personaje de la "pupila" de burdel, tan importante en las primeras incursiones, va cediendo terreno en favor de la cabaretera que se gana la vida "fichando" y bailando al ritmo de los más deliciosos compases.

En 1936, al margen de las comedias rancheras y los melodramas revolucionarios, Fernando de Fuentes presenta en Las mujeres mandan la rutinaria vida provinciana de un hombre "recto" que se limita al trabajo, al hogar y al casino, hasta que un buen día queda atrapado por el encanto de una bailarina. Esto servirá de pretexto para desencadenar un melodrama con pretensiones "moralizantes" que presenta al "agente perturbador" (bailarina) como aquél que logra alterar la estructura y el equilibrio familiares, rostro tradicional del cine mexicano.

La trama transcurre en un pequeño poblado de Querétaro:

Isidro (Alfredo del Diestro), hombre maduro, responsable, que trabaja de cajero en el banco local, comenta con su compañero Gustavo (Joaquín Coss) las arbitrariedades cometidas por su familia en contra suya: su esposa Martha (Sara García) y sus hijos Roberto (Héctor Carini) y Eva (Carmen Conde). La joven bailarina Chayito (Marina Tamayo) invita a Isidro para que vaya a verla actuar en la compañía de variedades "El palacio". Manejada por un falso hermano de ella, Ramón (Manuel Buendía), Chayito parte hacia la capital e Isidro consigue un permiso laboral para alcanzarla y hacerla su amante. Antes de partir, Gustavo le aconseja que no lo haga, pues

"recuerda que tienes 58 años y ella tan sólo 20". Al llegar a México, Isidro busca a Chayito en el cabaret "Teocalli" en donde es la estrella del momento. La vedette le propone que robe dinero en el banco de su pueblo, Isidro lo piensa mucho, pero acaba por ir y robar cien mil pesos: Gustavo se percata de ello y lo detiene: "Isidro, tú estás robando al banco; esa mujer no vale la pena, ni ésa ni ninguna". En la capital, Chayito se arrepiente de la "mala jugada" e intenta escribirle una carta a Isidro, pero Ramón la golpea. Cuando llega Isidro con el dinero, encuentra a su amante muerta; se marcha, pero olvida la fortuna. Al llegar por ésta, necesita esconderse de la policía que se encuentra en el lugar. Sin embargo, Isidro logra recuperar el botín y devolverlo al banco. Sigue su vida normal.

Las mujeres mandan es un melodrama que se sustenta en un sistema de convenciones morales-familiares, en el que De Fuentes presenta la imagen infortunada de un tímido empleado bancario que se ve envuelto en una aventura amorosa disparatada, y cuya mediocridad es planteada en forma irónica.

La muy gastada advertencia de que los hombres maduros, "de principios", deben limitarse únicamente a su familia y al hogar, cobra vigencia en Las mujeres mandan cuando Del Diestro, presa de "violenta pasión" senil por una cabaretera, es capaz de abandonar familia y deberes y entregarse a una irrisoria aventura, de la que el argumentista lo vuelve a la "tranquilidad" de la vida doméstica.

Del Diestro logra hacer "conmovedores" algunos momentos que la trama le hace vivir; principalmente aquél en el que, disimulando su presencia ante los policías, se ve obligado a escuchar un diálogo (casi correctivo) por el que comprueba la insensatez de su andanza.

Así, el cajero encuentra por sí mismo la justificación que

le brindará la oportunidad de integrarse nuevamente a su posición conformista y de verdadera sumisión ante su mujer prepotente (pobre diablismo). De ahí que algunos críticos cinematográficos consideren a Las mujeres mandan como un filme que pretende ser un estudio sobre el matriarcado mexicano de la clase media.

Al tomar en cuenta lo anterior, cabe apuntar que Fernando de Fuentes presenta a una "prostituta buena" -casi un pleonasma en el cine mexicano- en comparación con la esposa cruel, abusiva y los hijos como seres pedigüeños. Marina Tamayo, el agente perturbador, quiere salvar al mediocre resigando, seguidor fiel de la moral acar tonada y de los convencionalismos de la época. Empero, toda esa "bondad" de nada le sirve ya que de todas formas debe recibir su castigo, el precio de su error, con la muerte, sinónimo de redención.

Por supuesto, la prostituta se diluye en los preceptos de una moral estrictamente apegada a los ideales de la burguesía.

En 1943, mientras se hacían cintas de cierta calidad como María Candelaria y Flor Silvestre, de Emilio Fernández; Doña Bárbara, de Fernando de Fuentes; La vida inútil de Pito Pérez, de Miguel Contreras Torres; o la tercera versión de Santa, de Norman Foster, Julio Bracho, uno de los más reconocidos cineastas mexicanos de los cuarentas, realizó su cuarta película, Distinto amanecer.

Bracho poseía una formación académica superior con respecto a la de otros cineastas, pues era un hombre de extracción universitaria que llevó a cabo, desde temprana edad, trabajos teatrales en los que ya se mostraba partidario de ideas renovadoras.

El cine de Bracho, como se ha denominado por algunos críticos, es pretendidamente "cultivado", refinado, "intelectual" y ciudadano; la contraposición al mundo rural, bronco, representado por el propio Indio Fernández. Se sabe también que muchos de los argumentos de Bracho, además de desarrollarse en grandes ciudades, ocu-

rren comúnmente durante la noche. Así realiza el que quizá sea su mejor filme, Distinto amanecer, cinta que representa uno de los más valiosos modelos no sólo del cine "culto" de este autor, sino de toda la filmografía sobre la vida urbana mexicana.

Inspirada en la obra del escritor Max Aub, La vida conyugal, y con la destacada intervención de Xavier Villaurrutia en los diálogos, Distinto amanecer narra la infortunada existencia de un trío de excompañeros universitarios, y cómo el paso de los años y la suerte los ha encaminado por rumbos y actividades distintas, estigmatizadas, o denegadas por la misma sociedad: el sindicalismo auténticamente obrero, la intelectualidad frustrada y la prostitución cabareteril como vía de subsistencia.

Aunque Distinto amanecer ofrece la ciudad como un contexto social más amplio, estos hombres no encuentran en ella ni la solidaridad ni el refugio pretendido, solamente se enfrentan a la corrupción y a la muerte.

La acción transcurre durante una noche:

En el correo de la ciudad de México, el líder sindical Octavio (Pedro Armendáriz), debe obtener los documentos que prueban la venta del movimiento huelguístico de una empresa propiedad del gobernador corrupto, el general Vidal (Enrique Uthoff). Aquél es perseguido por Jorge Ruiz (Octavio Martínez), pistolero de Vidal. Octavio encuentra casualmente a Julieta (Andrea Palma), quien lo ayuda a escapar y lo refugia en la vecindad donde ella vive con Ignacio Elizalde (Alberto Galán) y su pequeño hermano Juanito (Narciso Busquets). Octavio, Julieta e Ignacio hacen remembranzas de la época en que fueron compañeros de luchas justificadas en la universidad. Ignacio es un escritor frustrado que ahora trabaja de empleado y gana poco dinero; para despistar, él va a recoger los documentos que le urgen a Octavio ("pues de ellos depende el pan de miles de obreros"). Ruiz entra en la casa haciéndose pasar

por supervisor de la luz, pero Octavio lo hace preso. Mientras Julieta se viste para ir a trabajar ("tengo un compromiso, ¿sabes?"), Ruiz se libera de sus ataduras y ella lo mata de un tiro. Julieta le confiesa a Octavio que trabaja de "fichera" en un cabaret ("por hambre, pues Juanito ha sufrido algunos desmayos a causa de lo mismo"). Al cabaret "Tabú" la sigue el líder gremial, inquieto porque Ignacio no ha regresado con los documentos. Cuando bailan "Cada noche un amor", Julieta y Octavio se sienten enamorados como antes. Ella revela a éste que Ignacio tiene una amante ("pues en ella ha querido hallar lo que yo no le di: un hijo, un hijo que mi miseria no pudo darle"). Julieta va en busca de Ignacio a casa de la otra mujer, para pedirle los documentos. Cuando regresa al "Tabú", la cabaretera es obligada a bailar con Vidal, quien ha llegado con sus pistoleros. Mediante un plan, Octavio es encerrado con los documentos en un cuarto del antro para evitar que éste caiga en manos de Vidal. Al representante gremial le quedan tres horas para abordar el tren que lo llevará a la reunión sindical donde el corrupto Vidal será denunciado. Julieta sube a verlo al cuarto, pero ella no quiere tener relaciones sexuales con él pese a que lo ama ("no Octavio, ¡no!. No dejemos caernos en el vértigo del amor"). Planean irse juntos en el tren. Ella porta los documentos y va antes a despedirse de Ignacio y de Juanito a la casa. Ahí, llegan los pistoleros de Vidal, quienes registran a Julieta, pero ésta ha enviado previamente a Juanito con los documentos a la estación. Julieta llega a tiempo con Octavio, pero decide quedarse con Juanito e Ignacio que contemplan lo sucedido.

Quizás el verdadero merecimiento de Distinto amanecer, más allá de los premios otorgados por la Unión de Periodistas Cinematográficos Mexicanos (UPECM), en 1944, radique pues en el ambiente, en esa exposición de una confinada zona gris, arrabalera y decadente, con todas las desgracias que a sus resignados moradores les

tiene destinadas.

De ahí que pueda suponerse cierta credibilidad en la historia de tres compañeros de pugnas universitarias a quienes el tiempo ha trazado con las líneas paradójicas del desarrollo burgués mexicano; los tres representan divergentes destinos de una juventud estudiantil rebelde de los 20's, la juventud vasconcelista que luchó por la autonomía universitaria. Con ellos se solidariza Bracho, puesto que él también formó parte de esa etapa educativa.

El director presenta a los principales personajes con caracteres definidos. Uno de ellos, un hombre débil, decadente, frustrado en sus aspiraciones intelectuales. Otro, un defensor obrero que ha seguido la difícil tarea de la lucha sindical y, en medio de ambos, una mujer -esposa del intelectual y enamorada del honesto líder sindical- emanada de la realidad urbana de la prostitución.

En Andrea Palma se percibe lo que podría denominarse la "secreta personalidad" de México, es decir, la vida nocturna llena de "gozo" y de turbiedades; la contraposición con la ingenuidad indígena; y el ambiente prostituido de una sociedad debilitada por la disipación que engendra la ciudad.

Ella pertenece a nuestro género. Las convenciones de éste se revelan en Palma: madre putativa que "ficha" en el cabaret para combatir la miseria familiar y cuya vida amorosa se reduce en una desdicha afectiva ("trabajo en un cabaret para divertir a los demás"); penalidades y frustraciones que no alteran su bondad y solidaridad; resignación entendida como la coexistencia pacífica entre su doble rol social (tutora-prostituta); y la "higiene moral" que le impide acostarse con el hombre a quien verdaderamente ama, pero que no supo elegir como esposo ("sentiríamos asco y desprecio por nosotros mismos... para siempre"). Andrea Palma se descubre como la perfecta heroína de la cinta.

De cualquier manera, Palma personaliza, paradójicamente, a

una "fichera" de extracción universitaria a la que las circunstancias socioeconómicas la obligan a ejercer el "indecoroso" papel de cabaretera. Por eso, es una prostituta con cierta distinción, una "señora culta" consciente de las limitaciones laborales femeninas y de su "desacreditado" quehacer nocturno. Una mujer "letrada" que otorga al universo genérico un asomo distinto al ámbito prostibulario.

Pese a que es una visión diferente y con cierta profundidad en los conflictos personales planteados, Distinto amanecer desemboca irreparablemente en un melodrama en el que se maneja, además de ciertas actividades despreciadas por la sociedad, la cuestión temporal, sin descuidar en ningún momento la del espacio.

Atravesar toda una noche, confirmar el debilitamiento de las actitudes morales y existenciales de los personajes ("¿En qué nos hemos convertido al cabo de los años?"; "¿dónde están nuestras ilusiones?") y contemplar en el amanecer un futuro diferente, con más posibilidades de "vida nueva", son los problemas que consiguen plasmarse en la cinta, tramas del melodrama tradicional.

No obstante, para algunos, Bracho es el precursor del "verismo" italiano de postguerra y, por tanto, Distinto amanecer es un "viaje neorrealista a través de la vida nocturna de la ciudad de México" (5); es una película que mucho ha aportado al cine ciudadano mexicano: circunstancias siempre inquietantes, llenas de enemigos y peligros, penumbras, corrupción, tensión, opacidad; el lado obscuro de una zona arrabalera en donde el cine de prostitutas -y no propiamente el de la ciudad- encontrará su verdadero "caldo de cultivo".

La película tiene como máximo valor la atmósfera urbana que fue capaz de lograr Julio Bracho, esto es, el ámbito de los cabarets, de la vida nocturna capitalina, que de alguna manera ya presagiaba el cine de cabareteras que después se haría.

Como se ve, el realizador marcaba claramente las pautas, en términos ambientales, de lo que más adelante sería el complemento de casi toda "piruja" urbana: la fotogenia de los "bajos fondos" de la metrópoli.

El crítico de cine Salvador Elizondo se refirió así a Distinto amanecer: "...Fue ésta la primera película mexicana que enfocó la vida como un fenómeno en el que conflúan dos fuerzas; la del amor y la de la solidaridad. La timidez, o tal vez la precaución, impidieron desgraciadamente que en ella fueran resueltos con franqueza los interesantísimos problemas ahí planteados. A Distinto amanecer cabe el gran honor de ser una de las poquísimas películas mexicanas sin moraleja. Hubiera bastado con que los personajes su cumbieran a la pasión amorosa tramada desde el principio, para que ésta hubiera sido, sin duda, una de las más formidables películas que jamás se hayan filmado en este país" (6).

No es por azar que la crítica generosa de la que Distinto amanecer fue objeto a mediados de la década de los cuarenta, insistiera en suponer a la cinta como complementaria del cine de Emilio Fernández, ejemplificado ese mismo año, 1943, por Flor Silvestre. Ambos filmes mostraban una clara oposición entre la ciudad y la provincia que sintetizaba parte de la realidad nacional.

Lejos de ser complementario de Fernández, Bracho era su contraste absoluto, el polo opuesto. Los procedimientos fílmicos del Indio estaban dictados por la naturaleza de sus temas, por notaciones expresivas que convertían el tema de la revolución en un simple pretexto folclórico, mientras que para Bracho sus formas eran un nuevo estilo, un "adorno elegante", con razones artísticas y pretendidamente "intelectuales".

De tales apreciaciones da fe un pintoresco artículo anónimo aparecido en la revista Cinema Reporter (abril 24 de 1948) del cual vale la pena reproducir algunos párrafos:

"La única cosa en común que existe entre Julio Bracho y Emilio Fernández, es la mexicanidad.

"El uno, Julio, representa una clase.

"El otro, Emilio, representa una raza.

"En todo lo demás, hasta en la manera de vivir, difieren en lo absoluto.

"De ahí que son los dos directores más discutidos de México. De ahí que se les compare (...)

"Emilio es como el Oriente. Julio representa el Occidente.

"En la obra cinematográfica de Emilio Fernández se advierte siempre una continuación del objetivo.

"En la obra cinemática de Julio Bracho, se encuentran ángulos nuevos que se desvanecen en la propia inquietud de Julio (...)

"Julio es la forma. Emilio es la plástica.

"La psiquiatría, la arquitectura, las raíces griegas; los elementos encontrados; son la base de la inspiración de Julio.

"El paisaje, el individuo, el dolor de la raza, la literatura barata, son los ingredientes que usa Emilio.

"Emilio es la tierra. Julio es el cielo.

"Julio es culto de nacimiento, es intelectual de predestinación (...)

"Emilio es instintivo de condición; ilustrado por experiencias prácticas.

"La ciudad es fuente inagotable donde Julio puede extraer fácilmente su material de trabajo.

"En la ciudad, Emilio se pierde.

"A Emilio le gusta ver como sufren las mujeres. Julio las admira y las califica (...)

"La mejor película de Julio es Distinto amanecer; la de Emilio Flor Silvestre. ¡Ambas mexicanísimas!".

Lo cierto es que Distinto amanecer pudo sugerir a la críti

ca del país la posibilidad de realizar un cine culto y ciudadano que actuara como contrario del rural y "rústico" representado por Fernández.

Al oscilar en esta dualidad facética, se ha aludido al estilo de Emilio Fernández, cuya verdadera carrera se inicia en 1943 con Flor Silvestre, película de ambiente revolucionario en la que el director reuniría por primera vez en torno suyo al equipo de mayor prestigio del cine mexicano de esa época (el argumentista Mauricio Magdaleno, los actores Dolores del Río, Pedro Armendáriz y el reconocido fotógrafo Gabriel Figueroa).

El mismo equipo realiza en 1944 dos películas: Bugambilia y Las abandonadas. Esta última vuelve con el tema de la revolución, pero ahora íntimamente ligado a la historia de una prostituta muy propia del melodrama ortodoxo.

En 1944 continuaba la Segunda Guerra Mundial y el cine mexicano se beneficiaba con esa situación: se realizaron 75 películas, cinco más que el año anterior; otro suceso notable fue el debut de 14 directores, hecho que en otros tiempos no había ocurrido y después no se repetiría.

Además, cuando se habló de que nuestro cine atravesaba por uno de sus mejores momentos, las anomalías e intereses sindicales del ramo, sumados a las propensiones mercantilistas de algunos productores, se acentuaron vertiginosamente. Todo este contexto daba fe de una mentalidad característica: el auge económico del cine nacional originaba en aquéllos que tenían algo que ver con él, ciertos sentimientos de codicia y exclusividad. En realidad, el cine nacional iniciaba su abierto desarrollo como negocio capitalista.

"Intranquilo" por los problemas que la industria fílmica mostraba y, ante todo, por los venideros, el gobierno determinó por iniciativa de Miguel Alemán Valdés, entonces secretario de Gober

nación, la creación de un organismo tripartita encargado de velar y proteger los intereses de la industria. La comisión estuvo integrada por Salvador Carrillo, secretario general del STIC, el productor Jesús Grovas y Felipe Gregorio Castillo, máxima autoridad del Departamento de Censura. Tal fue la función de este "cuerpo de apoyo", que a fines de 1944 el propio Castillo habló así de Las abandonadas (película que estuvo a punto de permanecer "enlata" indefinidamente):

"No me hizo caso el Indio Fernández, ni tampoco el subgerente de la empresa productora (...) ;He aquí las consecuencias, cuando todo pudo haberse arreglado perfectamente!".

"(...) El lunes último, en su despacho oficial, el señor F. Gregorio Castillo habló para Cinema Reporter sobre el caso de la negativa de autorización para presentar el film Las abandonadas, que tantos chismes y rumores ha acarreado en el mundillo cinematográfico de México.

"Yo dí la autorización para que se exhibiera la película -dice Castillo- (...); fue exactamente hace diez días cuando la pasaron ante mí; y se lo dije a Emilio Fernández y al subgerente, pero no me hicieron caso".

"(...) 'Ante escenas duras del film -que las tiene, sin duda alguna- sugerí que debiera ponerse a Las abandonadas un subtítulo así: el México turbulento de 1914. Me dijo el Indio que sí, que estaba bien la sugerencia; que se colocaría tal subtítulo. Pero nada hicieron (...) Hoy, cuando regreso, me encuentro con que mis temores, precisados a los ya dichos señores, se han visto confirmados".

"¿Qué cómo llegó a oídos de determinados elementos militares lo escabroso de las escenas aludidas en el film Las abandonadas? Eso lo ignora el jefe de censura cinematográfica de la Secretaría de Gobernación.

"(...) 'El hecho es -sigue hablando el señor F. Gregorio Cas-  
tillo-, que altos jefes de la Secretaría de la Defensa Nacional  
pudieron ver la película y cuando se les pasó ésta, negaron su  
exhibición por los motivos ya dichos; porque consideraron que le-  
siona el prestigio de las instituciones armadas'" (7).

El hecho estaba claro: el cine nacional era acosado por inte-  
reses diversos, afanes mercantiles y censuras hipócritas. Pese a  
las turbulencias, Las abandonadas fue estrenada el 18 de mayo de  
1945.

La cinta es la historia de una Santa, enaltecida por la Re-  
volución, convertida en una piltrafa sacrificada espiritual y fí-  
sicamente por la educación de su hijo.

La trama se desliza en el México de 1914.

Margarita Pérez (Dolores del Río), de extracción humilde,  
es abandonada por su falso esposo Julio Cortázar (sic) (Víctor  
Junco), quien en realidad está casado legítimamente con otra. Mar-  
garita es arrojada con violencia de la casa de su padre, por lo  
que deambula entre los más diversos lugares y trabajos hasta lle-  
gar a la capital. Ahí da a luz a su hijo Margarito (Joaquín Ro-  
che, niño/ Jorge Landeta, adolescente/ Víctor Junco, adulto). Pa-  
san cuatro años. Para sobrellevar los gastos de manutención de su  
hijo, Margarita debe trabajar en un burdel propiedad de una fran-  
cesa. En el antro, el general Juan Gómez (Pedro Armendáriz) se  
enamora de Margarita, cuya elegancia la distingue de las demás  
burdeleras. El militar la hace su amante y la lleva a vivir a una  
lujosa residencia. Ella le oculta que tiene un hijo al cuidado de  
su amiga Gualupita (Lupe Inclán). Cuando Juan le propone matrimo-  
nio ("te quiero para que seas la madre de mis hijos"), Margarita  
le revela lo de su hijo, pero Juan lo sabe ya. Después, en apasio-  
nada conversación se refrendan su amor: "Si mi madre no me hubie-  
ra enseñado la existencia de Dios, creería en él porque existes

tú" (Margarita); "cierra tus ojos, porque cada una de tus lágrimas se ha convertido en un brillante" (Juan). Ambos celebran su compromiso presenciando la actuación de María Conesa. Ahí, en el teatro, Juan es detenido por ser un impostor que se apropió del grado y del uniforme de un general muerto, y por pertenecer a la banda del automóvil gris; al querer escapar de la justicia, el falso militar es muerto a tiros. Margarita es procesada judicialmente por complicidad y condenada a ocho años de cárcel. Ante tal situación, Margarito es instalado en un orfanatorio de la misma ciudad. Cumplida su sentencia, Margarita quiere recobrar a su hijo, pero al percatarse de que el niño tiene un promisorio porvenir, ella ofrenda su amor maternal y le dice que su progenitora ha muerto. Después de buscar infructuosamente un trabajo honesto, Margarita se da a la prostitución callejera. Todo su dinero lo envía al orfanatorio mientras se despersonaliza cada vez más. Al cabo de los años, Margarito se recibe de abogado gracias a la ayuda indirecta de su madre. Él se consagra como tal luego de defender brillantemente un juicio en el que se rebate la conducta de una mujer ("voy a recordar a los encargados de emitir el fallo algo que no deben olvidar: donde hay una mujer, está la pureza de la vida; ¡pero donde está una madre, ahí está Dios!"). Margarita presencia el proceso. Al finalizar éste y creyéndola una pordiosera, Margarito da una limosna a su madre.

Aunque ya se ha subrayado que la acción de este melodrama se sitúa en el período revolucionario al igual que Flor Silvestre, cabe distinguir una característica significativa entre una y otra cinta: en ambas Dolores del Río representa a una mujer joven a la que la Revolución Mexicana se le manifiesta personificada en Pedro Armendáriz.

Si Del Río es una muchacha pura y generosa, merece un Armendáriz también "impecable"; pero cuando ella es una joven deshon-

rada, manchada, entonces Armendáriz se manifiesta como un impostor.

De cualquier manera, la verdad es que Dolores del Río atraviesa la penosa situación de perder a Pedro Armendáriz por circunstancias ligadas al movimiento revolucionario; su único aliciente será formar un hijo digno de la sociedad mexicana, un ser nuevo, producto de la revolución ("un hombre importante, de esos que salen retratados en los periódicos").

Aun cuando deambule como ramera en los callejones sórdidos, aun cuando sea un "alma de arrabal", Fernández, que ha colmado la trama de convencionalismos, le brindará la oportunidad de redimirse siempre y cuando reciba el "espaldarazo" del melodrama: nadie sabrá de sus sacrificios excesivos (miseria, soledad, enfermedad y vicio) por los que ha sucumbido su existencia.

Esta será la prueba a la que Dios y las normas morales la han sometido para otorgarle, finalmente, el gran gozo de ver un vástago con "estricto" espíritu cívico, de cultura y de progreso.

En Las abandonadas, Dolores del Río vive dos momentos vitales que la precisan, de manera particular, en el campo de la prostitución: el primero está dado en el momento del rechazo familiar y la búsqueda por la sobrevivencia hasta penetrar, irremediablemente, por los caminos de la "perdición" y los "bajos fondos". En realidad, en esta primera instancia ella se desenvuelve en un ámbito "elegante", en "otro" nivel, digno de su belleza y finura que enaltecen el burdel donde ejerce. Ahí, Del Río logra casi alcanzar lo que en algunos momentos advierte como su felicidad plena: encuentra a un "hombre íntegro" que la ama, la protege, la aparta de ese "inframundo" al que ha penetrado por las "fatalidades del destino", y acepta a su hijo.

Sin embargo, ese hombre honrado en quien Del Río depositó todas sus esperanzas, resultó ser un impostor, causante directo

de su decadencia y despersonalización total. A partir de ello, se marca lo que podría ser su segunda instancia, es decir, toda la trayectoria que la llevará a su desintegración física y moral (piltrafa humana), ya que rodará por los más sórdidos caminos de la prostitución, sacrificando dignidad y cuerpo por la educación de su hijo; sacrificio que la redimirá ante los ojos de la moral burguesa.

Con lo dicho anteriormente, cabe distinguir que Fernández, muy capaz de apreciar la verdad del gesto violento o tierno de sus personajes, los "paraliza" cuando éstos deben de alguna forma definirse psicológica y socialmente. Diríase que en Las abandonadas el cineasta nunca trató la verdadera problemática prostitutaria-conductual de la heroína de la película; el destino en ella fue causa de su desventura.

El filme, por lo demás, fue realizado con cierto cuidado y acertadamente ambientado (sobre todo en el medio urbano), por el propio Fernández y la sensibilidad fotográfica de Figueroa.

Ahora bien, a mediados de los cuarentas, el cine de prostitutas parece aguardar el ascenso al poder del licenciado Alemán Valdés. Entonces podrá expandirse como género, como sello del estilo fílmico nacional.

El terreno quedaba abonado para que, como lo han señalado los historiadores del cine en México, en el sexenio alemanista surja su majestad: el melodrama cabareteril.

3.2. Los personajes cabareteriles del alemanismo y sus principales conductas.

- Salón México (1948), de Emilio Fernández.
- Aventurera (1949), de Alberto Gout.
- Sensualidad (1950), de Alberto Gout.
- Trotacalles (1951), de Matilde Landeta.
- El puerto de los siete vicios (1951), de Eduardo Ugarte.

Entre finales de los cuarentas y principios de los cincuenta, México cosecha los frutos que en materia económica y política habían sembrado los gobiernos anteriores. El país entra en una fase de industrialización acelerada y se vive la ilusión de estar disfrutando "la etapa más rica y constructiva" de la historia mexicana; el alemanismo.

Sociológicamente, esto se manifiesta en la necesidad de dejar atrás la placidez de la provincia para poder llevar en la capital una vida "cosmopolita", "a la altura de la modernidad". El cosmopolitismo implicaba un azaroso deambular nocturno, un despilfarro como nunca antes se había experimentado, una corrupción acelerada, una entrega a las modas del imperialismo de la postguerra y una concepción orgiástica de la existencia.

"El rastacuerismo es la vivencia más democrática de la clase media en auge económico. En los teatros de revista, las bailarinas exóticas (Kalantán, Tongolele y demás) mueven todo lo movible y, obedeciendo a las invocaciones multitudinarias de la gayola ('pelos, pelos'), las coristas exhiben la abundancia de sus carnes. Allá por las calles de Cuatemoczn, las Vizcaínas, el Ór-

gano y Dos de Abril, las prostitutas callejeras exhortan monótona, incansablemente a los viandantes ('pasa güero, te trato bien') para que las acompañen al interior de sus cuartuchos olientes a semen y humedad, rifien a grito pelado con las competidoras de enfrente y, mientras sus hijos pequeños juegan a inflar preservativos como globitos, otras inquilinas arrojan agua de aseo vaginal a las rotas despistadas que cruzan la calle" (8).

En ese marco social tendrá lugar la expansión de las prostitutas fílmicas condenadas a sumergirse en el abigarrado mundo del melodrama cabareteril, género por excelencia de la frenética era alemanista.

Dentro del cine mexicano de aquel momento, el melodrama protibulario responde a diversas circunstancias y/o necesidades:

En primer lugar, se constituye como una derivación o prolongación del llamado "cine de la ciudad", para entonces con efectos taquilleros ya probados. Por vía del género se intenta dar una imagen de "nuevo cosmopolitismo" citadino.

En segundo lugar, las cintas de este corte cumplen la función de agruparse en un bloque genérico que sustituye en número de producciones y requerimientos de mercado a la entonces decadente comedia ranchera.

En tercer lugar, se trataba de buscar un correspondiente nacional a las películas musicales de Hollywood que por esa época habían logrado resonantes éxitos económicos en México y en el resto de América Latina; de ahí la abundancia de números músico-bailables tanto en la pista como en los escenarios propios del cabaret. En este orden musical se conjugaban las más diversas melodías de Agustín Lara con danzones y mambos en boga.

En cuarto sitio, las películas sobre cabareteras hacen su aparición en el momento en que el cine mexicano está perdiendo apresuradamente sus mercados "naturales" (Centro, Sudamérica y el Caribe)

y se hace necesario abaratar los costos: el ámbito cerrado, "acar tonado", simulado, asfixiante del cabaret garantiza poca inversión en cuanto a producción se refiere (9).

Y en quinto lugar, los filmes melodramáticos arrabalereros preten dieron ser el espejo de una realidad que los impulsó a narrar sus historias siempre con un sentido de amarga tragedia.

Así, puede asegurarse que después de un arranque visiblemente lento, las cintas de carácter prostibulario fueron encontrando aco modo en los gustos de un público ávido de temas "fuertes" con cier ta identidad urbana.

A un principio balbuciente y hasta cierto punto tímido -de 1947 a 1948- (en el que se encontrarían títulos tan ordinarios co mo La carne manda, Chano Urueta; Pecadora y Señora tentación, José Díaz Morales; La venus de fuego, Emilio Fernández; Cortesana y Re vancha, Alberto Gout; Barrio de pasiones, Adolfo Fernández Busta mante; Una mujer con pasado, Raphael J. Sevilla; Han matado a Ton golele, Roberto Gavaldón; y otras), seguiría el famoso Salón Méxi co (1948) del no menos afamado Indio Fernández, y tras él sobre vendría una descomunal avalancha de películas similares; marca el punto de partida del cine de prostitutas, cine eminentemente ale manista.

Como justamente lo ha señalado el historiador y crítico de ci ne Jorge Ayala Blanco, a la cinta de Fernández le corresponde el mérito de haber independizado al melodrama cabareteril y de haber sentado sus bases convencionales. El género renace cuando se des cubre que se adapta a las circunstancias imperantes del alemanis mo.

Efectivamente, pese a sus muy evidentes puntos de contacto con Las abandonadas, Salón México es el primer producto cabarete ro de Emilio Fernández, es decir, su incursión original en el gé nero de actualidad. Fernández, uno de los directores mexicanos

más destacados de la época, se daba a la tarea de visitar los "bajos fondos" de la ciudad de México, en los ratos en que dejaba libre su prestigio de indigenista, y se recreaba con las emanaciones del folcklore urbano, de la belleza del pueblo mismo, con el fin de cristalizarlas posteriormente en historias de arrabal: películas turbias, violentas, obscurecidas, sofocantes, sórdidas, como el filme decisivo de su segunda corriente: Salón México.

El "Salón México", lugar de "mala nota" que funcionó en la realidad como un centro de reunión de diversos "protagonistas sociales": obreros, burócratas, hampones, "padrotillos", "pirujas", "ficheras", políticos o "gente bien" con ansias de "experiencias audaces", constituyó un espacio dinámico y de "esparcimiento" en el que la prostitución, el alcohol, las drogas, el vicio y todas las formas bailables contemporáneas pretendían desprejuiciar, deshacer, en la clase media, una cierta carga moral, religiosa, convencional sustentada en los patrones burgueses de principio de siglo.

El salón de baile a que se refiere el título se encontraba en los linderos de una "zona roja" muy céntrica y popular, en la colonia Guerrero. Ahí, desde iniciadas sus actividades por el año de 1920, se halló la posibilidad de hollar, de "darle en la madre", de generalizar, de desmitificar las lujosas celebraciones y diversiones de la opulencia central.

A finales de los cuarentas, el cabaret trajo consigo un notable saneamiento de costumbres; determinó casi la bancarrota del "reservado" de los restaurantes elegantes. No se trataba ya de la prolongación del salón burgués, sino de su contraste.

Sin embargo, el "Salón México" significó algo más; la institucionalización de una costumbre urbana: gastar dinero, mucho dinero, en diversiones, "desahogos" y disipación; para las clases medias, aquel "antro de vicio" representaba un consumismo obliga

do, pues asistir a ese "lugar de recreo" era tanto como liberarse de sus raíces indígenas y del gusto por lo charro y lo pacotilla (10).

En estas circunstancias se importaron y exportaron muchísimas modalidades musicales y bailables. Aparecen entonces los "especialistas" en tal o cual ritmo, verdaderas "deidades" de los asistentes al "Salón México", modelos a imitar, transmisores de pasos y secuencias cadenciosas.

Tipos singulares de artistas amenizaban este lugar según fueran las inclinaciones de los parroquianos. Pero desde el fondo de las pequeñas orquestas, de los grupos tropicales, de los bongós, de las trompetas comenzaron a surgir bailarinas que mostraban la "pechuga" o que inventaban híbridas creaciones de baile para "hechizar" el ambiente y recrear el espacio: afroantillano, hawaiano, polinesio, danzonero, veracruzano, etcétera (11).

La película fue un exaltado homenaje entre lo trágico y lo heroico, entre el "envilecimiento" y la abnegación, en la que lo documental, lo testimonial (a fuerza de buscar lo típico) quería prevalecer como la auténtica realidad circundante. Sin embargo, y pese a todo, Salón México se mostró repleta de convencionalismos y discursivamente elemental.

Por algo Salón México es contemporánea de los dípticos festivos de Ismael Rodríguez (Nosotros los pobres y Ustedes los ricos) y Alejandro Galindo (¡Equina baja! y Hay lugar para dos); se muestra como un rastreo de los "bajos mundos" del arrabal. Su trama puede resumirse en pocas palabras: la mujer honesta que sacrifica dignidad y cuerpo por el bienestar de un ser querido, es decir, similar a la de Las abandonadas y Víctimas del pecado.

No obstante, Salón México tiene el mérito de haber logrado captar, en algunas escenas incidentales, el auténtico ambiente del sitio en que se desarrolla la trama, lugar muy rico en posibilidades cinematográficas.

La acción del filme transcurre en la ciudad de México:

Un gran rótulo centelleante, prendido verticalmente a una fachada, anuncia al "Salón México", núcleo de "trueno" del Distrito Federal, en cuyas pistas se desmitifican los más "concupiscentes" compases de danzón. Precisamente se celebra un concurso de baile, según lo hace saber un anuncio luminoso: "gran concurso de danzón". El ambiente es cálido y espeso. Una densa cortina de humo de cigarrillos invade el recinto y en medio de ella una multitud de hombres y mujeres, de pie, gozan el certamen, el cual ganan el pachuco Paco (Rodolfo Acosta) y su pareja Mercedes (Marga López), una cabaretera a la que él explota. Ella le exige los quinientos pesos que ambos han obtenido de premio ("¡Dame mi dinero, Paco! En eso quedamos"): Paco sólo le da el grotesco trofeo y se mete en un cuarto del "Hotel Jardín" con otra mujer. Mercedes espera a que la pareja se duerma para entrar al "cuartucho" y llevarse el dinero que guarda Paco. Ella requiere el dinero para cubrir la colegiatura de su hermana menor Beatriz (Silvia Derbez) que estudia en un internado para señoritas. Ni Beatriz ni la directiva del instituto saben que Mercedes lleva una vida de cabaretera para el sostén de su hermana ("Tengo que trabajar muy duro para ganarme la vida y para que nada le falte a Beatriz"). Paco le propina una cruel golpiza en un cuarto de hotel a Mercedes ("¡No, Paco! ¡En la cara no! ¡En la cara no!"). El buen policía Lupe (Miguel Inclán), que se ha dado cuenta de todo, irrumpe en el cuarto para protegerla ("Ahora, ¡péguele a un hombre!"). Lupe se despoja de su uniforme y pelea ferozmente con Paco hasta derrotarlo ("Ya lo sabe, ¡no vuelva a tocar ni siquiera con la punta de un dedo a esa mujer, porque se muere!"). Después, en el cabaret, Lupe le propone matrimonio a Mercedes y promete esperarla hasta que se case Beatriz. En el internado, Beatriz diserta sobre el heroísmo. La directora (Mimí Derba), a quien las palabras de la alumna le han conmovido, se vale del

momento para comunicar a las alumnas que su hijo, el teniente Roberto (Roberto Cañedo), vuelve en la flotilla de aviones que ha luchado con el Escuadrón 201. Beatriz y Roberto se enamoran. Mientras, Paco es sorprendido cuando trata de robar un banco y asesina al velador del mismo. Logra escapar de la policía y se refugia en la casa de Mercedes ("¿Qué pasa, Paco?, por el amor de Dios ¡no me comprometas!"). Ambos son hechos presos. En la cárcel, Lupe visita a Mercedes y se ofrece a ver en su nombre a Beatriz y a Roberto, con quien iba a presentarse; la hermana ha quedado muy dolida porque Mercedes no acudió a la cita. Ésta es liberada y concede a Roberto la mano de Beatriz. Al negarse a atender en el cabaret a unos pilotos norteamericanos y mexicanos, entre los que se encuentra Roberto, Mercedes es despedida violentamente del "Salón México". Paco se fuga de la penitenciaría y se esconde, de nuevo, en la casa de la cabaretera; la intimida con revelar todo a Beatriz, si no se fuga con él a Guatemala. Mercedes forcejea con Paco y lo acuchilla. Éste la mata a tiros. Beatriz termina destacadamente su carrera; Roberto, que sabe toda la verdad, abraza a Beatriz tiernamente. Lupe, un hombre que ha envejecido en unas cuantas horas, entra en el "Salón México" mientras se escucha en todo su apogeo el danzón "Juárez no debía morir".

Por muy simple que parezca la trama de esta cinta ejemplar de desdicha y sacrificio, por farragosa e ilusoria que resulte en la actualidad, Salón México tiene el mérito de ser un melodrama drástico, definitivo, que autorizó, por así decirlo, el tema cabareteril como género, como peculiaridad del estilo fílmico nacional.

Basada en un argumento del escritor Mauricio Magdaleno y del propio Indio Fernández, la película representó también el reflejo y las consecuencias sociales de "un mundo sonámbulo y mugriento que nos captura con su turbiedad, nos enajena con su aliento sofocante" (12).

Las convenciones del género no se acaban con la protagonista de Salón México; por el contrario, la cabaretera coexistirá -como en Distinto amanecer y Las abandonadas- activamente y en armonía con su otra personalidad: madre putativa que baila por necesidad en los cabarets y cuya vida erótica se resume en un sensiblero fracaso afectivo.

Las penalidades casi no transforman la benevolencia de la cabaretera. Así pues, Marga López viene a ser un nuevo arquetipo de la prostituta cinematográfica: "pantangona" circunstancial sumergida en un mundo de profundas acciones heroicas, redentoras, maternales y de sacrificio. Prostituta honesta, ingenua, irreal, "pulcra" -de cabello trenzado (?)- que vive exclusivamente para purgar su condena y "pagarle los estudios a su hermanita".

Sin embargo, algo fundamental ha cambiado dentro del cine de "mujerzuelas": la nueva Santa ya no se desenvuelve en una atmósfera de situaciones artificiales o vagas, sino que se apoya en un ambiente verosímil, con hondas raíces en la supuesta realidad mexicana.

Consciente de su notoriedad cinematográfica, el Indio manejó y estableció analogías y antagonismos entre tres escalas de valores: la suya propia, la del género en particular y la de un espíritu cívico, nacionalista, sugerido por el optimismo y la "prosperidad sexenal".

El "Salón México", cabaret escandalizante, antro pintoresco con "mariposillas" formadas al entrar, fue percibido por el director como el México sórdido, corrompido, el que "no debe ser". Para eso, era necesario confrontársele con el México decoroso, limpio, ideal, que "debe ser".

Ese nuestro pueblo, esbozado por el cineasta con una marcada solemnidad cívica (la multitud entusiasta que ovacionaba al presidente la noche del 15 de septiembre; el recorrido cultural

por el museo nacional; y las tomas prescindibles, como para reconocer raíces y orígenes de nuestra raza, de diversas figuras prehispánicas), se recreaba en un ámbito enteramente opuesto al "Salón México": el colegio muy costoso y muy "honorable" para señoritas.

De ahí que se diga que la película de Fernández deslinda y contrasta dos polos-producto de la sociedad mexicana; realidades sociales que "viven" y se manifiestan en una institución educativa y en un modesto cabaretucho de barriada.

Las escalas de valores serán, pues, sobradamente distintas: mientras un sitio es solemne, es "foco de cultura" donde se pronuncian discursos sobre el heroísmo de los soldados mexicanos que regresan de la guerra, el otro sitio es un lugar mucho más real, gozoso y "lúbrico"; mientras en el pulcro ambiente colegial los personajes se interrelacionan por la virtud, "las buenas costumbres", el trabajo académico y las calificaciones de las jóvenes estudiantes, el mundo, el pequeño inframundo del cabaret lo habitan sufridas y bondadosas "ficheras", "padrotillos" de barrio que las golpean brutalmente y gendarmes "celosos de su deber".

Abrigadas por los íntegros y modestos muros del internado, futuras progenitoras y esposas de mexicanos exteriorizaban explícitamente su desconocimiento total a propósito del "libidinoso" danzón, mientras se exaltaba a ilustres personajes de la historia universal (Luis Pasteur, Eva Curie, San Francisco de Asís y Santa Bernardita).

Por ejemplo, resulta curioso comprobar que Silvia Derbez, la discípula sobresaliente que lanzaba todo un discurso sobre los logros del mérito humano, no sabía que, al exponer sobre las virtudes del hombre, sobre el heroísmo en particular, aludía también al de su abnegada hermana Mercedes: "Hay heroísmo en todo sacrificio. El que se sacrifica por los demás es un héroe... o una heroína. Hay tan-

tas formas de heroísmo cuantas es capaz de asumir la abnegación humana... y hay, también, escondido y obscuro, el anónimo heroísmo de la madre que se revuelve, abajo, entre la miseria y la desesperación, para darle un lugar en el mundo a sus hijos..."

Derbez ha dicho lo anterior con gran emoción; sintiendo, seguramente, un "dolor de madre" -quizás el de su hermana- que brota de "muy adentro". Pero ésta es otra cuestión, cuestiones melodramáticas.

Las profesoras y educandas, entusiasmadas ante la perspectiva de "un México mejor", más fuerte, lleno de hombres ilustres, recibían en el momento de la demagogia nacionalista el premio a ese entusiasmo: Silvia Derbez realizaba la labor de los héroes militares ("Y hay el heroísmo del que defiende a su patria, y sin importarle que el enemigo sea más poderoso y le vaya la vida en la empresa, se bate por ella en la tierra, en el mar, en el aire..."), cuando en ese preciso instante se escuchaba -de la nada- música marcial y los motores de un avión: "¡Ahí viene mi hijo!", decía la respetable y compungida directora, Mimí Derba, que indudablemente gozaba de un inigualable sentido de la audición.

Efectivamente, la aeronave era el primogénito, y éste a su vez era el Escuadrón 201 fusionado en un solo individuo, es decir, en el galán heroico Roberto Cañedo que una estudiante tan destacada y "machetera" como Silvia Derbez merecía.

Todo este aglutinamiento de situaciones fervientemente solennes producía en la "gran confraternidad" del colegio un estado de misticismo generalizado en el cual se dejaba ver el anhelo por un "México sublime".

Se impone una observación: los hijos de Dolores del Río en Flor Silvestre y en Las abandonadas (el impecable cadete del Colegio Militar y el sagaz abogado de verbo persuasivo), justifican esas características tan propias de Emilio Fernández.

Pero al igual que Víctor Junco en Las abandonadas, Silvia Derbez se hallaba indirecta e inadvertidamente vinculada a un "mundo sórdido, cruel e indigno" simbolizado por el expresivo "Salón México" (de un ambiente sobre todo muy humoso y tropical).

Ahí, Marga López, de generosas facciones maternas -la dulzura del rostro de este personaje hacía patente la injusticia de su triste destino callejero-, malgasta su vida prostituyéndose e incluso robando para obtener el dinero necesario que hará de su hermana "...lo que yo soñaba para tí, que llegaras muy alto; ...allá donde no hay miserias ni sombras, ni horrores... ¡Donde se puede mirar con piedad a los que se arrastran en lo más bajo del mundo... a los caídos... a los que ya no se levantarán nunca!".

Sin embargo, para hacer de Derbez una señorita honorable, la protagonista tenía que rivalizar constantemente contra el "padro te" que la explotaba, un Rodolfo Acosta insolente y despiadado, "pachuco" de barriada que desconocía en lo más mínimo las "virtudes morales" de su protegida. Él es el excelente personaje con figura y gestos grotescos; el bailarín de danzón que ejecuta audaces "pasos de fantasía"; el hombre siempre despectivo con toscas facciones y cabello relamido; el "cinturita" cuyo deformado sentido del "buen vestir", lo hace usar corbata de moño sobre camisa obscura, sacos holgados a rayas con un llamativo clavel en la solapa y amplísimos pantalones que los tirantes ajustan casi a medio pecho.

Nadie mejor que Acosta para contrastar en indumentaria con una Marga López (visiblemente maquillada) que viste falda obscura y ajustada, blusas sencillas, zapatillas de tacón alto, prendas de bisutería, bolso brillante y cabello trenzado con cintas de color. Su "chulo" podrá golpearla brutalmente y tendrá la "facultad" de arrebatarse el dinero que ambos han obtenido; la amenazaré asiduamente e impedirá su felicidad interponiendo la lu-

juría; burlará a la policía y acabará por asesinar a la "virginal" ladronzuela. En suma, la "suprema virilidad" de Rodolfo Acosta (su rostro, su actitud, sus gestos, sus expresiones verbales y su fuerza impositiva) harán sentir esa presencia que, inobjetablemente, contrasta con la debilidad programática de Marga López.

Por cierto que paralelamente a toda prostituta cinematográfica, siempre habrá un macho convencido del "carácter natural" de la subordinación de ésta (13).

La verdad es que Marga López es el retrato de la joven cabaretera cuyo limitadísimo horizonte melodramático sólo la constriñe en un contexto artificioso: sublimará el heroísmo civil sacrificando cuerpo y dignidad por la superación de otro ser ("¡Sí! tengo que verla doctorada y casada... ¡Aunque yo me quede en el lodo!... ¡Aunque un día acabe como un perro!. Lo único que le pido a Dios es que ella nunca sepa nada"); al saberse "inferior", rehusará cualquier propuesta sentimental de algún personaje "recto" ("Usted sabe lo que soy y sabiéndolo, trata de levantarme hasta usted... Tendría que manchar su uniforme, ese uniforme del que tanto se enorgullece... o yo tendría que ser sucia junto con usted. Seamos buenos amigos, nada más"); pese a ser una mujer que emerge de las "borrascas" del "Salón México", lanzará secretos de sabiduría de madre para adoctrinar a la que, más que su hermana, podría ser su hija ("Beatriz, grábate bien en la cabeza y en el corazón lo que voy a decirte: del amor, sólo oye lo que te ennoblezca y eleve; ahí donde temas degradarte y por más enamorada que creas estar, huye. Luz y no sombra debe darte el hombre que te tenga destinado Dios..."); y acabará siendo asesinada por su "cinturita" -no sin que ella también lo mate- mezclando a la vez prostitución, muerte-castigo, redención, maternidad, sacrificio y abnegación, todo en grandes dosis ("Fue la mujer más grande que he conocido", resaltaba el noble Miguel Inclán).

En el curso de este análisis se han distinguido diversas características que no sólo corresponden a la conducta de los principales personajes, sino también a las del ámbito o circunstancias en donde éstos se desenvuelven; es decir, en la solemnidad de una institución educativa y en el alborozado espacio del "Salón México", excitante e inquietante "lupanar" que recogía en su aposento los más "sabrosos" movimientos de los bailarines y la algarabía de las "ficheras" al entrar al cabaret.

Sin embargo, es preciso resaltar que, indudablemente, el "México que no debía ser" resultaba mucho más existente, más plausible que el otro, por la simple razón de que la cámara de Gabriel Figueroa hallaba mayor placer en retratarlo (14).

Así fueron definidos uno y otro mundos correspondientes a dos escalas de valores antagónicas, pero complementarias en términos del melodrama. En uno de ellos, Fernández se adivinaba rígido y ceremonioso; en el segundo, festivo y placentero. Pero ni éste ni aquél eran "su universo"; el Indio pareció haberse identificado con un personaje que aparentemente nada tenía que ver ni con el colegio ni con el "Salón México", aunque en ese cabaret debiera desempeñar su labor: un policía noble que encarnó en los rasgos autóctonos de Miguel Inclán, por una vez independizado del papel de villano.

Este personaje llevaba a cabo su disciplinado deber sin reconocimiento ni beneficio, aun cuando su "espíritu del bien" era casi increíble (hay que tomar en cuenta que el público que veía la película no estaba muy dispuesto a reconocer virtudes en un policía).

A pesar de ser un hombre poco atractivo y bastante maduro, Miguel Inclán era capaz de ofrendar su amor, y ésa fue una de las sólidas virtudes que, por antonomasia, apreció Emilio Fernández en sus héroes.

Personaje de apariencia indígena, hosco, solitario, carente

de simpatía, pero, paradójicamente, "angelical" y sensiblero, no era el ser idóneo para aprehender "en nombre de la ley" a Rodolfo Acosta, pero sí para exhibir la cobardía del maligno extorsionador en nombre del amor y "de hombre a hombre".

Desde luego que el Indio Fernández idealizaba claramente a su modesto personaje, pero lo vitalizaba al mismo tiempo de una carga sentimental "real", de la que el director estaba firmemente convencido ("Y de hoy en adelante, seré como su sombra... para cuidarla todo lo que pueda... para que pueda hacer ese sacrificio tan grande que se ha impuesto... hacer que se logre su hermanita").

Inclán sabrá de las actividades de la cabaretera, pero de cualquier manera la amará por su "grandeza espiritual" ("Siempre me latió que había algo raro en su vida, y ahora que sé lo que es, la admiro por su grandeza. Usted es oro puro y el oro, pues vale donde quiera que esté... ¡Aunque sea en la basura!"); a él le besará las heridas de las manos Marga López como humilde prueba de agradecimiento ("No, Merceditas. Yo soy el que debería besar sus manos y sus pies, y el suelo que pisa"); a él le corresponderá ofrecer su sacrificio amoroso ("Yo sé muy bien que no la merezco y que soy, en resumidas cuentas, ¡nada!, pero le ofrezco todo mi cariño y todo mi trabajo"); y refrendar su amor a la patria y respeto a su uniforme ("...no soy más que un hijo del pueblo. Uno que hace veinte años viste este uniforme y trata de honrarlo").

Al margen de su amor por Marga López, Miguel Inclán quedaba, ante los ojos de la "gente decente", como un servidor público honesto y solícito, pero reducido a la condición de mandadero; por algo el teniente Cañedo le otorgaba una propina al llevarle el gendarme un mensaje (en esa misma escena podía apreciarse el contraste de uniformes entre el sencillito azul y el reluciente y condecorado del militar del 201).

Por cierto que si hay algo que realce a la película Salón

México, como a tantas otras de Emilio Fernández, es la gran sensibilidad amorosa del propio cineasta encarnada en el personaje del sencillo policía, un servicial "hijo del pueblo" que fue capaz de demostrar su amor con actitudes realmente conmovedoras (es justo destacar la excelente interpretación del actor Miguel Inclán).

Dicho lo anterior, y luego de examinar cómo el director logró que dos universos incompatibles se tocaran, podrá deducirse que en Salón México el Indio Fernández exaltó, como en muchos otros de sus filmes, un par de sentimientos muy arraigados en él: nacionalismo y amor.

Finalmente, para complementar el análisis de una de las cintas que ha merecido mayor atención en el bloque genérico, no sólo por ser una película decisiva en la llamada "segunda corriente" de Fernández sino por haber "liberado" al melodrama cabareteril en el alemanismo, se cree prudente destacar algunos párrafos de los exámenes dedicados a Salón México por la crítica cinematográfica del momento:

Álvaro Custodio en Excélsior, México, D.F., 28 de febrero de 1949, pág. 1 :

"Toda nueva película de la pareja Emilio Fernández-Gabriel Figueroa despierta la natural expectación en nuestro ambiente cinematográfico. Porque a ellos se deben las realizaciones más audaces y de mayor calidad en el cine mexicano, desde Flor Silvestre, pasando por María Candelaria a Enamorada y La perla, más otras de menor cuantía artística, pero siempre dentro de una dignidad en su confección (...).

"Si hubiera que definir la característica de Emilio Fernández con respecto a Gabriel Figueroa, diríamos que el director, impregnado por un fuerte sentido por la plasticidad, facilita los sujetos al camarógrafo para su recreación artística (...).

"El valor de los films de Fernández y Figueroa es, pues, externo. Nadie ha captado como ellos el valor pintoresco y luminoso de México, como lo ha hecho un Diego Rivera en sus murales, cuyo sentido de la historia es tan elemental como el de nuestros dos cineastas (...).

"Salón México es una experiencia nueva en los dos famosos cineastas, porque han abandonado el páramo, la montaña, el mar y las nubes, para retratarnos la atmósfera viciada de un salón de baile popular. El genio de Figueroa y el sentido del ángulo en Fernández han dado una serie de impresionantes cuadros fílmicos en aquel salón donde se busca una alegría tan artificial. Cuanto se refiere a la vida de bajos fondos, tiene una calidad indudable en el film, que se pierde al sernos relatadas las incidencias en aquel cursi colegio de señoritas. El ritmo resulta demasiado lento, pero la fotografía de Figueroa y la buena interpretación en general, dan a Salón México un nuevo tono cinematográfico".

Anónimo en El Redondel, México, D.F., 6 de marzo de 1949, pág. 6 :

"...El público de la ciudad ha recibido con sin igual entusiasmo la más estrujante de las realizaciones de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, y aplaude con entusiasmo la forma magistral en que el genial Indio ha hurgado en la entraña de los bajos fondos de nuestra apasionante metrópoli nocturna, en la que la música sensual y sugerente de la danzonería trastorna con su ritmo salvaje. En el marco del auténtico 'Salón México', conocido en el mundo entero, Fernández y Figueroa plasmaron las más bellas escenas de crudo realismo...".

"El Duende Filmo" en El Universal, México, D.F., 4 de marzo de 1949, pág. 12:

"Salón México, una magnífica película en la que vemos el sello de Emilio Fernández como director y de Gabriel Figueroa como

fotógrafo, pero en un ambiente distinto al de sus películas anteriores. He objetado la combinación de Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández como autores de argumentos y adaptadores, porque siempre salía a la superficie la doctrina demagógica (...) la obsesión del indígena oprimido, vejado, envilecido, en un México atrasado socialmente. Hoy demuestran que son capaces de prescindir de esas posturas, para dedicarse al arte cinematográfico con un éxito que debe superar a lo que antes hicieron".

Después de Salón México todo lo demás fue "viento en popa".

El ambiente y las figuras de ese filme pronto se vuelven familiares (estereotipización). Se diversifican. Influyen no únicamente en el cine, sino en la misma realidad que las produjo.

¿Cuántas "pirujas" no experimentaron cierta identificación con las protagonistas de En carne viva, Burlada, Mujeres sacrificadas, Pasionaria, etcétera?. ¿Cuántos "cinturitas" no vieron jactanciosamente la crueldad de los personajes de Ángeles del arrabal, Opio y Vagabunda?. ¿Cuántas "ladronzuelas" al escuchar el discurso seráfico de la agónica Trotacalles no pensaron abandonar ese triste oficio?.

El melodrama de las "zonas rojas", de la miseria indigna, de la decadencia urbana, del "alma del arrabal" se asienta sobre bases cuantitativamente sólidas; a partir de 1948 se realiza una gran cantidad de películas que celebra su esplendor en la narración prostibularia: Carta Brava (1948), Noche de perdición (1951), La hija del penal (1949), Hipócrita (1949), Viajera (1951), Fuego en la carne (1949), Callejera (1949), Amor de la calle (1949), Perdida (1949), Si yo fuera una cualquiera (1949), Puerto de tentación (1950) y La mujer del puerto (1949), entre muchas otras. Esta última cinta (segunda versión de la de 1936) arrojó resultados catastróficos: por ejemplo, en lugar de la inspiración expresionista de Arcady Boytler, la simplicidad convencional de Emilio

Gómez Muriel, y en vez de la abstracción enigmática de Andrea Palma, la movilidad "concupiscente" de María Antonieta Pons. Resultado: un melodrama cabaretero a la moda.

A partir de entonces, es lamentable observar que las películas cualitativa y estéticamente valiosas que alimentan nuestro género son en verdad mínimas. La explicación no es nada compleja: se hacen filmes que prometen llanamente un absoluto rendimiento económico en el momento de su comercialización (15). La industria cinematográfica decide explotar y orientar el género hacia el su puesto gusto masivo.

De ahí que el verdadero problema de la prostitución nunca se trata. La falsedad de la clase dominante se hace evidente; las tramas se antojan una apología de las clases desposeídas. En efecto, la miseria es reducida a un nivel anecdótico y pintoresco.

Las circunstancias sociales del sexenio permiten la creación de melodramas "disfrazados", plagados de convencionalismos burgueses; la ideología sexista alcanza su auge.

Con tono, clima y sistema de valores morales se crea un mundo fértil, ficticio, pero grande en posibilidades cinematográficas, que se malogra, se desperdicia: el talento falla nuevamente. La mayoría de los cineastas realizan películas que nunca llegan a te ner un análisis claro de la realidad; sólo la muestran parcialmente.

No se trata de pensar, de meditar, de "gozar espiritualmente"; lo que importa es participar, junto con la heroína, de sus desventuras amorosas, de sus formas conductuales, de su pésima suerte, de sus desenlaces aleccionadores; de reducir al fracaso absoluto su nada "honroso" papel "lúbrico"; de satisfacerse visual y no conscientemente de la belleza humana; sus formas externas, nada más.

Sin que su "especialización" se traduzca en calidad, muchos

de los directores que incidieron en el género (Miguel Morayta, Fernando A. Rivero, José Díaz Morales, Juan Orol, Ramón Peón, Chano Urueta, Alfonso Patiño Gómez, etcétera), hicieron sus películas en serie, despreocupadamente, como salieran y sin imaginar el potencial cinematográfico que tenían entre sus manos.

Esto era algo que sucedía muy a menudo.

Por cierto que el género fue también el terreno propicio para el dudoso lucimiento de las "prodigiosas" estrellas del cabaret: Leticia Palma, Rosa Carmina, María Antonieta Pons, Meche Barba, Emilia Guío, Elsa Aguirre, Lilia Prado y "bailarinas que las acompañan".

Como se ve, se trataba de un género cinematográfico que hacía evidente (unas veces exaltando y las más degradando) la imagen fílmica de la mujer, de la prostituta, de la bailarina que se movía "exquisitamente" al ritmo de la rumba, aunque desde luego también se deleitaba al compás del mambo, conga, cha cha cha, samba y música afroantillana en general.

Colateralmente, el melodrama cabareteril presta sus convenciones a las cintas tropicales de resonancia, espacio casi exclusivo de los innumerables desaciertos de Juan Orol: Tania la bella salvaje, El charro del arrabal, Amor salvaje, Cabaret Shanghai, y las tres partes de una película basada en la historieta Percal de José G. Cruz: El infierno de los pobres, Perdición de mujeres y Hombres sin alma, trilogía que pareció haberse construido para exhibir a la bailarina caribeña Rosa Carmina.

Los títulos lo dicen todo. Orol insistía en sus bellezas salvajes y tropicales, en sus "mujerzuelas" de erotismo elemental y en sus gangsters sin escrúpulos. Dentro de la divertida incongruencia de sus historias, no tuvo empacho en trasladar al típico charro mexicano a zonas arrabaleras, en las cuales se enfrentaría a los gangsters despiadados. La acción de sus filmes muy a menudo

se desarrolló en lugares de perdición y vicio, que bien pudieron ser algunos de esos cabarets de nombre también oriental, "Shanghai" por ejemplo.

Cabe preguntarse si Orol, pese a todo, no es quien dio la tónica del cine mexicano de rumberas.

Lo cierto es que, por regla casi general, suele suceder que cualquier género agote rápidamente sus convenciones. Personajes y ambientes comienzan a estrangularse.

Ese es entonces el momento preciso para que con un poco de inteligencia y talento el género "estalle" desde sus bases. Afortunadamente, el melodrama cabareteril no fue la excepción.

Uno de esos azares de la prosperidad genérica hizo reunir al cineasta español Alberto Gout, al escritor emigrado Álvaro Custodio y a la que fue quizá la más deslumbrante de todas las cabareteras fílmicas, Ninón Sevilla.

Establezcamos brevemente algunos antecedentes sobre cada uno de ellos.

Hasta antes de su encuentro con Custodio y Sevilla, el director Alberto Gout había desarrollado una filmografía irregular de la que se podrían destacar títulos como Su adorable majadero (1938), Café Concordia (1939), Cuando viajan las estrellas (1942), Tuya en cuerpo y alma (1944), Una sombra en mi destino (1944), La bien pagada (1947), Cortesana (1947) y Revancha (1948). En los filmes de prostitutas demostró ya un oficio más depurado y seguro.

Gout se convertía, así, en el "campeón" de un cine que solió tener como personaje principal a la meretriz lista para el acto de contrición que habría de redimirla.

Por su parte, el también hispano Álvaro Custodio era conocido como un hombre instruido, gran admirador del cine mundial y críti

co, durante un buen lapso, en las páginas del Excelsior de finales de los cuarentas. Fue, asimismo, autor del texto Notas sobre cine, editado en México en 1952 (Editorial Patria, Colección "Cultura para todos" núm. 9).

Mientras tanto, Ninón Sevilla había nacido en Cuba y una vez trasladada a México realizó un pequeño papel en la película Carita de cielo, 1946, "comedia que reunía las escasas excelencias de José Díaz Morales" (15a).

Tuvo otra serie de apariciones en Pecadora, Señora tentación (ambas nuevamente de José Díaz Morales, 1947), La feria de Jalisco (Chano Urueta, 1947), Revancha (su primera participación con Alberto Gout) y un díptico bajo la realización de Fernando A. Rivero (Coqueta y Perdida, las dos de 1949).

Pero para aquel entonces, la cadenciosa rumbera de ágiles piernas alargadas, ojos vivarachos, actitud espontánea, pero sin pretensiones de vedette luminaria, estaba algo distante de ser el ornato femenino irresistible, calculador y sagaz. Lejos de surgir como una bella cabaretera condescendiente, o como una mujer frívola y enérgica, su perfil corporal no sabía, aún, hacer vibrar la honorabilidad y tranquilidad de los hogares mexicanos (16).

Elemento decorativo, soporte escenográfico, complemento musical para una más acertada ambientación fílmica, "Ninón en aquel tiempo era inofensiva" (17).

Así pues, el encuentro de este trinomio fílmico se llevó a cabo en 1949 con la cinta Aventurera, obra fuera de serie dentro del cine mexicano.

En este filme, el equipo Gout-Custodio-Sevilla hacía gala de una mordacidad poco común para plasmar una historia virulenta como ha habido pocas.

La prostituta-cabaretera-rumbera interpretada por Ninón Sevilla lograba por primera vez la desmitificación contundente del "oficio" a través de un argumento absolutamente improbable, pero

bien manejado dentro de las reglas de la ficción cinematográfica.

Película desmedida y despiadada, Aventurera aceptaba todas y cada una de las convenciones del melodrama cabareteril sólo para hacerlas "dinamitar" desde abajo y desde adentro. Inclusive su célebre happy end posee una carga de subversión moral que aún hasta la fecha ha llegado a trascender.

Y es que con Aventurera el cine mexicano daba un paso más allá de los estrechos límites de un género tan "puntilloso" como el melodrama de cabaret.

La trama de la cinta da principio con un feliz cuadro familiar chihuahuense:

Elena (Ninón Sevilla), una joven inquieta y cariñosa que ha vivido despreocupadamente hasta los 18 años con sus padres, almuerza antes de irse a su clase de baile. De pronto todo cambia; la tragedia se precipita; la madre de Elena (Maruja Grifell) se fuga con un amigo de la familia ("Me voy con el hombre que realmente quiero"). El padre, decepcionado, se suicida. Recia en sus decisiones ("Nunca se lo perdonaré a mi madre"), Elena parte rumbo a Ciudad Juárez y trata de conseguir empleo de secretaria, dependiente y mesera, pero en todas partes los hombres quieren abusar de ella. Rechaza cualquier ofrecimiento, hambrienta, sola y sin dinero. Lucio, "El guapo" (Tito Junco), con el pretexto de conseguirle un puesto de secretaria, la invita a cenar y la emborracha en un cabaret para ponerla -ahí mismo- en manos de la lenona Rosaura (Andrea Palma), quien se encargará de narcotizar a la muchacha y luego prostituirla ("El guapo sí que las sabe escoger como nadie"). Lucio recibe doble comisión porque la novicia sabe bailar. Al día siguiente, Elena reacciona violentamente y amenaza con denunciarlos, pese a que Rosaura le ha ofrecido a la joven mil pesos mensuales para empezar ("Pero con la condición de que te quedes a vivir con nosotros"). Elena debe resignarse a su suerte y triunfa

como cabaretera y bailarina estelar del antro. La transformación de Elena se lleva a cabo radicalmente: su conducta vengativa la impulsa a pelear ante la menor provocación con sus homólogas del lugar; se ha vuelto una fiera que merece continuas reprimendas por sus belicosos arranques de ira. Un día, cuando termina de rondar majestuosamente la pista del cabaret, apoyada por la voz de Pedro Vargas ("Vende caro tu amor, aventurera, dale precio al dolor de tu pasado"), ve en una de las mesas al seductor de su madre y le propina una golphiza, sin que nadie pueda contenerla. Como castigo, Rosaura ordena a su matón el "Rengo" (Miguel Inclán) darle un escarmiento "para todos los días de su vida", pero Lucio golpea a aquél ("Llegó tu hora, Rengo") y se lleva a la muchacha consigo. Rosaura amenaza con desquitarse. La vida de amantes entre Elena y Lucio será muy breve. La pandilla de éste planea asaltar una joyería, pero uno de sus cómplices, Facundo Rodríguez, deserta del grupo y visita a Rosaura para que ella los denuncie a la policía. La lenona ha encontrado la manera de vengarse. En el asalto, Elena logra huir cuando Lucio es detenido por los agentes; se traslada a la capital y trabaja en clubes nocturnos bailando música tropical, rumbas y sambas como "Sigui sigui" y "Chiquita banana". La rumbera triunfa; es casi una celebridad. Pero Facundo, que sabe de la participación de ésta en el asalto, la extorsiona. Para evitarlo, acepta la proposición matrimonial del joven abogado Mario (Rubén Rojo), quien lleva a Elena a Guadalajara para que conozca a su acaudalada familia jalisciense; a su hermano Ricardo (Luis López Somoza) y a su distinguida madre la viuda Corvera, que, por una increíble coincidencia, no es otra que la proxeneta Rosaura. La progenitora se ve en apuros, porque sus hijos Mario y Ricardo no saben nada de sus actividades ilícitas y se ve obligada a soportar las vulgares invectivas de Elena. Rosaura le ofrece cincuenta mil pesos a la "pupila" para que no se case con Mario, pero

la prometida se niega irónicamente. La boda se celebra y Elena, embriagada, baila provocativamente hasta escandalizar a los invitados. Rosaura debe cumplir con la tradición de hacer entrega a su nueva nuera de las joyas familiares, pero pierde la paciencia y trata de ahorcar a Elena cuando ésta es sorprendida en el dormitorio de su otro hijo, Ricardo. Mario la salva. La prostituta actúa con cinismo ante su suegra: "comprenderás que una mujer como yo no puede perder la cabeza por un muchachito como él". Rosaura regresa decepcionada a Ciudad Juárez, en donde se encuentra nuevamente a Elena, que ha llegado para asistir a los momentos agónicos de su adúltera madre. Por órdenes de Rosaura, el "Rengo" debe matar a Elena. Sin embargo, al mirarla dormir en un cuarto de hotel, el tullido se enamora de la prostituta y acaricia sensualmente una prenda íntima de ella. Puesto a las disposiciones de Elena, el "Rengo" provoca la muerte de Facundo, quien nuevamente había exigido a Elena una cuantiosa suma por mantener el secreto del frustrado atraco. Mario llega a Ciudad Juárez a buscar a Elena en el cabaret donde baila "Arrimate carifito". Él le pide explicaciones de su comportamiento cabareteril; ésta le informa de las actividades de Rosaura y lo lleva al antro de su madre ("Ahí la tienes, todo Juárez la conoce; pero sólo tú y yo sabemos quién es"). Deja solos a madre e hijo para dirigirse a su hotel. Ahí, en el interior del cuarto, Elena se encuentra con Lucio que ha escapado de las Islas Marías y quiere obligarla a cruzar junto con él la frontera norteamericana. Irrumpe Mario en la habitación, pero Lucio lo golpea con su revólver. Se lleva a Elena por la fuerza. Cuando el hampón se prepara para matar a la joven, el "Rengo", que ha presenciado lo sucedido, se adelanta y clava un cuchillo en la espalda del canalla. Mario y Elena se reencuentran y se marchan muy felices.

Aventurera es, quizás, el mejor resultado de un cine cabaretero que se dio en filmar por esa época, una época de intensa vi-

da nocturna en la capital mexicana, de los grandes momentos del cabaret, del danzón, del mambo, de los bailes exóticos.

El cine mexicano incurrió en la creación de melodramas cabareteros casi siempre con doble mensaje: por una parte, para anunciar de alguna forma la "sabrosura" de ese ambiente nocturno, el placer de presenciar la vida recóndita de los "bajos fondos", el perfume del pecado; pero, al mismo tiempo, para hacer serias y graves advertencias moralistas: "cuidado con eso que es un infierno de perdición".

En Aventurera sucede definitivamente lo contrario; destaca "por haber sarandeado, como pocos filmes, una escala de valores morales firme incuestionables" (17a).

Seguramente Alvaro Custodio al escribir el argumento de esta cinta ejemplar, no se propuso otra cosa que lograr a un último límite de "crueldad" los cambios radicales del melodrama cabareteril. Tal vez era esa una manera de mostrar su reprobación hacia un cine convencional en el que él, hombre conocedor del verdadero arte cinematográfico, debía colaborar por motivos económicos.

Custodio hizo frente a esas circunstancias con tal rigidez, que su espíritu virulento comunicó a la sorprendente prostituta de Aventurera el carácter y la fuerza capaz de hacer tambalear al melodrama desde sus cimientos.

Aventurera es un melodrama sórdido, excesivo, intenso, violento y lacerante; "verdadero hecho excepcional dentro del cine mexicano" (18).

Ahora bien, si se ha reseñado cuidadosamente la trama de la cinta, ello se explica por la necesidad de poner en evidencia la manera en que cada una de las convenciones del género adquiere un nuevo matiz; se trastuecan, a fuerza de imponer un nuevo sentido cinematográfico; alcanzan consecuencias desmesuradas y se vuelcan contra el propio sistema que las produjo. Aun cuan-

do se observa cierta vulgaridad y truculencia, la película, en lugar de purificarse artificialmente y negar su esencia, se rebaja todavía más hasta provocar que los extremos se toquen.

La primera realización del trío Custodio-Gout-Sevilla, muy merecidamente alabada, hizo gala de impresionantes manifestaciones irónicas, de una violenta energía rectora y de un espíritu vengativo femenino hasta entonces, 1949, tan estúpida e inexplicablemente disimulado. La viborilla comienza a atacar.

Por ejemplo, cuando Ninón Sevilla advertía la gran ventaja que le daba el que la "aristocrática" progenitora de su enamorado -Andrea Palma, madre/proxeneta que "todo lo ha hecho por el bien de sus hijos", incluso manejar un burdel- era al mismo tiempo la tratante de blancas que la orilló al camino de la "perdición", se daba fin a los patrones del "buen gusto", ese "buen gusto" al cual aspira acogerse aun el peor de los melodramas.

Aventurera es un filme descabellado, demoledor, en el que la dignidad humana se fulmina; las convenciones familiares, el orden social, en fin, todo aquello que de acuerdo con las normas morales se ha dado en llamar sagrado y honorable (el sacrificio, la sumisión, el respeto, la decencia, los buenos sentimientos, la esperanza, etcétera), se ponen en entredicho y hasta se ridiculiza a costa de ellos. El sentimentalismo genérico tradicional se suprime y se suplanta por una serie de marcadas acciones egoístas y encarnizadas.

Ahora la heroína no tiene ya porqué resignarse a ser objeto de conmiseración o de indulgencia, puesto que de éstas estaba mucho más urgida una de las tantas representantes de la alta y mozigata sociedad tapatía.

En Aventurera, la prostituta ya no es, como en Santa o en Las abandonadas, un dechado de virtudes: es caústica y digna, ruin y vengativa. Goza causando daño a los demás.

Asimismo, en escena similar a una de La mujer del puerto, se ve a Andrea Palma descender señorialmente las escaleras de su mansión, pero el motivo ha dejado de ser la exaltación erótica para convertirse en un desafío visual entre ésta y la "maldita mujer" (el enfrentamiento, además de responder a una estructura enfática del suspenso, es tan efectivo que se repetirá a lo largo de varias películas como, por ejemplo, en Sensualidad del mismo Alberto Gout).

El encaramiento entre las dos figuras de la mitología cinematográfica nacional será casi histórico: la otrora mujer del puerto, más envejecida e indudablemente asexuada, conoce la humillación y el aniquilamiento en las garras del nuevo arquetipo de la prostituta, Ninón Sevilla.

Ésta ha pasado a ser el símbolo de la "mujerzuela" vil, sarcástica, poderosa, peleonera, retadora, cínica y soberbiamente vulgar. La bailarina cubana hizo "tambalear, dinamitar y hacer pedazos los principios y la base misma de la institución familiar con todo y su figura materna" (18a) -pilar de nuestro cine-, supuestamente pétrea e inmarchitable.

Ninón dejaba de ser una criatura "desafortunada del destino" para descubrir que ella misma podía modificar ese su destino y el de los demás. La sociedad que se complacía en hacer prostitutas para después llorar sobre ellas, fue desollada en Aventurera.

Ahora, la joven aventurera se burlará de los "niños bien"; negará el perdón que le implora su madre antes de morir; humillará a la encopetada progenitora de su galán imaginando en ella a la suya propia; someterá amorosamente al mismo cruel inválido que antes estuvo a punto de eliminarla (al grado de crear en él una desesperada imposibilidad para usarla como mujer del todo); armará tremendas y vulgares revueltas en el marco gozoso del cabaret; desplomará el "licencioso" burdel de la que fuera su matrona y, sobre todo, no tendrá que morir para ser redimida. Por el contra

rio, aceptará tranquilamente, sin remordimiento alguno, el imprevisto y por una vez elogiabile happy end. De ahí que algunos críticos de cine atribuyan a Aventurera cierta vinculación (espontánea) con la llamada corriente surrealista.

Una semejante capacidad de trastorno, un justo escepticismo ante los valores burgueses, una misma necesidad de escándalo y una marcada postura desafiante, respaldan esa similitud con el surrealismo.

Aventurera, la (quizá) más antimelodramática cinta de Gout, mostró cómo era posible trastocar los rutinarios perfiles genéricos que se habían mirado en "atrevidas" películas anteriores y en aquéllas propias de este orden cinematográfico.

Porque "Aquí se rinde culto al estupro, al proxenetismo, a la venganza, a la delación, al sadismo, a la escatología, al fetichismo, a la sexualidad animal y al crimen sin castigo. Porque aquí se premia a los asesinos y el final feliz equivale a inmoralidad abierta" (19).

De cualquier manera, desaparecidos ya los obstáculos del "buen gusto", de las consideraciones comprensivas, y del ánimo compasivo, Ninón Sevilla no tenía que hacer ningún esfuerzo para ser amada, aceptada, integrada socialmente, gracias a la bien manejada subversión de valores que apunta siempre como una de las muchas posibilidades de cualquier melodrama fílmico.

Por eso, a la prostituta encarnada por Sevilla se le pueden ver ciertas singularidades: en ella al menos hay un intento de explicación psicológica del porqué ha caído en el "bajo mundo" de la prostitución; sus innegables dotes músico-bailables y su "desmedida" y malhadada voluptuosidad son algunos de los motivos por los cuales debe desenvolverse en un cabaret; sólo se dará cuenta cabal de lo que es, cuando alguien interprete una melodía alusiva a su condición (generalmente una estrella de nuestra música popu

lar que aparece incongruentemente en un cabaret de ínfima categoría).

Así, en Aventurera, Pedro Vargas canta una composición homónima de Agustín Lara (20) y la protagonista, abrumada al escuchar en esa canción "lo que ella es", transmitirá la imagen que de la prostituta adjudica la cultura popular: la mujer con falda abierta (hasta muy arriba del muslo), con zapatos plateados de tiritas y con una de las poses esenciales de la cabaretera en el cine mexicano: reclinada en una columna, fumando pensativa; hundiéndose cada vez más en la tristeza "por ser lo que es".

El primer rompimiento abierto con el porfirismo moral (no porque la conducta, las acciones, los movimientos de la protagonista discrepen del modelo aleccionador judeocristiano, sino por la "provocación" que representan sus caminatas), fue el tajante recorrido de Ninón Sevilla por la pista del cabaret, ese soberbio rondar que destacó su papel de maldita y logró crear una de las atmósferas más eróticas, más perdurables y también más retadoras para el cine moralista nacional.

En este momento, un erotismo oculto aceptaba que el sexo ya dejaba de ser una presencia disminuible o borrable (aunque, claro está, la representación sexual se manifestará apenas en la segunda mitad de los 60's).

Resulta curioso comprobar que la actriz cubana sufre tremendos avatares en ese su habitat, el cabaret, pero al mismo tiempo ahí se siente segura y, de alguna manera, protegida. La simple naturalidad con que ella camina por el antro, mientras en el fondo se escucha "Aventurera", es ya un signo revelador de esa sensación de seguridad, de ese "tuteo con las tentaciones".

Por lo demás, Sevilla es la prostituta-cabaretera-símbolo clásico del cine mexicano; la meretriz de piernas largas y perfectas, de enormes ojos y sólidas caderas; de expresión bovina y voz le-

tárgica, de desafiante vulgaridad y de movimientos sensuales; rumbera contundente que, al igual que Marga López en Salón México, debe luchar firmemente contra el "padrotillo" tradicional de la cinematografía mexicana: el hombre de vestimenta holgada, excéntrica, impecable explotador de mujeres con presencia y modales ordinarios.

A propósito de este personaje imprescindible para el género prostibulario, Excelsior publicó el 3 de agosto de 1951 un análisis anónimo titulado "El cinturita cinematográfico, prototipo de todas las indignidades humanas". En él se hablaba, entre otras cosas, de lo que significaba para la mujer y la sociedad en general este ser tan repudiable, pero implícito en cualquier producción genérica: "Sólo hay algo que pueda ser peor en una mujer indigna: ¡un hombre indigno!, y prototipo de todas las indignidades humanas, es 'el cinturita'; el tipo que vive de una mujer, que la explota y la guía en su ruta de perdición, es el último lastre social, la escoria, el sùmmum de todas las bajezas...".

Hemos dicho ya que en Aventurera las convenciones del género cobran un nuevo sentido en tanto existe la subversión de los poderes establecidos. Pero, a simple vista (y no por ello), la película no fue ni mucho mejor ni mucho peor que las otras de la serie de Ninón Sevilla.

Por ejemplo, los números rítmicos del filme testimoniaron una gran admiración por las estrellas musicales del momento, en especial hacia Agustín Lara, y por los compases latinoamericanos de moda; algunos incidentes argumentales se asemejaron a los de muchas otras cintas del corte; la presencia de Sevilla solicitó en principio una inevitable complicidad sentimental de parte del público.

No obstante, debe reconocerse la maestría con la que Alberto Gout logró transmitir, preocupado por la eficacia narrativa, mu-

chos de los elementos dramáticos sólo en imágenes, es decir, el máximo de acontecimientos en el mínimo de tiempo.

Esto es, en Aventurera el ritmo cinematográfico puede definirse en tres fases que determinan su trama: la primera se presenta en el preámbulo con un muy convencional cuadro familiar feliz; la segunda está determinada por el intempestivo derrumbe del mismo cuadro familiar y por todo aquello que provoca la desventura de la protagonista: la huida de su madre con otro hombre, el suicidio de su padre, su constante deambular por las calles en busca inútil de empleo, el insistente abuso de su persona, su indeliberada llegada al inframundo del cabaret, y su vinculación gradual con los personajes definitivos en su vida "laboral" y sentimental: desde los propios tratantes de blancas, hasta el típico "niño bien", redentor de cabareteras.

Hasta ahí, el sentido del filme fue acelerado, de compendio, lleno de acontecimientos/soporte; en adelante era tan enérgico y sostenido como el de cualquier película norteamericana de los cuarentas. Todo eso, y una trama dictada por las necesidades de la acción, lograron hacer verosímiles los crueles acontecimientos subsecuentes.

La tercera y última fase puede desprenderse de los momentos en que la cruel proxeneta se doblega ante la prostituta; de las vulgares invectivas que ésta dirige a todas horas; de su saña inaudita e inquietante; de su indiferencia ante el perdón que le implora su moribunda madre y, sobre todo, de su triunfal propósito por derrumbar las actividades ilícitas de su suegra-exmatrona para, así, correr, entre las tinieblas del sórdido suburbio, hacia el final feliz de la historia.

Como se ve, esta tercera etapa (mordaz e incluso sádica) es la más importante y decisiva dentro de la película, porque en ella se concreta la fuerza anticonvencional que la ha caracterizado des

de siempre.

Indudablemente Gout tuvo un vasto conocimiento del ritmo, de la edición; en sus películas dejó impregnado un estilo fílmico muy peculiar, progresivo. Sus realizaciones han sido las que mejor lograron crear una atmósfera acorde a la realidad social circundante (21).

Por lo demás, la verdad es que ninguna de las ulteriores cintas de Gout, secundado por Custodio y Sevilla (Sensualidad, No niego mi pasado, Aventura en Río), alcanzó la notoriedad y la virulencia extraordinaria de Aventurera, un hecho sin precedentes dentro del cine nacional.

La crítica cinematográfica del momento describió a Aventurera de la siguiente manera:

Anónimo en El Redondel, México, D.F., 22 de octubre de 1950, pág. 4:

"Un argumento truculento, cruel, desorbitado, que nos muestra la vida de una infeliz muchacha que tras de recibir tremenda decepción en el hogar de sus padres, es vendida por un traficante de carne humana, desarrollándose después un pleito a muerte entre ella y la mujer que la compró, y que no es otra que una 'honorable' dama de la mejor sociedad de Guadalajara, que para sostener a sus hijos no tiene empacho en explotar casas de mala nota en Ciudad Juárez.

"Ninón Sevilla hace gala de su dinamismo en todo el curso del filme, al que anima lo mismo con sus fogosos diálogos, que mediante sus dislocados bailes o canciones impregnadas de sensualidad...".

"El Duende Filmo" en El Universal, México, D.F., 27 de octubre de 1950, pág. 11:

"Y ahora hablemos de Aventurera, una película en la que el diablo anda desatado cometiendo fechorías. Esta cinta se ajusta a la fórmula clásica encontrada por los hermanos Calderón para tejer

una historia con la cual escenifique alguna canción popular, especialmente de Agustín Lara (...)

"Aventurera es una buena película desatendiéndonos de lo in-moral de su asunto y la crudeza del director que la hace no roja, sino negra. Se propuso no dejar nada a la imaginación del espectador y hacerle ver algo de inmundicia, tan asquerosa como la escena de la mujer narcotizada y el sátiro que paga por ella (...)  
El director trata puntos escabrosos y hace gala de la vulgaridad plena...".

Por otra parte, el trío Gout-Custodio-Sevilla volvería a encontrarse nuevamente en 1950 para filmar Sensualidad, otra de las realizaciones rutilantes de la serie.

Pero en el interludio 1949-1950, la gran Ninón trabajó bajo las órdenes de Emilio Indio Fernández en Víctimas del pecado, otro más de los momentos inspirados del cineasta. Aun cuando esta película asume de lleno el melodrama convencional y encierra uno de los desenlaces más risibles e inverosímiles de la historia del cine mexicano (el hijo adoptivo de Violeta-Ninón lograba sacar a la prostituta de la penitenciaría inspirando la ternura del director del penal en pleno 10 de mayo), hay un personaje que sostiene el relato a la altura de las mejores obras de Fernández: el villano (por antonomasia) Rodolfo Acosta que alcanzó en la cinta por lo menos tres momentos representativos como "cinturita" cinematográfico: cuando bailaba fantasiosamente un "exquisito" mambo; cuando obligaba a su amante-cabaretera a tirar el hijo de ambos a la basura; y cuando en la delegación policiaca hacía acopio de orgullo y absoluta jactancia de sus actos de violencia.

Por su lado, Ninón Sevilla interpretó a una fichera-bailarina-cabaretera que se transformaba por azares del melodrama en prostituta de las calles del Órgano y de ahí pasaba a ser de nuevo bailarina y fichera de un neorrealista cabaret para ferrocarrileros

("La máquina loca"). Sobre todo en este último sitio la Sevilla lograba una vehemencia y un muy logrado erotismo en sus bailes.

"El aspecto sensual de una película se reducía únicamente al movimiento tropical del cuerpo" (22).

Después, como ya se ha señalado, vendría Sensualidad, una película que manejó el añejo tema de la respetabilidad burguesa dinamitada por el deseo.

Un circunspecto juez sucumbía a los encantos de una deliciosa meretriz y las convenciones sociales y familiares se sacudían, otra vez, de pies a cabeza. Aunque al final la muerte de Sevilla, devenida del pecado (concepto este último que dentro del cine nacional se convirtiera en factor esencial), representara la vuelta al orden, éste había logrado ser trastocado desde sus principios y dentro de la base misma de las instituciones morales-religiosas.

Sensualidad, estrenada en París como Femmes Interdites, "es un epítome de melodrama de mujer mala y, a fuerza de acumular todos los lugares comunes del género, alcanza una belleza convulsiva, surrealista" (23).

Ciertamente, gracias a sus truculencias genéricas y al mismo tiempo a la trascendencia de sus antecedentes prestigiosos, Sensualidad nunca ha desmerecido ni perdido su valor expresivo.

Sensualidad trata el tema en lo que tiene de perturbador. Un juez recto e inalterable (Fernando Soler) condena por ladrona a dos años de prisión a una prostituta (Ninón Sevilla). Al salir de la cárcel, la meretriz se propone seducir al juez hasta convertirlo en un ser pusilánime absorto por el deseo. Por ella, el hombre maduro se verá envuelto en una aventura amorosa disparatada; sentirá como suya la amargura de su amigo y empleado (Andrés Soler), quien se emborracha para olvidar la rutina del trabajo y el matrimonio; humillará a su familia; provocará la muerte de su esposa (Andrea Palma, nuevamente envuelta en las tragedias del melodra-

ma cabaretera; madre chantajista sentimental con deficiencias cardíacas); robará la caja fuerte de la comisaría para ganarse el amor de la "mujerzuela"; matará al explotador (Rodolfo Acosta) de la cabaretera; golpeará brutalmente a su hijo (Rubén Rojo, que ha vuelto a aparecer como el redentor de las "cuzcas"); y acabará estrangulando a la prostituta que intentaba escapar con su dinero y su primogénito.

Alvaro Custodio, argumentista de Sensualidad, buen conocedor y estudioso de la historia del cine mundial, debió haber considerado los prestigiosos filmes que, de uno u otro modo, ya habían incurrido en el tema del hombre prudente, firme e intachable que se envilece por culpa de una "mala mujer". El crítico de cine Jorge Ayala Blanco, en Aventura del cine mexicano, despliega los que para él son los antecedentes de esta inmortal y eterna historia de naufragio de la integridad burguesa: La perra (La Chienne, 1931), de Jean Renoir; El ángel azul (Der Blaue Engel, 1930), de Josef Von Sternberg; Suplicio (Hets, 1944), de Alf Sjöberg (sobre un argumento de Ingmar Bergman); Mala mujer (Scarlet Street, 1945), nueva interpretación de La Chienne realizada por Fritz Lang; y Servidumbre humana (Of Human Bondage, 1934), de John Cromwell (o la segunda versión de Edmund Goulding, 1946).

Por lo que respecta al preámbulo de Sensualidad, Ayala Blanco destaca que "todo el arranque de la película, que precede al flash-back (Ninón corre a esconderse en un sótano perseguida por su examante), se ha tomado casi literalmente del famoso asedio a Ingrid Bergman en Tuyo es mi corazón, de Alfred Hitchcock" (24).

De todos los filmes citados, el que más pudo haber influido en la confección de Sensualidad debió ser El ángel azul, ya que la agrupación Gout-Custodio-Sevilla (este último a cargo de la producción), trataba sobre todo de obtener el mayor logro posible al manejo de la bailarina Ninón Sevilla -transformada,

aparentemente, en un consecuente más de la actriz Marlene Dietrich, estrella célebre de la película de Von Sternberg-, que seguramente intentaba consagrarse de manera definitiva como heroína del melodrama cabareteril.

De cualquier manera, cabe suponer que algunas de las razones comerciales que respaldaron la ejecución de Sensualidad se plantearon a partir de juicios deductivos como éste: si la rumbera cubana ya había sido capaz de obtener en sus anteriores intervenciones cabareteriles un acertado afán de seducción (no sólo con sus galanes sino también con el público), entonces era necesario exigirle la demostración perentoria de cautivar a un intachable Fernando Soler, que en otras trayectorias melodramáticas, sobre todo en la de las cintas familiares, formara casi el perfil del hombre rígido, honesto e intachable.

Por eso, Sensualidad es una de las películas mexicanas que mejor ha contenido en su esencia el encuentro y la oposición de dos géneros completamente antagónicos representados por sus principales figuras: Sevilla y Soler.

En contraste, mientras uno simboliza la respetabilidad familiar, profesional, burguesa, y se aviene en principio al "deber ser", la otra encarna a una cínica cabaretera que, impelida por un evidente deseo de venganza, se transforma en una concubina poderosa que bien pudo derrumbar la honorabilidad masculina, reavivando las seniles ansias de "todo un caballero" incorruptible en cualquier sentido.

Pese a sus muy indiscutibles puntos de semejanza con Aventurera, en Sensualidad la prostituta ruin adquiere nuevas características conductuales (al tiempo en que se vigorizan las ya edificadas en la primera cinta del citado trinomio fílmico): la "putana" explota como nunca su sexo; seduce con su sola actitud provocativa y al menor movimiento rítmico de su piel y su cadera

("vibraciones" musculares que embelesan a cualquier espectador); fuma sin el más mínimo disimulo; ríe y masca chicle estrepitosamente con su ancha boca; y danza exóticamente desbordando sensualidad, rapidez y agitación en sus glúteos al compás de la música afrocubana ("Es que con esta piernas, señor juez, qué otra cosa podía yo hacer").

Paralelamente a que se conoce la conducta de la heroína y se reconoce la vehemencia de Ninón Sevilla por plasmar en su personaje una muy contemplable sensación de rechazo por todo aquello que se suscita a su alrededor, la trama de Custodio y Gout también apuntala con Andrea Palma (madre y esposa sacrificada) hacia otra muy distinta imagen femenina, adversa totalmente a la de la meretriz: la del "bien", la de los grandes valores occidentales y cristianos.

Así, mientras la joven descocada representaba a una mujer de la "mala vida" (seductora, virulenta), la resignada y venerable Palma interpretaba (ahora sí) a toda una señora ya dignificada y enaltecida como elemento fiel de la sociedad burguesa. Mientras Sevilla encarnaba (como lo hizo Marina Tamayo en Las mujeres mandan, 1936) al legítimamente agente perturbador, algo así como la "salvadora" de los seguidores fieles de la moral "acartonada", la Palma era capaz de soportar casi todo el peso de la cinta por mantener en equilibrio el statu quo (25).

Mientras la heroína urdía maniobras vengativas, la abnegada mujer sufría humillaciones y se refugiaba en el socorrido chantage sentimental. Mientras la bailarina adquiría paulatinamente cierta supremacía sobre las demás, la afligida dama cedía a la desintegración y autoanulación de su persona ("Como tú digas, Alejandro. Todos los maridos han hecho lo mismo que tú"). Por eso, cuando la rumbera debutaba alegremente en un lujoso cabaret tropicalizado, la esposa conformista podía morir en su lecho ante la

idea de divorciarse de su esposo luego de casi toda una vida de inquebrantable fidelidad femenina (26).

Pero así fue. Andrea Palma simbolizaba a la efigie del "bien", de la perfección ética, de la sublimidad moral, de la pasividad, del entendimiento y la benevolencia, de la "reputación" que los personajes-hermanos Soler debían salvar ante una Ninón Tenaz, voluptuosa, que insistía en seguir encarnando "eso que el Ser Supremo castiga".

Efectivamente, Sevilla estaba obligada a pagar caro por su "apetito venéreo", por haber surgido en ella cierto rasgo de libertad personal, en términos eróticos, y, sobre todo, por haber perturbado el equilibrio y la organización de una familia "inflexible" y monogámica a la fuerza.

Sensualidad, como oportunamente señala el crítico José de la Colina, es "un cúmulo de lugares comunes" porque retoma elementos repetitivos (estereotipos) de melodramas genéricos antecesores.

Esto es, si bien es cierto que en la desafiante Aventurera la protagonista no tuvo que morir para ser redimida, en ésta sí se hallaba condenada a perecer violentamente por haber traspasado los límites de la moral sexual. Por ser un "agente perturbador" que supo seducir a un hombre maduro, aprisionado en la constante exhortación hipócrita de la sociedad: "los hombres cabales, de 'principios', deben restringirse solamente a su familia". La relación carnal fuera del matrimonio es una condena.

Por todo esto, la cinta resultó, de alguna manera, fría y ajena al tema de la pasión amorosa. De ahí que el historiador de cine Emilio García Riera deduzca que en Sensualidad da "la impresión de que Ninón Sevilla y Fernando Soler no llegaban a encontrarse nunca, preocupados como estaban una y otro por conservar su imagen" (27), esa imagen que ya los había moldeado sobre corrien

tes melodramáticas distintas.

En relación con ello, cabe destacar un dato interesante: los hermanos Soler, que siempre habían desempeñado un papel preponderante en cintas, sobre todo, de corte familiar y comedias rancheras, declinaron el vigor de sus estereotipos por razones ligadas a una prostituta cáustica y poderosa. Fernando Soler, ministro de justicia, intachable y hogareño, es corrompido por su sensualidad reprimida a lo largo de la vida conyugal. Siempre estará consciente de su decadencia y "degradación" personal. Andrés Soler, un empleado de oficina que se subordina a la cotidianeidad laboral y a la rectitud mantenida durante muchos años, "rompe" con lo establecido y hace reaccionar con su ejemplo al respetable magistrado. Domingo Soler, un agente policíaco invulnerable, posterga su labor justiciera para disimular el delito de su mejor amigo, el juez.

Por lo demás, pese a la admiración que Sensualidad despertó en la crítica parisiense, que vio en ella el mejor filme de Alberto Gout (según parece el trabajo más cuidadoso de su carrera, con la colaboración de Alex Phillips), la cinta alcanzó menor trascendencia que la antecesora Aventurera. Sin duda alguna, el deseo de ejecutar una producción excelsa, fuera de serie, restó a Sensualidad la intensidad y la libertad que diera todo su dinamismo a aquélla.

Sensualidad se estrenó el 25 de julio de 1950 en el cine "Mariscala". En El Redondel (29 de julio de 1951), con un muy destacado tono moralista, se escribió lo siguiente:

"Esta película tiene la ventaja sobre sus similares de que su solo nombre descubre su índole, de modo y manera que los que acuden a verla saben de antemano a que atenerse.

"Su argumento se basa en la vida agitada de una mujer, que

por vengarse de un juez recto lo induce a mantener con ella unos amores adulterinos, de los que, como es natural, resultan calamidades sin cuento para el funcionario. Tal historia, además de ser demasiado cruenta, sobre todo en los finales, resulta inverosímil en algunos de sus detalles, como por ejemplo, el que la esposa legítima y honrada vaya en busca de la amante para rogarle que acuda a ver a su marido enfermo, porque él la necesita (...)

"La cinta está bien dirigida, en términos generales, y mejor interpretada aun; por supuesto que todos y cada uno de los elementos del reparto, magníficamente integrado, se identifican con sus respectivos papeles".

De igual manera, "El Duende Filmo" en El Universal, México, D. F., 1 de agosto de 1951, pág. 12, se refirió así de la película la Sensualidad:

"Sensualidad. Su historia es lo de menos porque en ella ocurren cosas muy convencionales y absurdas, pero que les encantan a las buenas gentes que sólo quieren divertirse y les gusta lo frívolo y lo insubstancial. Pero está bien dirigida, se gastó dinero para montar un espectáculo que sirviese de marco elegante a Ninón Sevilla, y reunir en el reparto a tres de los hermanos Soler: Fernando, Domingo y Andrés, con Andrea Palma, Rubén Rojo y Rodolfo Acosta. El que más destaca, a pesar de un papel muy breve, es Andrés Soler. La película tomó su nombre de la canción que canta con mucho gusto Bobby Kapó. Ninón Sevilla, cuyas piernas son un monumento, ha progresado como actriz y de continuar estudiando, posiblemente haga lo que Ginger Rogers, que de una gran bailarina pasó a ser una actriz dramática".

Por su parte, José de la Colina escribió lo que sigue a propósito de Sensualidad en Últimas Noticias de Excelsior, México, D.F., 4 de febrero de 1972, pág. 8:

"...Vuelve Ninón con la cadera invicta, la dentadura ávida,

los ojos inmensos y tan bailarines como el cuerpo. Ninón aparece y toda la respetabilidad de la más noble familia del cine mexicano se resquebraja (en la pantalla, por supuesto): Fernando, el buen juez, se convierte en ladrón y luego en asesino; Andrés el empleado modelo, se emborracha y ensarta seguidos los días sin huella; Domingo, el policía de buen corazón, se ve obligado a arrestar al mismo Fernando. Mientras tanto, la señorial Palma llora y chantajea sentimentalmente a todo el mundo.

"(...) Al realizador Gout y al escritor Custodio, la alianza con Ninón les encendía el cerebro. Hay que ver a Fernando Soler en una actuación tan portentosa como justa, sucumbir ante los turgentes tobillos Ninón-Sevillanos (...) hay que ver a Andrés Soler, entre hijo e hijo, lanzar la más erizada queja contra la vida cotidiana. Hay que ver a Rodolfo Acosta dando el más convincente fulgor de baratona brillantina (...) hay que ver a Ninón, que no es bella ni escultural, pero nos hace amar el movimiento que desplaza las líneas, tiene el caderazo subversivo, llena la pantalla con una vida poderosa, hirviente..."

Al juego rabioso y violento de Sensualidad siguió, con el mismo trinomio fílmico, No niego mi pasado. De la virulenta crítica a la respetabilidad burguesa se pasaba a una especie de juego macabro en el que el amor y la muerte se conjugaban, se alteraban, se trastocaban hasta confundirse completamente. No niego mi pasado, realizada también en 1950, fue, sin embargo, una cinta menor.

Después de estos tres momentos irradiantes (Aventurera-Sensualidad-No niego mi pasado), Álvaro Custodio se separa del grupo y la suerte de Gout y Ninón ya no es la misma. Juntos intentan revivir sus éxitos con un díptico integrado por Mujeres sacrificadas (1951) y Aventura en Río (1952). Ambas películas sólo sirvieron para hacer evidente una precoz decadencia de la Sevilla.

Por su parte, Gout continuó su carrera ejecutando, de nuevo,

filmes muy por debajo de sus antecedentes (entre ellos una risible versión del génesis bíblico, Adán y Eva [1956], en las que los protagonistas lucían unas ridículas mallas color carne para así poder cubrir sus "partes pudendas").

La bailarina cubana aún logró filmar otros ocho títulos bajo la dirección de los más disímiles cineastas (Julio Bracho, Gilberto Martínez Solares, Alfredo B. Crevenna, René Cardona) hasta su retiro, aparentemente definitivo, en el año de 1958 con la cinta Música de ayer de Juan Ordúña.

Salvo la trilogía antes mencionada (Aventurera-Sensualidad-No niego mi pasado) y a excepción, también, de algunos grandes momentos como Salón México e inclusive Víctimas del pecado, los demás melodramas de cabaret no lograron superar el mero conformismo temático y formal que comúnmente caracterizó al bloque genérico. Todo naufragó en las aguas de la condenación y la estulticia; muchos de los cineastas mexicanos se concretaron a hacer películas rápidas, baratas y redituables, lo que provocó que apenas pudiera incluirse en ellas un efecto más o menos "artístico" (28).

De tal manera que, como todos los géneros fílmicos que se han concebido en México, el cine de prostitutas también desfallece, perdiendo apresuradamente su vigencia y transformándose —como advierte Jorge Ayala Blanco— "en un lastre determinista".

Pese al supuesto "erotismo" cabareteril y tropical en que se apoya la mayoría de las películas sucesivas, éstas merecen una extraordinaria marginación.

Pero así fue. A principios de 1951, en la tercera y última cinta de su breve carrera, Matilde Landeta, una de las escasas directoras del cine mexicano y, sin duda, la más destacada, realiza Trotacalles, filme que, por cierto, también se plegó a las exigencias del melodrama prostibulario con todas las convenciones e inverosimilitudes de rigor.

Años atrás, Landeta había trabajado para cineastas como Emilio Fernández, Julio Bracho, Emilio Gómez Muriel, Roberto Gavaldón, entre otros, hasta que un día, sobre la base de unas historias de Francisco Rojas González, que ella misma adapta, ejecuta Lola Casanova (1948), con Meche Barba y Armando Silvestre, y La negra Angustias (1949), con María Elena Marqués. Películas bien intencionadas que participan, a pesar de ello, del culto a lo melodramático y lo sensiblero propio del cine nacional.

Trotacalles, interpretada por la actriz de origen checoslovaco Miroslava Stern y por Ernesto Alonso, con argumento del escritor mexicano Luis Spota, adopta perfiles moralizantes extremistas y se encamina por la senda artificiosa de lo "indecoroso" hasta integrarse, así, a una muy repetida literatura melodramática y a unos personajes inventados y sermoneadores.

La historia de la cinta transcurre en un barrio bajo de la ciudad de México:

El rico banquero y empresario Faustino (Miguel Ángel Ferriz) atropella con su coche a la prostituta María (Elda Peralta), que resulta ilesa. Ésta es hermana de la esposa del banquero, Elena (Miroslava), que no quiere saber nada de María: tiempo atrás, María le quitó a Elena un hombre ("Me robaste al hombre que más he querido"), que fue precisamente quien indujo a la primera a la prostitución. En un cabaret lujoso, Elena es galanteada por el canalla Rodolfo o Rudy (Ernesto Alonso), extorsionador de María. Ahí, Rudy asalta a un cliente de María ("Es un pobre infeliz con mucho dinero"). El rufián continúa cortejando a Elena hasta que ésta cede finalmente y se hace amante de Rudy, quien en relación hipócrita consigue sacarle dinero. Mientras tanto, María, consciente de su papel de prostituta "barata", le cuenta a su compañera de oficio, Luz (Isabela Corona), su situación con Rudy, que en repetidas ocasiones la ha golpeado brutalmente ("Cuando un

cualquiera te pega, es tan bajo o igual como tú"). Faustino sospecha de la conducta de Elena y ésta, temerosa, resuelve dar por terminada la relación con Rudy ("Te quiero tanto, que tengo que dejarte; todo ha sido un juego, un juego costoso"). Sin embargo, al ausentarse Faustino, Elena vuelve con Rudy y se ofrece a huir con él y con unas acciones de medio millón de dólares que su marido le confió. Luz enferma gravemente y María trata de ayudarla, pero el cruel Rudy la reprende por descuidar su "trabajo" y le niega seguir al lado de la tuberculosa ("Vieja tísica, te va a pegar su enfermedad"). No obstante, María asiste a los últimos momentos de Luz. Después, al comprobar que Rudy partirá con Elena a Sudamérica, María trata de prevenir contra el mal hombre a su hermana ("Elena, ¡óyeme!, ¿vas a dejar tu casa, tu marido, tu honor, por un vividor?"), pero la infiel no le hace caso e incluso la humilla tachándola como "trotacalles" ("Trotacalles, sí, trotacalles, sólo que yo lo hago por hambre y tú por vicio"). Rudy abofetea y mata a María, cuando ella le reclama su comportamiento. El "padrotillo" es muerto por la policía en el momento en que llega Elena para escaparse con él. La abatida mujer regresa a su casa y encuentra a Faustino que sabe toda la verdad. Este echa a Elena de su hogar, pues en realidad el banquero tendió una trampa a su mujer, y ésta no tendrá otra alternativa que no sea hundirse en el camino de la prostitución.

Para que la película fuera una antología de los lugares comunes del melodrama cabareteril, Matilde Landeta procedió a desplegar la conducta de las tres figuras más importantes de la cinta: Miroslava, Elda Peralta e Isabela Corona; así, en cada una de ellas pudo advertirse una elevada "dosis" de estereotipos que, como consecuencia del desgaste genérico, debían reunirse para ilustrar lo que sería una verdadera y desatinada tragedia arraballera.

La acción, como toda convención genuina, estaba obligada a situarse en un conmovedor barrio mortecino poblado de "pirujas" misérrimas, "cinturitas" de pacotilla, parroquianos desfogados y "rotos" fanfarrones que concurren embelesados al cabaré para coexistir dinámicamente en ese "mundo lascivo" lleno de alborozo y de turbiedad.

Este melodrama prostibulario, que nada autoriza a suponer excelso, incurrió en la esquematización y en el trato elemental del asunto aun cuando a partir de un relato argumental de Luis Spota se abordó, con ligeras variantes respecto a las antecesoras, una historia cabareteril inverosímil, lajos de ser el reflejo de la "realidad social" que en algún momento Landeta pensó explorar.

Como se ve, la cineasta demostró tener una idea falsa del tema al creer que con el argumento de un autor culto lograría concebir una historia que, como ella misma había sentenciado, sería "totalmente disímil a la de la niña buena que va al prostíbulo para sostener a su padre anciano" (29).

Por supuesto que la película no giró alrededor de esa trama, pero sí retomó las conductas que en múltiples ocasiones los personajes femeniles del género ya habían gastado. Basta con desglosar el comportamiento de las más substanciales "putangonas" de Trotacalles para evidenciar las reiteraciones:

Elda Peralta es la verdadera "trotacalles" del filme. La joven "piruja" que desde el preámbulo estará marcada por la programática fatalidad de este tipo de melodramas: luego de ser arrollada por el automóvil de un acaudalado banquero, quien indiscutiblemente deberá ignorar su parentela (de cuñado) con la accidentada, recibirá una ridícula y miserable dádiva tan sólo por ser una "despreciable criatura" y "por lo que pudiera ofrecérsele"; ella sufrirá una explotación desmedida por parte del sinvergüenza y embaucador Ernesto Alonso, el que a su vez cortejará a su herma

La acción, como toda convención genuina, estaba obligada a situarse en un conmovedor barrio mortecino poblado de "pirujas" misérrimas, "cinturitas" de pacotilla, parroquianos desfogados y "rotos" fanfarrones que concurren embelesados al cabarét para coexistir dinámicamente en ese "mundo lascivo" lleno de alborozo y de turbiedad.

Este melodrama prostibulario, que nada autoriza a suponer excelso, incurrió en la esquematización y en el trato elemental del asunto aun cuando a partir de un relato argumental de Luis Spota se abordó, con ligeras variantes respecto a las antecesoras, una historia cabareteril inverosímil, lajos de ser el reflejo de la "realidad social" que en algún momento Landeta pensó explorar.

Como se ve, la cineasta demostró tener una idea falsa del tema al creer que con el argumento de un autor culto lograría concebir una historia que, como ella misma había sentenciado, sería "totalmente disímil a la de la niña buena que va al prostíbulo para sostener a su padre anciano" (29).

Por supuesto que la película no giró alrededor de esa trama, pero sí retomó las conductas que en múltiples ocasiones los personajes femeniles del género ya habían gastado. Basta con desglosar el comportamiento de las más substanciales "putangonas" de Trotacalles para evidenciar las reiteraciones:

Elda Peralta es la verdadera "trotacalles" del filme. La joven "piruja" que desde el preámbulo estará marcada por la programática fatalidad de este tipo de melodramas: luego de ser arrollada por el automóvil de un acaudalado banquero, quien indiscutiblemente deberá ignorar su parentela (de cuñado) con la accidentada, recibirá una ridícula y miserable dádiva tan sólo por ser una "despreciable criatura" y "por lo que pudiera ofrecérsele"; ella sufrirá una explotación desmedida por parte del sinvergüenza y embaucador Ernesto Alonso, el que a su vez cortejará a su hermada

na; será una desventurada prostituta "de farol", a la que no le quedará otra alternativa que no sea ofrecer sus caricias a los escasos viandantes, o a los parroquianos de aquel cabaretucho barrio bajero; y acabará, claro está, siendo asesinada por su "garafión", acción que la redimirá ante los ojos de la moral cristiano-burguesa, pues en el fondo "era una buena mujer", sincera, sumisa y "aguantadora".

Mirolava, por su parte, encarna un modelo de prostitución muy especial, "higiénica", disimulada, placentera, connubial, como el modelo de prostitución que el crítico Salvador Elizondo ha dado en llamar "conyugal", es decir, la ejercida en historias que "plantean situaciones críticas dentro de un matrimonio de edad madura" (30).

Por eso, Mirolava personaliza a la esposa disipada y ventajosa que transgrede el orden social sugerido en el argumento/filme ("buenas costumbres", "buenas intenciones", hábitos familiares, convenciones religiosas, principios de ética dudosa, reglas moralizantes, etcétera); simboliza a la cónyuge malograda que abandona "casa, marido y honor por un vividor"; representa a la concubina poseedora de una absoluta connotación sexual que se deja llevar por una "descarada pasión ordinaria"; personifica a la prostituta furtiva cuya "sanidad moral" no le permite rosarse con una "trotacalles" declarada, aunque ésta sea su propia hermana ("Vete, ¡te tengo asco!"); y es la hetaira arruinada que tiene que arrastrar, junto con su "padrotillo", como secuela infecciosa, toda su culpabilidad durante el epílogo del relato.

Como se advierte, nada nuevo hay en estos personajes; sólo un revuelco de lugares comunes.

Sin embargo, la película contó con un "punto fuerte" que vale la pena destacar. Éste fue la larga y discursiva agonía de una tercera prostituta, la personificada por Isabela Corona.

En efecto, debilitada por su dolor físico y moral e impulsada, quizá, por un férreo deseo de exhortación, la otrora "trotacalles" y ahora tísica moribunda Corona, empleaba sus últimos y precarios alientos en convencer a todas sus homólogas de que la prostitución es horrible; de que mejor se casen, tengan hijos y un hogar que barrer.

Naturalmente que por boca de la tuberculosa mortecina, la directora Landeta pareció haber expresado sus convicciones y manifestar su espíritu redentor ante ese calamitoso oficio. Así, Corona, desde su lecho de muerte, tendrá la autorización de sermonear "sin atisbos de justificación conmisericordiosa a las ahí presentes por su "vida licenciosa" (31): "¡Hijas!, véanme como un ejemplo si no quieren sufrir como yo. Salgan de esto ahora que todavía pueden. Busquen una nueva vida; cásense, tengan hijos, hagan el bien".

En Corona está latente ese sentimiento de autodesprecio que desde siempre ha caracterizado al personaje de la "vida airada" en casi todos los melodramas de este orden. Por ejemplo, al igual que Dolores del Río en Las abandonadas o Marga López en Salón México, la cortesana veterana de Trotacalles renegará de su vida y de haber ofendido a Dios con su indiferencia hacia él: "Las que nos dedicamos a esto nunca, pero nunca nos acordamos del Ser Supremo. Por eso, ya no quiero vivir; ¡no!, esto no es vida, es un ¡asco!".

Lejos de denunciar la prostitución marital que, como se ha visto, Miroslava encarna, Isabela Corona reprobará tajantemente la ejercida en su persona y a partir de ello reclamará la asistencia de un sacerdote que acoja sus confidencias y culpas. Acto que no la sanará físicamente, pero sí le otorgara el perdón y la "salvación divina": "Agradezco a Dios que el padrecito me haya aliviado más que el doctor" (32).

El proceso de lenta extinción en Corona, bien puede decirse que equivale a exhibir su "falta" ante los ojos de la moral burguesa; significa manejar hipócritamente un tácito concepto que dentro de las tramas del cine alemanista se convirtiera en factor esencial: el "pecado".

Permanente, insulso y repetido, según los antojos y las convenciones de determinado filme, el pecado en Trotacalles se traduce como un atrevido "libertinaje" femenino -mucho más "arriesgado" en la mujer-, como una desobediencia ilícita, como la "mancha" que la "infractora" debe borrar al recibir su sanción: la muerte como punición definitiva. Así pues, las consecuencias de pecar son el mejor pretexto para aplicar un muy extraño, y sobre todo engañoso sentido de la "justicia": Landeta (al igual que muchos otros) castiga sin cuestionar. Condiciona el rol de la mujer, brinda agravantes y toma una muy misógina posición frente al comercio carnal.

Por lo demás, resulta curioso comprobar cómo la cineasta aceptó -inspirada, quizá, por la moda cinematográfica- todas y cada una de las convenciones del melodrama cabareteril a pesar de sus propósitos por realizar una película diferente a las ya ejecutadas hasta ese entonces:

Trotacalles "se la debo a Luis Spota; vino a verme y me dijo que el tema de 'trotacalles' estaba de moda, que yo no debía ir contra la corriente. Me entregó su novela Vagabunda y entre los dos escribimos el argumento. Le pedí que me permitiera introducir mi tesis sobre el problema, yo no estaba de acuerdo en hacer una historia sobre una niña buena que va al prostíbulo para sostener a su padre anciano. Luis aceptó.

"Trotacalles fue realizada con fines más o menos comerciales. Pensé que de todas maneras yo podía aprovechar el asunto, plantear un problema importante..." (33).

Sin embargo, no lo consiguió. Por el contrario, Landeta pareció incapaz de reflejar el verdadero tema de manera convincente; poco a poco falsificó la historia cabaretera para dar entrada al recurso narrativo genuinamente melodramático y a unos personajes artificiosos y aleccionadores.

Sería prudente observar cómo esta película, que no hacía sino retomar todos los tópicos del melodrama de cabaret, suscitó algunos comentarios tendenciosos que sus antecedentes también merecieron, pero en una menor escala:

Anónimo en El Redondel, México, D.F., 24 de junio de 1951, pág. 4:

"No debieran exhibirse esta clase de películas en cines familiares sino en aquéllos que, como el Prado, parecen haberse especializado en géneros morbosos o procaces. Y no debieran exhibirse, porque ni los productores salen beneficiados, toda vez que la clientela habitual se aleja, ni es razonable que se inculquen en mentes infantiles los aspectos más bajos de la vida, tal y como aparecen en la cinta que nos ocupa. (...)

"En esta cinta Trotacalles se nos muestra la vida de seres depravados, unos, por la miseria y otros por la maldad, y ocurre, que entre mejor se pintan las cosas, más inconvenientes resultan para ciertos espectadores.

"La realización de Matilde Landeta tiene de todo, aciertos y desaciertos, y también la interpretación del filme es desigual, destacándose la que hacen de sus respectivos papeles Miroslava, Isabela Corona y Miguel Ángel Ferriz, toda vez que ni Ernesto Alonso, ni Elda Peralta están en tipo".

"Juan Dieguito" en Cinema Reporter, México, D.F., 30 de junio de 1951, pp. 29,30:

"Matilde Landeta, la segunda mujer que dirige películas en México (la primera fue una periodista que aún escribe de cine y

que ostenta el seudónimo de "Perlita" para ocultar su nombre de Adela Siqueiros), es una de las más esforzadas realizadoras filmicas de México. Los reveses no la acobardan. Ha dirigido algunas cintas sin mayor éxito, aunque a decir verdad, con cierto fracaso y sin embargo, perdura en la brecha. Sus nobles esfuerzos van en derezándose, claro está, a cada nueva producción. En Trotacalles se ha alejado un poco más de la literatura que constituía antes su principal preocupación y se ha acercado un poco más al cine.

"Aún no cuaja su película. Todavía le falta algo. Hay como una indecisión en algunos momentos y sin embargo, en otros se en encuentra la resolución definitiva. Como que no ha encontrado hasta ahora su camino. La dirección de Trotacalles no puede calificarse de mala, pero dista mucho de ser buena (...)

"No pretendió, creemos nosotros, hacer arte la directora de esta producción..."

"El Duende Filmo" en "Magacinema" de El Universal, México, D.F., 27 de junio de 1951, pág. 8:

"Yo no pienso que Trotacalles haya sido bien clasificada por la censura cinematográfica, que la autoriza solamente para adultos. Creo que debe ser también para adolescentes, porque es una lección objetiva de moral con la que la directora, Matilde Landeta, pretende mostrar a las mujeres lo difícil de la 'vida fácil' de aquéllas que venden amor. Es como esos sermones en los que los predicadores pintan los horrores del infierno que aguarda a los pecadores cuando se los lleve el demonio. Claro está que a los pe cadores les aprovecha el sermón mientras les dura el susto, pero eso no resta méritos a la labor del predicador y a las mujeres que vean Trotacalles les asustará lo que miren en la pantalla; después, quien sabe. A ellas, quizá las haga reflexionar cuando estén a punto de dar un duro tropezón con algún cristiano endemoniado, de esos a quienes les gusta la mujer del prójimo o andan a la ca-

za de jovencitas a quienes ya les anda porque las casen.

Trotacalles es una buena película, con el único defecto de que Matilde Landeta, la directora, se engolosina con su lección de moral y prolonga demasiado aquel mensaje que da a la mujer, Isabela Corona, a la hora de la verdad. La muerte de aquella desdichada pierde emoción y se vuelve artificiosa y convencional, y con el esfuerzo que hace para hablar tanto, el espectador desea que lance el último suspiro para poder decir: "amén".

Ahora bien, de todas las películas analizadas hasta aquí podrían desprenderse ciertas generalidades que bien permitirían describir, sobre todo, a esta última cinta de Matilde Landeta: inútil encontrar en el cine mexicano alemanista una visión crítica sobre la prostitución como fenómeno económico y social de explotación humana en el seno de una sociedad sexista, falocrática. Las aproximaciones más o menos "objetivas" siempre fueron por el lado moral del asunto.

Después de haber abordado en infinidad de ocasiones el tema, la cinematografía en el alemanismo prefirió empantanarse en un mundo aislado en el que la meretriz transitó como la víctima rebelde de su más profundo pecado: el haber dado "rienda suelta" a sus pasiones y a sus más "bajos impulsos" fuera del respetable orden matrimonial.

Esto sucedió muy a menudo.

Todavía a finales de 1951 y principios de 1952, la producción fílmica nacional siguió inclinándose, aunque en menor cuantía (34), por la presentación de cintas de cabareteras, "cinturitas" y "pasiones malsanas".

En verdad, el simple título de las más nombradas realizaciones evidenciaba la decadencia y el empobrecimiento total del género: Mujeres sin mañana (1951), de Tito Davison; Por qué peca la mujer (1951), de René Cardona; Viajera (1951), de Alfonso Patiño Gómez

Yo fui una callejera (1951), de Joselito Rodríguez; La diosa de Tahití (1952), de Juan Orol y Mujeres que trabajan (1952), de Julio Bracho; además, El puerto de los siete vicios, dirigida por el hispano Eduardo Ugarte en 1951.

Esta última película, que en realidad no se distinguió demasiado de sus predecesoras y se concretó a demostrar una vez más el dizque auténtico carácter tropical de un cabaret, resultó un melodrama artificialmente portuario que describía esa incierta atmósfera "pecaminosa" donde se hallaba sumergida una muy impávida y mal situada cabaretera ribereña, Miroslava.

Ugarte, que ya antes había realizado intrascendentes filmes como Bésame mucho (1944), Por culpa de una mujer (1945), Yo quiero ser tonta (1950) y Dofía Clarines (también de 1950), incursiona en nuestro género cuando éste se encuentra en franca declinación y sin más elementos melodramáticos por explotar.

No obstante, consciente quizá de este empobrecimiento peculiar, el director decide adaptar un argumento del poeta y productor español Manuel Altolaguirre y crea una historia totalmente fallida en la que la marca de ese "célebre" escritor sólo se advertía en el "poético" e injustificado título de una película de la que hubo que soportar una trama por demás convencional y terriblemente pueril, El puerto de los siete vicios.

El resultado no pudo haber sido otro que el aglutinamiento integral de casi todas las posibilidades temáticas del género. De ahí que la historia de este divertido y malísimo melodrama portuario siguiera por los mismos caminos trillados de siempre (caminos que, por otra parte, no pasaban de ser una anécdota mínima y una forma fácil y barata de conseguir un largometraje sin necesidad de muchas ideas).

El puerto de los siete vicios trata el tema en lo que tiene de contemporáneo; el ámbito en el que la corrupción se pacta con

cierta sensiblería al ambiente prostibulario.

Un ladrón de bancos y malabarista, "El Mirlo" (Ernesto Alonso), se presenta con "buenas recomendaciones" ante "Falcón" (Rodolfo Acosta), dueño del cabaretucho tropical "El falcón alegre". Ahí, "El Mirlo" se reencuentra con su examante Colomba (Miroslava), quien por culpa de él se hizo cabaretera. "El Mirlo" y Colomba iban a casarse, pero el mismo día de la celebración, éste fue hecho preso por haber robado para ella. "El Falcón" recogió a Colomba al quedar ésta en la miseria y la hizo "la reina del puerto ca ribeño". Colomba, que sigue amando pese a todo al "Mirlo", sufre gran decepción cuando "El Falcón" se niega a liberarla del cabaret y la abofetea. Por un soplo del "Mirlo", quien en realidad salió de prisión por buena conducta, la policía descubre un gran contrabando en el cabaret, pero "El Falcón" logra huir en el barco malayo. "El Mirlo" se convierte en el tipo fuerte del cabaret y lo vuelve "decente" por iniciativa del inspector Manrique (José Baviera). El nuevo regenteador le cambia de nombre al negocio y le pone "El mirlo blanco"; descubre que "El Falcón" guardaba su dinero bajo el antiguo rótulo de "El falcón alegre". Colomba revela al "Mirlo" que tiene un hijo suyo en un hospicio; ambos prometen casarse, pero regresa "El Falcón" dispuesto a quedarse con ella. "El Mirlo" trata de escapar de aquél, pero acaban enfrentándose ambos en feroz lucha; "El Falcón" muere al caer de un peñasco. "El Mirlo" logra fugarse en el buque malayo y Colomba se queda en el antro esperándolo.

Por si la anterior sinopsis argumental de este delirante y malogrado melodrama cabareteril no fuera lo suficientemente explícita, he aquí algunos de los detalles contenidos en una cinta cuyo ambiente portuario sólo se advertía por las inevitables playerras a rayas de los "extras" y por los instrumentos de utilería que (más que realzar) invalidaban el ambiente;

En el cabaretucho "inmundo" donde sucede casi toda la acción, se escucha de improviso la voz de Nicolás Urcelay cantando "Promesa", de Gonzalo Curiel, y el propietario Acosta lo presenta como "una de las voces más padres de América"; Blanca de Montenegro, una de las "sobresalientes" cabareteras secundarias, se afana demasiado al bailar candentes rumbas cuando menea anacrónicamente sus caderas ante el esplendor de la música tropical; el inspector Baviera, que váyase a saber porqué acude a cada rato al cabaret para poner gestos de que "algo me huele mal", y que está "perseverante" en el deseo de convertir el lugar en "algo más decente" (como si en realidad eso le importara mucho a la policía), irrumpe en la habitación de la "querida" Miroslava para sentenciarle que: "Me enviaron de la capital para terminar con el vicio y la criminalidad", a lo cual ella responde, con muy buena lógica: "Y... ¿para eso entra en mi recámara?"; Acosta es zafio y vulgar, pero eso no le impide hacer observaciones "Entre paréntesis", como él mismo dice, ni ostentar el nombre de un ave suprema (falcón); su actitud lo ubica nuevamente como el "hombre temible" de la zona ("¡Fé, Colomba, te quedas donde estoy yo!, por algo te hice la 'reina del puerto"); reprochándole a Alonso su cobardía (programática) ante sus enemigos, Miroslava le recalca: "¿Por qué no les mordías la mano... como yo he mordido la vida?"; Alonso explica las razones de su condición miedosa: "Mi padre borracho me golpeaba cuando era chico, lo mismo que a toda la familia" (cuestiones traumáticas); el director Ugarte, como se ve, en realidad nunca se interesó seriamente por el cine. Tan fue así, que era incapaz de evitar, por ejemplo, que el brazo levantado de un personaje tapara la cara de uno de los heroes principales.

Por todo esto, no es por azar el que se diga que armar un melodrama cabareteril (como el que ahora nos ocupa) requería, más o menos, de la siguiente "fórmula": se toman una melodías presun

tamente picantes y delirantes, bohemias e "inmorales". Se les ilustra como tragedia prostibularia haciendo acopio de estereotipos/imágenes falseadas del cine negro norteamericano: asaltos, crímenes, violaciones, golpizas, presidios, fugas carcelarias, extorsiones, venganzas, persecuciones, balazos, trafiques, caló del hampa y rudezas gratuitas. Se sitúa la trama en un sórdido cabaret tropicalizado que, por regla general, abarrotan "cuzcas" misérrimas, clientes efusivos, vividores despectivos, rumberas "livia nitas" y gangsters de "zonaja". Se agrega una intérprete que medianamente sepa mover el trasero y que posea "dotes artístico-musicales", sin importar que, como Miroslava, entone pésimamente canciones que para ella han sido dobladas. Se suaviza la historia con tópicos propios del melodrama "blanco": historias de familia, pobreza extrema, resignación, sacrificios, honor, resguardo de la dignidad, recato, conservación de la virginidad, lisiados, policías insobornables, sorpresas providenciales, aspiraciones burguesas, intentos de regeneración, altruismo incondicional y heroísmo aleccionador. Se redondea el conjunto con mucho ritmo tropical. Y se remata con una muerte redentora y benéfica que exonera de toda culpa al personaje "indigno" de la película (35).

Esta "receta fílmica", plagada de estereotipos de uno y otro modelo cinematográfico (el melodrama negro y el denominado melodrama "blanco"), pareciera dar estructura a un tipo muy peculiar de cintas "grisáceas"/de cabaret, derivadas de los "ingredientes" antedichos, que desencadenan una serie de tramas prostibularias y/o arrabaleras, propias del sexenio alemanista.

Los filmes de cabaret dejaron ver, de algún modo, los desgastados caminos que transitó el melodrama durante ese período: con mínimas variaciones, el esquema se repitió una y otra vez hasta que el espectador, en apariencia cansado, dejaba de serle fiel al género cinematográfico.

Fue así como la producción genérica se propuso incluir en sus realizaciones (para absorber a ese público insatisfecho) a actrices de "renombrado prestigio", quienes, según se dice, eran producto del star system femenino.

Por algo El puerto de los siete vicios instaló en su papel protagónico a uno de los rostros más atractivos del cine mexicano, Miroslava Stern. Con ello se pretendía suscitar un premeditado "culto erótico" a la imagen de la intérprete. Una atracción incuestionable de los espectadores. Entonces el argumento y la dirección perdían importancia para dejársela a la "estrella" que lograba transformar la película en algo más "recreativo" y lleno de glamour.

Sin embargo, incluso con Miroslava como "reina del puerto", El puerto de los siete vicios no tuvo el éxito que Eduardo Ugarte hubiera deseado, aunque sí fue apta, tan sólo, para el dudoso lucimiento de esa inexpresiva y mal situada actriz. Y es que la torpeza del director hizo presentar en la cinta a una hembra elegante, "costeña", "hechicera", pero completamente descontextualizada del medio portuario donde se desarrolla la trama (una criatura que la exaltada imaginación de Ugarte apenas concibió).

Así pues, Miroslava, al igual que la mayoría de las heroínas precursoras, es la cabaretera estereotipada que no llega al antro por su gusto, sino empujada por una serie de asombrosas circunstancias en las que interviene el destino y la maldad de los hombres; es la concubina que debe soportar las brutalidades y exigencias sexuales de su despiadado "padrote", aun cuando éste la haya situado, entrañablemente, como la "prostituta reina" del "Falcón alegre"; es la cortesana intrascendente que "reaviva" la libido de su examante acobardado; es la cabaretera que obligadamente debe cumplir, además de la mecánica tarea sexual, con el papel ar-

tístico-musical (canciones, bailables, movimientos "extraños") convenido por el melodrama cabareteril; es la "mala mujer" que ejerce el oficio consciente de la existencia de un hijo suyo en un albergue infantil (previsiblemente éste será un "hombre de bien"); y es la hetaira/"accesorio" que imperiosamente cohabita en un universo atestado de corrupción y "malvivientes", del cual nunca podrá liberarse, pero, eso sí, servirá para machacar que toda pecadora abona aquí, en la tierra, el precio de su error.

Tal vez por la caprichosa imagen de Miroslava como una de las mancebas más "exquisitas" del cine nacional, la crítica cinematográfica del momento centró sus "análisis" en esta excesivamente elogiada actriz (de frágiles facciones voluptuosas), figura principal de El puerto de los siete vicios.

Por ejemplo, la revista mexicana Cinema Reporter dedicó el 1 de marzo de 1952 las siguientes observaciones a este respecto:

"Película de negro cabaret, con amores terribles, tipos patibularios, intrincadísimo asunto y música pegadiza, fácil y mal cantada. A veces la acción se pierde en recovecos difusos, pero al fin esencia de este tipo de dramas.

"Vale la pena Miroslava que se mueve espléndidamente. Siempre fue una gran mujer; pero en El puerto de los siete vicios se le ve sensual, hermosa y fascinante como nunca. El público tiene para ella sus miradas mejores. Se le ve muy bien..."

Asimismo, El Redondel (24 de febrero de 1952) se refirió así a este filme:

"Su solo nombre indica el género de esta película nacional, cuyo intrincado argumento se desarrolla en un cabaretucho de cierto puerto contrabandista, presidiarios y mujeres galantes.

"Decíamos que el argumento es intrincado, porque cuesta trabajo saber el por qué de lo que ocurre en la pantalla, en tanto que la psicología de los personajes resulta poco menos que incom

previsible.

"¿Era buena 'Colomba' o gustaba de la vida que hacía?

"¿'El Mirlo' era un hombre en vías de regeneración o un per-  
dulario sin remedio posible?

"Y aun el mismo protagonista, ¿qué clase de tipo era?

"Una de dos: o el argumentista no supo desarrollar sus ideas,  
o el director no fue capaz de captarlas.

"La película, por lo demás, abunda en bailes 'tropicales';  
no está escasa de rifias, y hasta se ve amenizada por tal o cual  
muerte.

"Respecto a sus intérpretes, se destaca únicamente a Miros-  
lava, por lo guapa".

Vale advertir que la película se exhibió "exitosamente" du-  
rante ocho semanas en los principales cines de barriada. Esto quie-  
re decir que la sola presencia de Miroslava (sin importar la sar-  
ta de bobadas argumentales), era ya en sí misma un espectáculo ga-  
rantizado.

Ahora bien, ya se ha dicho que el género cabareteril desfa-  
llece "casual" y/o simultáneamente al término del frenético sexe-  
nio alemanista (1952), sexenio singularizado por la excesiva pro-  
ducción de cintas prostibularias.

Sin embargo, hay que insistir en que, si el cine mexicano  
recurría obstinadamente al asunto del meretricio, nunca lo hacía,  
en verdad, de forma profunda y efectiva, sino siempre lo utilizó  
como un nuevo recurso melodramático idóneo para la propagación  
de conceptos tales como el "bien", el "mal", la moral y los gran-  
des valores occidentales y cristianos.

El problema de la prostitución nunca se tocó desde sus aspec-  
tos sociológicos. Se manejaba tan sólo la imagen de "la mujer caí-  
da". ¿Qué en dónde ha caído? En el fango, en el lodazal, en la  
perdición y en el pecado. Ella era la mala, la culpable, o en el

mejor de los casos lo era el destino, pero nunca el sistema económico, político y social que permitía ese mecanismo de explotación sexual. Los autores de esta clase de productos solieron dolerse no de la injusticia y la degradación femeninas, sino de que "esas mujeres" (de la "vida alegre", de la "vida nocturna", de la "mala vida") no estuvieron en el lado "decente" de la sociedad, es decir, en el amasijo de las que llegaron vírgenes al lecho nupcial, de las que nunca tuvieron que trabajar, de las que se casaron "por las tres leyes", de las que permanecen siempre fieles al marido...

Mujeres públicas por un lado, mujeres monogámicas por el otro: lo que es de la comunidad es malo, lo que es propiedad privada es bueno. Todo esto, por supuesto, remite a la satanización católica del sexo. La lujuria es un demonio, o sea el auténtico villano del melodrama burgués. La ideología de la clase dominante se refleja inequívoca en sus realizaciones fílmicas.

Por aquí se llega también a la idea del cine como negocio. Dentro de la lógica de la sociedad mercantilista, en la que el lucro fue el fin principal, nada tuvo de raro que los productores se aprovecharan de la prostitución para mostrarla, incuestionablemente, como el mayor de los males.

Si el erotismo es lo peor que puede haber en el mundo, según la ideología de los productores/mercaderes, éstos jamás tuvieron empacho en traficar con él. Se presentaban imágenes que emocionalmente provocaban al espectador para luego endosarles un sermón moralista en el que los valores burgueses (sexo igual a vicio; castidad igual a virtud) siguieron incólumes.

De ahí que la característica principal de esta clase de películas fuera la hipocresía. Es decir, se condenó una forma de prostitución (la de unas mujeres víctimas del régimen de explotación) desde terrenos más abyectamente prostituidos (los de los negocian

tes favorecidos por el sistema alemanista).

Así pues, pese a la actitud profesional de algunos cineastas que mantuvieron contra "viento y marea" sus intenciones meramente artísticas, éstos no acertaron a mantenerlas dentro de las máximas audacias fílmicas, ni lograron conducir a nuestro cine como un verdadero medio masivo de alta responsabilidad cultural, ya que siempre sus producciones incluyeron o implicaron ese "placer libidinal" que tradicionalmente ha acompañado a la cinematografía sonora mexicana.

El método varió, pero no el objeto.

Por todo lo anterior, cabe puntualizar que la problemática prostibularia es vasta y muy variada. Por ello, se han escogido tan sólo ejemplos característicos que engloban la conducta mujerial en el llamado género de cabaret, reconociendo, asimismo, haber registrado esencialmente las bases o los fundamentos de este apasionante e inagotable tema.

## Notas.

- (1) Gomezjara, Francisco y Selene de Dios, Delia. Sociología del cine. pág. 14.
- (2) Ayala Blanco, Jorge. Aventura del cine mexicano. pp. 130, 131.
- (3) El expresionismo alemán surge a partir de la derrota de la Primera Guerra Mundial y se manifiesta como un reto y respuesta a las corrientes impresionistas y naturalistas para interpretar la realidad de una manera subjetiva, onírica y visionaria. Las películas expresionistas usualmente tratan temas sobrenaturales, épicos y trágicos, más o menos realistas. La distorsión de la realidad, la luz y la sombra y el diseño convierten al cine expresionista en un cine "extraño".
- (4) La mujer del puerto es la primera película en que aparece un cabaret arquetípico de lo que después será el peculiar cabaret del cine mexicano.
- (5) López-Vallejo y G., María Luisa. "Julio Bracho; de 'Rapsodia mexicana' a 'Los amantes fríos'". Revista Cine, núms. 6,7.
- (6) Elizondo, Salvador. "Moral y moraleja en el cine mexicano". Revista Nuevo Cine, núm. 1.
- (7) Revista Cinema Reporter, 9 de diciembre de 1944. pp. 8, 9.
- (8) Ayala Blanco, op. cit., pág. 137.
- (9) Sobre este aspecto se abunda en "Situación general del cine mexicano durante el sexenio de Miguel Alemán".
- (10) Dallal, Alberto. El "dancing" mexicano. pp. 93-95.
- (11) Ibid., pág. 119.
- (12) Ayala Blanco, op. cit., pág. 140.
- (13) Salón México fue la primera cinta que mostró abiertamente

la conducta del "padrote" y las "prerrogativas" de éste hacia la meretriz "amparada". En 1949, el cineasta Raúl de Anda retomaba en Angeles del arrabal una de las escenas más dramáticas del filme de Fernández: un hombre abofeteando salvajemente a una mujer.

- (14) Los efectos fotográficos de Figueroa, los claroscuros y juegos de luces atinados con los que el camarógrafo afirmaba su maestría cinematográfica (sobre todo en las escenas de interiores), amén de la intervención musical de Antonio Díaz Conde, dieron a este melodrama cabaretero uno de sus mejores aciertos.
- (15) Sobre este aspecto se abunda en "Situación general del cine mexicano..."
- (15a) López-Vallejo y G., María Luisa. "Con ustedes... Ninón". Revista Cine. núm. 9, octubre, 1978. pág. 65.
- (16) Ibid., pp. 65, 66.
- (17) Ibid., pág. 66.
- (17a) Ibid., pág. 68.
- (18) García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano. Tomo IV, pág. 133.
- (18a) López-Vallejo y G., María Luisa. "Con ustedes...", art. cit., pág. 68.
- (19) Ayala Blanco, op. cit., pág. 151.
- (20) Es precisamente durante esta época cuando en el cine nacional se establece una costumbre que pronto pasa a ser pieza integral del género de cabaret: la inclusión en el reparto de una o más figuras músico-populares (por motivos extracineamatográficos), que generalmente se representaban a sí mismos. Sólo algunos ejemplos: Toña La Negra, Agustín Lara, Los Panchos, Ana María González, Dámaso Pérez Prado, el propio Pedro Vargas, etcétera, y casi todos los grandes crea-

dores de la música tropical.

- (21) Un grupo de críticos franceses llegó a expresar su admiración por algunos de los filmes de Gout, muy especialmente por Aventurera, y por su intérprete principal, la bailarina Ninón Sevilla creyendo que la intención del director era la de hacer parodias crueles del melodrama típicamente cabareteril. Si se advierte que, como es de suponer, Gout nunca tuvo esa intención, cabe imaginar el verdadero valor artístico de sus cintas.
- (22) Afirmación tomada en "Las piernas de Ninón: entrevista". Revista de Revistas (de Excélsior). núm. 482, pág. 48.
- (23) De la Colina, José. "Sensualidad". Últimas Noticias de Excélsior. 4 de febrero, 1972, pág. 11.
- (24) Ayala Blanco, op. cit., pág. 152.
- (25) López-Vallejo y G., "Con ustedes...", art. cit., pág. 70.
- (26) Ibid.
- (27) García Riera, op. cit., tomo IV. pág. 261.
- (28) Sobre este aspecto se abunda en "Situación general del cine mexicano..."
- (29) Gaxiola, Fernando. "Entrevista con Matilde Landeta". Revista Otro Cine, núm. 3, pág. 15.
- (30) Elizondo, Salvador. "Moral y moraleja del cine mexicano". Revista Nuevo Cine, núm. 1.
- (31) López-Vallejo y G., María Luisa. La religión en el cine mexicano (tesis profesional-UNAM). pág. 211.
- (32) Cit. p., López-Vallejo y G., op. cit., pág. 211.
- (33) Gaxiola, art. cit., pág. 15.
- (34) Sobre este aspecto se abunda en "Situación general del cine mexicano..."
- (35) Ayala Blanco, op. cit., pág. 142.

#### IV. Conclusiones.

1. Los filmes de prostitutas son el cine propio del alemanismo. Esta coincidencia lejos de ser casual o artificialmente elaborada, se basa en hechos sociales reales y comprobados: la corrupción oficial, es decir, la progtitución del poder más flagrante y pública que fomenta con celeridad las otras formas de prostitución conocidas como una práctica femenina.

En este sentido, el cine representa un documento testimonial inapreciable: el género cabareteril renace cuando se descubre que se adapta a las circunstancias imperantes en esos momentos; se realiza una gran cantidad de películas que celebra su esplendor en la narración prostibularia y en las cuales se instala al personaje de la prostituta como símbolo entrañable.

2. El auge de la "callejera", la "trotacalles", la "pecadora", la "señora tentación" significa la vanagloria de una sociedad machista que pretende burlar y/o desplazar el tabú del deseo sexual; se quebrantan las "leyes de Dios" y las normas sociales.

Las cintas cabareteriles en general son el rompimiento con una moral sustentada a partir del porfirismo, en las que la justificación de los mensajes se efectúa a través de cargas sentimentales cuyo fin es presentar toda manifestación erótica -ejercida por la progtituta fílmica-, como lo degradante para una ideología sexista apoyada en preceptos eclesiásticos: se reprue-

ba en parte a-la prostitución desde terrenos por demás prostituidos.. De ahí que el problema social del meretricio nunca se maneje desde ángulos sociológicos. Se manipula sólo la imagen de la "caída" del personaje femenino que siempre va a dar al "fango", a la "inmundicia" y al "pecado".

3. La explotación durante el alemanismo de uno de los géneros que contempló gran variedad de estereotipos y símbolos puede traducirse, primeramente, en la marcada aprobación de éstos por parte del espectador y, segundo, en una operación clave que prometió llanamente un mejor rendimiento económico al momento de su comercialización.
4. Inútil encontrar en el cine mexicano una visión crítica que revele la prostitución como un fenómeno económico y social de explotación humana en el seno de una sociedad sexista, falocrática, misógina. Las aproximaciones críticas siempre fueron por el lado moral del asunto.

Después de haber abordado en infinidad de ocasiones el tema, el cine nacional ha preferido estancarse en un mundo apócrifo en el que la prostituta transita como la víctima irreductible de su más profundo pecado: el haber dado rienda suelta a sus pasiones y a sus más "bajos instintos" fuera del sacrosanto orden matrimonial.

V. Bibliografía.

- Ayala Blanco, Jorge. Aventura del cine mexicano. México, Ediciones Era, 2a. edición, 1979.
- Careaga, Gabriel. Erotismo, violencia y política en el cine. México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1981.
- Careaga, Gabriel. Los espejismos del desarrollo. México, Editorial Océano, 1983.
- Contreras Torres, Miguel. El libro negro del cine mexicano. México, Editora Hispano-Continental Films, 1960.
- Dallal, Alberto. El "Dancing" Mexicano. México, editorial Oasis. Colección "Biblioteca de las decisiones", 1982.
- De los Reyes, Aurelio. et. al. 80 años del cine en México. México, UNAM, Serie Imágenes núm 2, 1977.
- El Colegio de México. Historia General de México. México, El Colegio de México. Tomo IV, 1981.
- García Riera, Emilio. El cine mexicano. México, Ediciones Era, 1963.
- García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano. México, Ediciones Era, 7 tomos, 1969-1975.
- Gomezjara, Francisco y Selene de Dios, Delia. Sociología del cine. México, S.E.P., Colección "Sepsetentas" núm. 110, 1973.
- Gomezjara, Francisco. et. al. Sociología de la prostitución. México, Ediciones Nueva Sociología, 2a. edición, 1982.
- González Casanova, Pablo. El Estado y los partidos políticos en México. México, Ediciones Era, 2a. edición, 1982.
- González Casanova, Pablo. La democracia en México. México, Ediciones Era, Serie Popular Era, 8a. edición, 1976.
- González Peña, Carlos. Historia de la literatura mexicana. México, Editorial Porrúa, S.A., Colección "Sepan Cuan-

- tos" núm. 44, 14a. edición, 1981.
- Gorostiza, Celestino. Teatro mexicano del siglo XX. México, Fondo de Cultura Económica, Colección "Letras Mexicanas" núm. 27, tomo III, 1956.
- Instituto Nacional de Bellas Artes. Diego Rivera. México, I.N.B.A./S.E.P., 1977-1978.
- La literatura II. México, UNAM, Colección "Las humanidades en el siglo XX" núm. 8, 1978.
- Leal, Juan Felipe. México: Estado, burocracia y sindicatos. México, Ediciones El Caballito, 1976.
- Lerner de Sheinbaum, Bertha y Ralsky de Cimet. El poder de los presidentes. México, Instituto Mexicano de Estudios Políticos, 1976.
- Libreta Universitaria. México, UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales "Acatlán" núms. 48-49, mayo-junio de 1982.
- López Vallejo y G., María Luisa. La religión en el cine mexicano (tesis profesional). México, UNAM, 1978.
- Magaña Esquivel, Antonio. Sueño y realidad del teatro. México, I.N.B.A./S.E.P., 1949.
- Martínez Tamez, Héctor. Breve historia del cine mexicano. México, Delegación Política Venustiano Carranza, Colección "Práctica de Vuelo", 1983.
- Marx, Carlos y Engels, Federico. Obras escogidas. Moscú, Editorial Progreso, tomo I, 1980.
- Medina, Luis. Historia de la Revolución Mexicana 1940-1952. tomo 20, México, El Colegio de México, 1982.
- Monsiváis, Carlos. Amor perdido. México, Biblioteca Era, 7a. edición, 1982.
- Nomland, John B. Teatro mexicano contemporáneo. México, I.N.B.A./S.E.P., 1967.

- Novo, Salvador. La vida en México en el período presidencial de Miguel Alemán Valdés. México, Empresas Editoriales, 3a. edición, 1967.
- Novo, Salvador. México. España, Ediciones Destino, 1968.
- Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. México, Fondo de Cultura Económica, 2a. edición, 1976.
- Reyes de la Maza, Luis. El cine sonoro en México. México, UNAM., Instituto de Investigaciones Estéticas, 1973.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen. et. al. El periodismo en México; 450 años de historia. México, UNAM., Escuela Nacional de Estudios Profesionales "Acatlán", 2a. edición, 1980.
- Ruy Sánchez, Alberto. Mitología de un cine en crisis. México, Premiá Editora, Colección "La Red de Jonás", 1981.
- Taibo I., Paco Ignacio. La música de Agustín Lara en el cine. México, Filmoteca UNAM., Colección "Filmografía Nacional"-Entrega núm. 2, 1985.

## VI. Hemerografía.

- Alarcón Segovia, Andrés y Rebora Togno, Alberto. "Hacia un derecho urbanístico; el caso de México". Revista Comercio Exterior, México; Vol. XXVI, núm. 12. 1976, diciembre.
- Angeles, Luis. "La modernidad de los modernizadores". Uno más uno, México; 1983, 17 de mayo.
- Bello, Arnulfo. "Que nos sirvan otro gabinete". Revista Presente, México; 1948, 24 de agosto.
- Benítez, Fernando. "Masificación, la octava plaga que cayó sobre el D.F.". Punto, México; núm. 1, 1982, 8 de noviembre.
- Benítez, Gabriel. "Cómo entender un mural". Revista de Revistas, México; núm. 83, 1974, 2 de enero.
- Blanco, José Joaquín. "Aguafuertes de narrativa mexicana, 1950-1980". Revista Nexos, México; núm. 56, 1982, agosto.
- Carreño Carlon, José. "Un adiós particular". Uno más uno, México; 1983, 16 de mayo.
- "Castillo: 'Las abandonadas' lesiona el prestigio de las instituciones armadas". Revista Cinema Reporter, México; 1944, 9 de diciembre.
- Castillo, Heberto. "Cárdenas y Alemán, polos opuestos". Revista Proceso, México; núm. 342, 1983, 23 de mayo.
- Castillo, Heberto. "Libertad de prensa". Revista Proceso, México; núm. 293, 1982, 14 de junio.
- "Datos biográficos de Miguel Alemán". Uno más uno, México; 1983, 15 de mayo.
- De la Colina, José. "Sensualidad". Últimas Noticias (de Excél-

- sior), México; 1972, 4 de febrero.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. "Balance de la producción cinematográfica". Uno más uno, México; 1981, 6 de abril.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. "50 años de cine mexicano. La década de los cuarentas; ciclo: Aventureras". Cine Club INBA '81, México; Vol. V, núm. 057, 1981, febrero.
- "El sueldo de nuestros colaboradores". Revista Presente, México; 1948, 14 de septiembre.
- Elizondo, Salvador. "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano". Revista Nuevo Cine, México; núm. 1, 1961, abril.
- Fazio, Carlos. "El proyecto alemanista de industrialización, básicamente antipopular, puso a México de rodillas ante E.U.". Revista Proceso, México; núm. 342, 1983, 23 de mayo.
- Fernández Christlieb, Fátima. "Monopolio del poder, monopolio de la información". Revista Proceso, México; núm. 135, 1979, 4 de junio.
- Fernández Christlieb, Fátima. "¿Quién podrá ejercer el derecho a la información?". Revista Proceso, México; núm. 53, 1977, 7 de noviembre.
- Fernández Quintanar, Carlos. "Sobre el carácter social del teatro". Revista Plural, México; núm. 78, 1978, julio.
- Franco Sobja, Carlos. "Sánchez Bretón, o el atentado número 15". Revista Presente, México; núm. 20, 1948, 14 de noviembre.
- García Flores, Margarita. "Con las prostitutas de la Vaquita". Suplemento La cultura en México, de la Revista Siempre, México; 1978, 22 de marzo.
- Garrido, Luis Javier. "El sueño y la debacle". Uno más uno, México; 1983, 15 de mayo.
- Gaxiola, Fernando. "Entrevista con Matilde Landeta". Revis-

- ta Otro Cine, México; Fondo de Cultura Económica, núm. 3, 1975, julio-septiembre.
- Goldman, Shifra M. "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación: 1955-1965". Revista Plural, México; Vol. VI, núm. 85, 1978, octubre.
- Gomezjara, Francisco. "México, historia de un urbanicidio". Revista de Revistas, México; núms. 248, 249, 1977, noviembre.
- Granados Chapa, Miguel Ángel. "Plaza pública". Uno más uno, México; 1983, 16 de mayo.
- Granados Chapa, Miguel Ángel. "Política y negocios". Uno más uno, México; 1983, 15 de mayo.
- Hernández Campos, Jorge. "¿Por quién doblan las campanas?". Uno más uno, México; 1983, 17 de mayo.
- Jaidar de la Torre, Jorge L. et. al. "Historia de la prostitución". Revista Criminalia, México; año XXI, núm. 5, 1955.
- "Julio y Emilio, directores disímbolos". Revista Cinema Reporter, México; 1948, 24 de abril.
- "La movilidad de la mujer en el cine: un estereotipo". Revista FEM, México; Vol. I, núm. 4, 1977, julio-septiembre.
- Leduc, Renato. "Presentimientos". Revista Presente, México; 1948, 28 de julio.
- López Goycoolea, Diana. "La civilización ha roto su equilibrio con la presencia de un mundo artificial". Punto, México; núm. 1, 1982, 8 de noviembre.
- López-Vallejo y G., María Luisa. "Con ustedes...Ninón". Revista Cine, México; Vol. I, núm. 9, 1978, 9 de octubre.
- López-Vallejo y G., María Luisa. "Julio Bracho: de 'Rapsodia mexicana' a 'Los amantes fríos'". Revista Cine,

- México; Vol. I, núms. 6 y 7, 1978, julio-agosto.
- Lustig, Nora y Rendón, Teresa. "¿Cómo afecta la crisis a la mujer mexicana?". Revista FEM, México; Vol. IV, núm. 24, 1982, agosto-octubre.
- Máñez Puente, Samuel. "Good-By Mister amigo". Revista Proceso, México; núm. 342, 1983, 23 de mayo.
- Marín, Carlos. "28 años de agradecer un derecho que el presidente en turno refrenda como gracia". Revista Proceso, México; núm. 187, 1980, 2 de junio.
- Marrón Guedea, Luis. "La semana hace dos años". Revista Presente, México; 1948, 16 de diciembre.
- Marrón Guedea, Luis. "Recordar es vivir". Revista Presente, México; 1948, 2 de diciembre.
- Maza, Enrique. "7 de junio, prensa y libertad". Revista Proceso, México; núm. 31, 1977, 6 de junio.
- Mendizabal, Pablo. "El teatro". Revista Presente, México; 1948, núm. 25, diciembre.
- Mendoza, Miguel Ángel. "Nosotros también somos culpables". Revista Presente, México; 1948, 31 de agosto.
- Meyer, Lorenzo. "La muerte en familia". Excélsior, México; 1983, 18 de mayo.
- Michelena, Margarita. "¿Qué policía, general Lobato?". Revista Presente, México; 1948, 28 de septiembre.
- "Miguel Alemán Valdés". Uno más uno, México; 1983, 15 de mayo.
- "1946-1952: Miguel Alemán Valdés, presidente constitucional de los Estados Unidos Mexicanos". El Día, México; 1983, 15 de mayo.
- Millett, Kate. "Le quedó demasiada amargura para ser capaz de amar". Revista Mundo Médico, México; Vol. II, núm. 20, 1975, mayo.
- Monsiváis, Carlos. "Imágenes del sexenio de Miguel Alemán".

- Punto, México; núm. 1, 1982, 8 de noviembre.
- Monsiváis, Carlos. "La de Alemán, vanidad que lo autodeifi  
có". Revista Proceso, México; núm. 342, 1983, 23 de mayo.
- Mora, Miguel Angel. "Nosotros los ricos y ustedes los pobres".  
Revista Proceso, México; núm. 342, 1983, 23 de mayo.
- "Nuestra mexicanización". Revista Presente, México; núm. 3,  
1948, 21 de julio.
- Ocampo Ramírez, Mauricio. "Tamayo, pintor para nuevos ricos".  
Revista Presente, México; núm. 2, 1948, 14 de julio.
- Ortega, Emilio. "Las piernas de Ninón: entrevista". Revista  
de Revistas, México; núm. 482, 1981, 26 de agosto.
- Ortiz Pinchetti, Francisco. "En 1946 se implanta la corrup-  
ción como guía y objetivo del poder". Revista Proceso,  
México; núm. 342, 1983, 23 de mayo.
- Peña, Margarita. "'Santa': un arquetipo de prostituta". Re-  
vista FEM, México; Vol. I, núm. 1, 1976, octubre-diciem-  
bre.
- Petrich, Blanche. "El proyecto alemanista, culpable de la  
crisis". Uno más uno, México; 1983, 20 de mayo.
- Peyrot Girard, Roberto. "El desbarajuste económico de Méxi-  
co". Revista Presente, México; 1948, 7 de septiembre.
- Piño Sandoval, Jorge. "Hora y media con Miguel Alemán". Re-  
vista Presente, México; núm. 4, 1948, 11 de agosto.
- Piño Sandoval, Jorge. "Presente". Revista Presente, México;  
núm. 1, 1948, 7 de julio.
- Piño Sandoval, Jorge. "Presente". Revista Presente, México;  
núm. 10, 1948, 14 de septiembre.
- Piño Sandoval, Jorge. "Presente". Revista Presente, México;  
núm. 14, 1948, 5 de octubre.
- Piño Sandoval, Jorge. "Presente". Revista Presente, México;  
núm. 8, 1948, 26 de agosto.

- "Protagonista de una etapa constructiva y dinámica". Revista Tiempo, México; 1983, 23 de mayo.
- Ramírez, Carlos. "El héroe desconocido". Revista Proceso, México; núm. 342, 1983, 23 de mayo.
- Ramírez Cuellar, Héctor. "Alemán o la desviación de la Revolución". El Día, México; 1983, 19 de mayo.
- Ramón, David. "Las rumberas". Revista Los Universitarios, México; núms. 70-71, 1976, 15-30 de abril.
- Rattner, Josef. "La prostitución". Revista Mundo Médico, México; Vol. II, núm. 20, 1975, mayo.
- Ricalde, Humberto. "Entrevista: Matías Goeritz". Traza, México; 1984, enero-febrero.
- Ruiz Harrel, Rafael. "La prostitución". Revista Mundo Médico, México; Vol. II, núm. 20, 1975, mayo.
- Ruiz Haro, Santos. "El ministro sin cartera". Revista Presente, México; 1948, 4 de agosto.
- Ruiz Haro, Santos. "México, ciudad de infelices". Revista Presente, México; 1948, 5 de octubre.
- Ruiz Haro Santos. "Saqueo de 300 millones a México". Revista Presente, México; 1948, 28 de julio.
- Sánchez, Francisco. "Un largo viaje del churro a la fotonovela". Revista Otrocine, México; Fondo de Cultura Económica, núm. 5, 1976, enero-marzo.
- Santín Peña, Edmer. "Los salarios en el sexenio alemanista". El Día, México; 1983, 19 de mayo.
- "Se crea la Comisión Nacional Cinematográfica que reunirá los esfuerzos diseminados para salvar al cine mexicano". Revista Cartel, México; 1947, 21 de agosto.
- Serrano, Eugenio. "Entrevista: Antonio Castro Leal, presidente de la Comisión Nacional Cinematográfica". Revista Cartel, México; 1948, 25 de septiembre.

Toro, Luis del. "¡Alto al presidencialismo!". Revista Presente, México; 1948, 23 de diciembre.

Trigos Ameno, José. "Abrigo de mink y cadillac=a funcionario ladrón". Revista Presente, México; 1948, 18 de agosto.

Vargas Lozano, Gabriel. "Los intelectuales, el poder político y el desarrollo cultural". Revista Plural, México; núm. 69, 1977, junio.

Vidales Tamayo, Susana. "¿Vendes caro tu amor, aventurera?". Revista FEM, México; Vol. I, núm. 4, 1977, julio-septiembre.

VII. Apéndice. Filmografía fundamental.

Las abandonadas, de Emilio Fernández; argumento: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Manuel Esperón; intérpretes: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Arturo Soto Rangel, Armando Soto La Marina El Chicote. Films Mundiales, 1944.

Águilas frente al sol, de Antonio Moreno; argumento: Gustavo Sáenz de Sicilia; fotografía: Alex Phillips; música: Adolfo Girón; intérpretes: Jorge Lewis, Hilda Moreno, Joaquín Busquets, Julio Villarreal. Nacional Productora de Películas, 1932.

Al son del mambo, de Chano Urueta; argumento: Guz Águila y Eduardo Galindo; fotografía: Agustín Jiménez; música: Jorge Pérez; intérpretes: Amalia Aguilar, Adalberto Martínez Resortes, Joan Page, Joaquín García Borolas. Filmadora Chapultepec, 1950.

Amor de la calle, de Ernesto Cortázar; argumento: Ernesto Cortázar; fotografía: Jack Draper; música: Manuel Esperón; intérpretes: Meche Barba, Fernando Fernández, Esther Luquín, Adalberto Ramírez. Luis Manrique, 1949.

Amor de locura, de Rafael Baledón; argumento: Mauricio Wall (Gregorio Walerstein) y Ramón Obón; fotografía: Agustín Jiménez; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Nini Marshall Catita, Oscar Pulido, Tony Aguilar, Yolanda Montes Tongolele. Filmex/Gregorio Walerstein, 1952.

Amor salvaje, de Juan Orol; argumento: José G. Cruz; fotografía: Domingo Carrillo; música: Antonio Rosado; intérpretes: Rosa Carmina, Víctor Junco, Ignacio Peón, Dalia Íñiguez. España Sono Films, 1949.

El ángel azul (Der Blaue Engel), de Josef Von Sternberg; argumento: Josef Von Sternberg, sobre la novela "Profesor Unrat"

de Heinrich Mann; fotografía: Günther Rittan, Hans Schneeberger; música: Friedrich Hollaender; intérpretes: Emil Jannings, Marlene Dietrich, Hans Albers, Kurt Gerron. Producciones UPA. Alemania, 1930.

Ángel o demonio, de Víctor Urruchúa; argumento: sobre la novela de José Navarro Costabella; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Armando Calvo, María Antonieta Pons, Daniel Chino Herrera, Eduardo Casado. Óscar J. Brooks y Enrique Darszon, 1947.

Angeles del arrabal, de Raúl de Anda; argumento: Raúl de Anda; fotografía: Ignacio Torres; música: Manuel Esperón; intérpretes: Sofía Álvarez, David Silva, Carlos López Moctesuma, Víctor Parra. Raúl de Anda, 1949.

As negro, de Fernando Méndez; argumento: Roberto Romafia; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Antonio Badú, Meche Barba, René Cardona, Carolina Barret. Pilmadora Mexicana y Antonio del Castillo, 1953.

Aventura en Río, de Alberto Gout; argumento: Álvaro Custodio; fotografía: Alex Phillips; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla, Luis Aldás, César del Campo, Víctor Junco. Producciones Calderón, 1952.

Aventurera, de Alberto Gout; argumento: Álvaro Custodio; fotografía: Alex Phillips; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla, Tito Junco, Andrea Palma, Rubén Rojo, Miguel Inclán. Producciones Calderón, 1949.

Barrio de pasiones, de Adolfo Fernández Bustamante; argumento: sobre el cuento "La mansa" de Fiodor Dostoievski; fotografía: Agustín Jiménez; música: Jorge Pérez H.; intérpretes: Alfredo Gómez de la Vega, María Teresa Esquella, Gustavo Rojo, Pin Crespo, Prudencia Grifell. Gamma Films, 1947.

Bésame mucho, de Eduardo Ugarte; argumento: sobre la pieza "La casa de la salud" de Antonio Paso y Joaquín Dicenta; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: Jesús Maza y Mario Caballero Los Kikaros, Blanquita Amaro, Delia Magaña, Jorge Reyes. CLASA Films, 1944.

La bien pagada, de Alberto Gout; argumento: sobre la novela de José María Carretero "El Caballero Audaz"; fotografía: Alex Phillips; música: Rosalío Ramírez; intérpretes: María Antonieta Pons, Víctor Junco, Blanca Estela Pavón, Esperanza Issa. Producciones Rosas Priego, 1947.

Burlada, de Fernando A. Rivero; argumento: José G. Cruz; fotografía: Agustín Jiménez; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Jorge Mistral, Guillermina Grin, Lilia del Valle, Pedro Vargas, Bobby Capó. Producciones Calderón, 1950.

Cabaret Shanghai, de Juan Orol; argumento: José G. Cruz; fotografía: Domingo Carrillo; música: Antonio Rosado; intérpretes: Rosa Carmina, Juan Orol, Roberto Romafia, Manuel Arvide, Amparo Arozamena. España Sono Films, 1949.

Callejera, de Ernesto Cortázar; argumento: Ernesto Cortázar; fotografía: Jorge Stahl, Jr.; música: Manuel Esperón; intérpretes: Marga López, Fernando Fernández, Hilda Sour, Freddy Fernández. Luis Manrique, 1949.

Carita de cielo, de José Díaz Morales; argumento: José Díaz Morales y José Carbó; fotografía: Domingo Carrillo; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: María Elena Marqués, Antonio Badú, Fernando Soto Mantequilla, Jorge Mondragón, Ninón Sevilla. Producciones Vial, 1946.

Carne de cabaret, de Alfonso Patiño Gómez; argumento: Juan D. del Moral; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Chucho Monge; intérpretes: Sofía Álvarez, Miguel Arenas, Tony Díaz, Julio Villarreal. TACA, Cinematográficos Mexicanos, 1939.

La carne manda, de Chano Urueta; argumento: sobre la novela "La marchanta", de Mariano Azuela; fotografía: Ignacio Torres; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Esther Fernández, David Silva, Emma Roldán, Rosita Fornés, José Morcillo. Eduardo Quevedo, 1947.

Carta Brava, de Agustín P. Delgado; argumento: José G. Cruz; fotografía: Domingo Carrillo; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Emilia Guiú, Carlos López Moctezuma, Carmen Molina, Roberto Román. Francisco Iracheta, 1948.

Coqueta, de Fernando A. Rivero; argumento: Mauricio Magdaleno; fotografía: Alex Phillips; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla, Agustín Lara, Víctor Junco, Armando Silvestre, César del Campo. Calderón Films, 1949.

Cortesana, de Alberto Gout; argumento: Alberto Gout; fotografía: Alex Phillips; música: Agustín Lara; intérpretes: Meche Barba, Gustavo Rojo, Rubén Rojo, Crox Alvarado, Tofia La Negra. Producciones Rosas Priego, 1947.

El charro del arrabal, de Juan Orol; argumento: Juan Orol; fotografía: Domingo Carrillo; música: Antonio Rosado; intérpretes: Rosa Carmina, José Pulido, Manuel Arvide, Florencio Castelló. España Sono Films, 1948.

La diosa arrodillada, de Roberto Gavaldón; argumento: sobre un cuento de Ladislao Fodor; fotografía: Alex Phillips; música: Rodolfo Halffter; intérpretes: María Péliz, Arturo de Córdova, Rosario Granados, Fortunio Bonanova. Panamerican Films, 1947.

La diosa de Tahití, de Juan Orol; argumento: "El compadre Silvestre"; fotografía: Rosalío Solano; música: Antonio Rosado; intérpretes: Rosa Carmina, Arturo Martínez, Marco de Carlo, Salvador Lozano. España Sono Films, 1952.

Distinto amanecer, de Julio Bracho; argumento: Julio Bracho; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Raúl Lavista; intérpretes:

Andrea Palma, Pedro Armendáriz, Alberto Galán, Narciso Busquets.  
Films Mundiales, 1943.

Dofia Clarines, de Eduardo Ugarte; argumento: sobre la pieza de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero; fotografía: Rosalío Solano; música: Rosalío Ramírez y Federico Ruiz; intérpretes: Sara García, Ángel Garasa, Carmen González, Gustavo Rojo, Andrés Soler. Producciones Isla, 1950.

En carne viva, de Alberto Gout; argumento: Alberto Gout; fotografía: Agustín Jiménez; música: Rosalío Ramírez; intérpretes: Rosa Carmina, Dagoberto Rodríguez, Crox Alvarado, Rubén Rojo, José María Linares Rivas. Producciones Rosas Priego, 1950.

La feria de Jalisco, de Chano Urueta; argumento: Chano Urueta; fotografía: Ignacio Torres; música: José de la Vega; intérpretes: Ramón Armengod, Ninón Sevilla, Alicia Ravel, Emma Roldán, José Pulido. Eduardo Quevedo, 1947.

Flor de fango, de Juan J. Ortega; argumento: Eduardo Arozamena; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Manuel Esperón; intérpretes: Sofía Álvarez, Margarita Mora, Miguel Ángel Ferriz, Miguel Montemayor, Víctor Urruchúa. Compañía Cinematográfica Mexicana, 1941.

Fuego en la carne, de Juan J. Ortega; argumento: Ramón Obón; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Rafael Baledón, Meche Barba, Jorge Ancira, Alejandro Cobo, Nelly Montiel. Compañía Cinematográfica Mexicana, 1949.

Furia roja/Stronghold, de Steve Sekely; argumento: Wells Root; fotografía: Stanley Cotez y Jorge Stahl, Jr.; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Arturo de Córdova, Sara Montiel, Emilia Guiú, Carlos López Moctezuma, Gustavo Rojo. Producción Mexiconorteamericana. Filmadora Independiente, 1950.

Una gallega baila mambo, de Emilio Gómez Muriel; argumento: Mauricio Wall (Gregorio Walerstein) y Joaquín Pardavé; fotografía:

Agustín Martínez Solares; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Nini Marshall Catita, Joaquín Pardavé, Silvia Pinal, Pepe del Río. Filmex, 1950.

Han matado a Tongolele, de Roberto Gavaldón; argumento: Ramón Obón; fotografía: Jorge Stahl, Jr.; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Yolanda Montes Tongolele, David Silva, Manuel Arvide, Lilia Prado. Producciones Juno y Luis Manrique, 1948.

La hermana impura, de Miguel Morayta; argumento: sobre la novela de José Manuel Puig; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Rosalío Ramírez y Federico Ruiz; intérpretes: Sofía Álvarez, Domingo Soler, José María Linares Rivas, Antonio Márquez, Gilberto González. CLASA Films, 1947.

La hija del penal, de Fernando Soler; argumento: Ángel y Luis Moya Sarmiento; fotografía: Ignacio Torres; música: Manuel Esperón; intérpretes: María Antonieta Pons, Andrés Soler, Rubén Rojo, Amparo Arozamena. Ultramar Films, 1949.

Hipócrita, de Miguel Morayta; argumento: Luis Spota; fotografía: Víctor Herrera; música: Luis Hernández Bretón; intérpretes: Antonio Badi, Leticia Palma, Carmen Molina, Luis Beristáin. Oscar J. Brooks, 1949.

Irma la mala, de Raphael J. Sevilla; argumento: Jorge M. Dada; fotografía: Alex Phillips; música: Armando Rosales; intérpretes: Ramón Pereda, Adriana Lamar, Juan José Martínez Casado, Victoria Blanco. Films Selectos, 1936.

Lola Casanova, de Matilde Landeta; argumento: sobre la obra de Francisco Rojas González; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Francisco Domínguez; intérpretes: Neche Barba, Isabela Corona, Enrique Cancino, Armando Silvestre, José Baviera, Carlos Martínez Baena. TACMA, 1948.

Mala mujer (Scarlet Street), de Fritz Lang; argumento: Dudley Nichols sobre la novela "La Chienne" de Georges de la Fouchardière;

fotografía: Milton Krasner; música: Hans J. Salter; intérpretes: Edward G. Robinson, Joan Bennett, Dan Duryea, Margaret Lindsay. Diana Producciones Universal, Estados Unidos, 1945.

La mancha de sangre, de Adolfo Best Maugard; argumento: Miguel Ruiz; fotografía: Ross Fisher y Agustín Jiménez; música: José Gamboa Ceballos; intérpretes: Stella Inda, José Casal, H.G. Batemberg, Manuel Dondé. Francisco Beltrán y Miguel Ruiz, 1937.

Una mujer con pasado, de Raphael J. Sevilla; argumento: sobre la novela "La venus azteca" de Ladislao López Negrete; fotografía: Jorge Sthal, Jr.; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Neche Barba, Gustavo Rojo, Ernesto Vilches, Rafael Banquells, José Baviera. Eduardo Quevedo, 1948.

La mujer del puerto, de Arcady Boytler; argumento: Guz Águila, inspirado en un cuento de Guy de Maupassant; fotografía: Alex Phillips; música: Max Urban; intérpretes: Andrea Palma, Domingo Soler, Joaquín Busquets, Consuelo Segarra, Francisco Zárraga. Eurrindia Films, 1933.

La mujer del puerto, de Emilio Gómez Muriel; argumento: sobre el de la película del mismo título dirigida en 1933 por Arcady Boytler; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: María Antonieta Pons, Víctor Junco, Eduardo Noriega, Arturo Martínez, Arturo Soto Rangel. Óscar J. Brooks, 1949.

Las mujeres mandan, de Fernando de Fuentes; argumento: Juan Bustillo Oro, Antonio Held y Fernando de Fuentes; fotografía: Jack Draper y Gabriel Figueroa; música: Eduardo Hernández; intérpretes: Alfredo del Diestro, Marina Tamayo, Sara García, Joaquín Coss, Manuel Buendía. CLASA Films, 1936.

Mujeres que trabajan, de Julio Bracho; argumento: Edmundo Báez y Egón Eis; fotografía: Alex Phillips; música: Raúl Lavista; intérpretes: Rosita Quintana, Columba Domínguez, Alberto Carriere, Andrea Palma, Eva Martino. Internacional Cinematográfica, 1952.

Mujeres sacrificadas, de Alberto Gout; argumento: José Carbó; fotografía: Alex Phillips; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla, Roberto Cañedo, Víctor Junco, Anita Blanch. Producciones Calderón, 1951.

Mujeres sin mañana, de Tito Davison; argumento: Tito Davison, Julio Alejandro y Jesús Cárdenas; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Carlos Tirado; intérpretes: Leticia Palma, Carlos Cores, Carmen Montejo, Manolo Fábregas, Andrea Palma, Andrés Soler. Mier y Brooks, 1951.

Música de ayer, de Juan Orduña; intérpretes: Ninón Sevilla, Ana María Olaria, Armando Calvo, Lucia Prado y Olga Guillot. España, 1958.

No niego mi pasado, de Alberto Gout; argumento: Álvaro Custodio; fotografía: Rosalío Solano; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla, Roberto Cañedo, Luis Aldás, José Baviera, César del Campo. Producciones Calderón, 1951.

Noche de perdición, de José Díaz Morales; argumento: Rafael B. Portas; fotografía: Agustín Jiménez; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Rosa Carmina, Carlos Navarro, Lilibiana Durán, Dagoberto Rodríguez. Producciones Rosas Priego, 1951.

Pasionaria, de Joaquín Pardavé; argumento: Pedro de Urdinalas; fotografía: Manuel Gómez Urquiza; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Neche Barba, Fernando Fernández, Sara Guash, Carlos Mizquiz, Freddy Fernández. Luis Manrique, 1951.

Pecadora, de José Díaz Morales; argumento: José Díaz Morales y José Carbó; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ramón Armengod, Emilia Guiú, Ninón Sevilla, Andrés Soler, Linda Gorráez. Producciones Calderón, 1947.

Percal, serie dividida en tres películas de largometraje:  
 -El infierno de los pobres.  
 -Perdición de mujeres.

-Hombres sin alma.

De Juan Orol; argumento: sobre la historiata "Percal" de José G. Cruz; fotografía: Domingo Carrillo; música: Antonio Rosado; intérpretes de El infierno de los pobres: Rosa Carmina, Luis López Somoza, Arturo Soto Rangel, Beatriz Ramos; intérpretes de Perdición de mujeres: Rosa Carmina, Tito Junco, María Luisa Zea, José G. Cruz; intérpretes de Hombres sin alma: Rosa Carmina, Tito Junco, José G. Cruz, Arturo Martínez. España Sono Films, 1950.

Perdida, de Fernando A. Rivero; argumento: Fernando A. Rivero; fotografía: Alex Phillips; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla, Agustín Lara, Domingo Soler, Antonio Velázquez. Producciones Calderón, 1949.

La perra (La Chienne), de Jean Renoir; argumento: sobre la novela de Georges de la Fouchardière; fotografía: Theodore Sparkuhl y Roger Hubert; intérpretes: Michel Simon, Janie Marèze, Georges Flament, Jean Gehret. Producciones Braunberger/Richebè, Francia, 1931.

Por culpa de una mujer, de Eduardo Ugarte; argumento: Joaquín Soriano Guerrero y Carlos Sampelayo; fotografía: Jesús Hernández; música: Armando Rosales; intérpretes: Lina Montes, Abel Salazar, Carmen Molina, Celeste Grijó, Chagua Rolón. Columbus Films, 1945.

Por qué peca la mujer, de René Cardona; argumento: Antonio Guerrero Tello; fotografía: Víctor Herrera; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Leticia Palma, Abel Salazar, Luis Aguilar, César del Campo, María Victoria, Pedro Vargas. Producciones Calderón, 1951.

El puerto de los siete vicios, de Eduardo Ugarte; argumento: Manuel Altolaguirre y Egón Eis; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Carlos Ordóñez; intérpretes: Miroslava Stern, Ernesto Alonso, Rodolfo Acosta, Jose Baviera, Nicolás Urcelay. Producciones Isla, Manuel Altolaguirre, 1951.

Puerto de tentación, de René Cardona; argumento: José Luis Celis y Alfredo Lamarque Madrigal; fotografía: Domingo Carrillo; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ramón Armengod, Emilia Guiú, José María Linares Rivas, Gloria Ríos, Nelly Montiel. Calderón Films, 1950.

Quiero vivir, de Alberto Gout; argumento: Luis Spota; fotografía: Alex Phillips; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Jorge Mistral, Meche Barba, Andrea Palma, Julio Villarreal. Rosas Films, 1951.

La reina del mambo, de Ramón Pereda; argumento: Adolfo Fernández Bustamante y Alfredo Varela, Jr.; fotografía: Domingo Carrillo; música: Manuel Esperón; intérpretes: María Antonieta Pons, Sara García, Gustavo Rojo, Eduardo Noriega. Pereda Films, 1950.

Revancha, de Alberto Gout; argumento: Pedro A. Calderón; fotografía: Alex Phillips; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla, David Silva, Toña La Negra, Manuel Dondé. Pedro A. y Guillermo Calderón, 1948.

Salón México, de Emilio Fernández; argumento: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Marga López, Miguel Inclán, Rodolfo Acosta, Roberto Cañedo, Mimi Derba, Silvia Derbez. CLASA Films Mundiales, 1948.

San Felipe de Jesús, de Julio Bracho; argumento: sobre una idea de Rafael M. Saavedra; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Raúl Lavista; intérpretes: Ernesto Alonso, Rita Macedo, Julio Villarreal, José Baviera. CLASA Films Mundiales, 1949.

Santa, de Luis G. Peredo; argumento: basado en la novela de Federico Gamboa; fotografía: Manuel Becerril; intérpretes: Elena Sánchez Valenzuela, Alfonso Busson, Clementina Pérez Rebolledo, Ricardo Beltri, Fernando Sobrino, Fernando Navarro. Ediciones Camés, Germán Camés, 1918.

Santa, de Antonio Moreno; argumento: sobre la novela de Federico Gamboa; fotografía: Alex Phillips; música: Agustín Lara; intérpretes: Lupita Tovar, Carlos Orellana, Juan José Martínez Casado, Donald Reed. Compañía Nacional Productora de Películas, 1931.

Santa, de Norman Foster; argumento: sobre la novela de Federico Gamboa; fotografía: Agustín Martínez Solares; música: Mario Ruiz Armengol y Gonzalo Guriel; intérpretes: Esther Fernández, José Cibrián, Ricardo Montalbán, Stella Inda, Víctor Manuel Mendoza, Emma Roldán. Francisco de P. Cabrera para Juan de la C. Alarcón, 1943.

Santa, de Emilio Gómez Muriel; argumento: sobre la novela de Federico Gamboa; intérpretes: Julissa, Enrique Rocha, Julián Pastor, Pilar Pellicer, Carlos East, José Gálvez, Óscar Chávez. 1968.

Sensualidad, de Alberto Gout; argumento: Álvaro Custodio; fotografía: Alex Phillips; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Fernando Soler, Ninón Sevilla, Domingo Soler, Andrés Soler, Rodolfo Acosta, Andrea Palma, Rubén Rojo. Producciones Calderón, 1950.

Señora tentación, de José Díaz Morales; argumento: Pedro y Guillermo A. Calderón; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Susana Guízar, David Silva, Ninón Sevilla, Hilda Sour, Jorge Mondragón, Fanny Schiller. Producciones Calderón, 1947.

Servidumbre humana (Of Human Bondage), de John Cromwell; argumento: basado en la novela homónima de W. Somerset Maugham; fotografía: Henry W. Gerard; intérpretes: Leslie Howard, Bette Davis, Frances Dee, Kay Johnson, Reginald Denny. Radio Producciones, Estados Unidos, 1934.

Si fuera una cualquiera, de Ernesto Cortázar; argumento: Ernesto Cortázar; fotografía: Víctor Herrera; música: Manuel Espe-

rón; intérpretes: Fernando Fernández, Meche Barba, Freddy Fernández, Rafael Icardo. Luis Manrique, 1949.

La sin ventura, de Tito Davison; argumento: sobre la novela de José María Carretero "El Caballero Audaz"; fotografía: Alex Phillips; música: Manuel Esperón; intérpretes: María Antonieta Pons, Rafael Baledón, Ernesto Vilches, Tito Junco. Filmex, 1947.

El suavecito, de Fernando Méndez; argumento: Gabriel Ramírez Osante; fotografía: Manuel Gómez Urquiza; música: Gustavo César Carrión; intérpretes: Víctor Parra, Aurora Segura, Dagoberto Rodríguez, Enrique del Castillo, Gilberto González y Manuel Dondé. Cinematográfica Intercontinental, 1950.

Suplicio (Hets), de Alf Sjöberg; argumento: Ingmar Bergman; fotografía: Martin Bodin; música: Hilding Rosenberg; intérpretes: Stig Järrel, Alf Kjellin, Mai Zetterling, Stig Olin. Producciones Svensk Filmindustri, Suiza, 1944.

Tania la bella salvaje, de Juan Orol; argumento: Juan Orol; fotografía: Domingo Carrillo; música: Antonio Rosado; intérpretes: Rosa Carmina, Manuel Arvide, Enrique Zambrano, Juanita Riverón. España Sono-Films de México, 1947.

Trotacalles, de Matilde Landeta; argumento: Luis Spota; fotografía: Rosalío Solano; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Miroslava Stern, Ernesto Alonso, Isabela Corona, Miguel Ángel Ferriz, Juan Orraca. TACMA, 1951.

Tuya en cuerpo y alma, de Alberto Gout; argumento: sobre la novela "Las damas blancas de Worcester" de Florencia Barclay; fotografía: Alex Phillips; música: Mario Ruiz Armengol; intérpretes: Lina Montes, Sara García, Crox Alvarado, Arturo Soto Rangel. Pedro y Guillermo Calderón, 1944.

Tuyo es mi corazón (Notorious), de Alfred Hitchcock; argumento: Ben Hecht, sobre la historia de Hitchcock; fotografía: Ted Tetzlaff; música: Roy Webb y Cecil Bakeleini Koff; intérpretes:

Ingrid Bergman, Cary Grant, Claude Rains, Louis Calhern, Leopoldine Konstantin. Producciones RKO Radio Pic. Estados Unidos, 1946.

Vagabunda, de Miguel Marayta; argumento: Jesús Cárdenas y Mané Sierra sobre la obra "Zona roja"; fotografía: Víctor Herrera; música: Luis Hernández Bretón; intérpretes: Leticia Palma, Antonio Badú, Luis Beristáin, Irma Dorantes, Adalberto Ramírez. Producciones Mier y Brooks, 1950.

La venus de fuego, de Jaime Salvador; argumento: Jaime Salvador; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Neche Barba, Fernando Fernández, Víctor Manuel Mendoza, Rafael Alcayde, Agustín Isunza. Cinematográfica Cumbre, 1948.

Viajera, de Alfonso Patiño Gómez; argumento: Alfonso Patiño Gómez, con la colaboración de Alfonso Lápena; fotografía: Jorge Stahl, Jr.; música: Federico Ruiz y Rosalío Ramírez; intérpretes: Rosa Carmina, Fernando Fernández, Georgina Barragán, Miguel Manzano, Francisco Pando. CLASA Films Mundiales, 1951.

Víctimas del pecado, de Emilio Fernández; argumento: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla, Tito Junco, Rodolfo Acosta, Ismael Pérez Poncianito, Rita Montaner. Producciones Calderón, 1950.

Yo fui una callejera, de Joselito Rodríguez; argumento: Estela Matute; fotografía: Ignacio Torres; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Neche Barba, Abel Salazar, Tony Aguilar, Freddy Fernández, Estela Matute. Luis Manrique, 1951.