

29
26



**Universidad Nacional Autónoma
de México**

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

**"ANALISIS DE ALGUNOS PERSONAJES FEMENINOS EN EL
CINE MEXICANO. VISION DE CUATRO DIRECTORES"**

T E S I S

**Que para obtener el título de
Licenciado en Ciencias de la Comunicación**

p r e s e n t a

ANGELICA PATRICIA MARTINEZ SUSTAYTA

Directora de tesis: Lic. Ma. Luisa López-Vallejo y García

FALLA DE ORIGEN

México, D. F. 1989



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción.	1.
1. <u>Eterna mártir</u> (1937), de Juan Orol.	
1.1. Juan Orol. (Estudio biofilmográfico del director hasta la película por analizar).	10.
1.2. Sinopsis.	13.
1.3. Testimonios hemerográficos.	16.
1.4. Madre soltera. Del amasiato a la maternidad ilegal.	20.
2. <u>Una familia de tantas</u> (1948), de Alejandro Galindo.	
2.1. Alejandro Galindo. (Estudio biofilmográfico del director hasta la película por analizar).	29.
2.2. Sinopsis.	32.
2.3. Testimonios hemerográficos.	35.
2.4. Hija de familia. Choque generacional en la familia. Paternalismo autoritario.	40.
3. <u>Mujeres que trabajan</u> (1952), de Julio Bracho.	
3.1. Julio Bracho. (Estudio biofilmográfico del director hasta la película por analizar).	54.
3.2. Sinopsis.	57.
3.3. Testimonios hemerográficos.	59.

3.4. Una mujer autosuficiente y sin nexos familiares.

Entrada y participación de la mujer en el mercado
de trabajo.

63.

* Corolario: Retrato de una mujer casada (1979), de

Alberto Bojórquez.

73.

Conclusiones.

113.

Filmografía básica.

119.

Filmografía complementaria.

120.

Bibliografía sobre cine.

124.

Bibliografía general.

126.

Hemerografía sobre cine.

128.

Hemerografía general.

129.

Relación de autores.

131.

Apéndice.

135.

INTRODUCCIÓN

La cinematografía nacional, por lo que respecta a sus personajes femeninos, ha girado entre dos polos: la prostituta y la madre. Y entre ellos se ha dado una gran variedad de papeles sociales sobre la mujer: abuela, esposa, hija, nieta, hermana, novia; la lista es interminable. Aunado a esto existen películas dedicadas, por lo que a la moral se refiere, a defender y salvaguardar dos instituciones: el matrimonio y la castidad. Ejemplos claros de esta corriente son Tu hijo debe nacer (1956), de Alejandro Galindo; Mis padres se divorcian (1957), de Julián Soler; y Esposa o amante (1959), de Alfonso Corona Blake, entre muchísimos otros.

El propósito de dichos filmes es proteger los valores sociales en los que se sustentan las "buenas costumbres"; para ello se han apoyado, en la mayor parte de los casos, en el personaje femenino. Si la mujer ha sido abnegada, bondadosa, "dedicada a los hijos, al hombre y al hogar", no correrá ningún riesgo. Pero, por el contrario, si ha sido "rebelde" y se ha atrevido a cambiar la escala de valores socialmente establecida y aceptada para y por ella, eso provocará la "crisis" del melodrama, así como su respectivo castigo. Por eso se dice que el cine mexicano ha sido, a lo largo de su historia, una serie de filmes con moralejas aleccionadoras, expresadas sobre todo en los papeles sociales de algunos personajes femeninos: "La moral, en última instancia, no es sino el recuento de dos acti-

tudes perfectamente definidas: la del hombre ante sus semejantes y la del hombre ante la mujer. Cuando este recuento se vuelve exégesis, interpretación, la moral se convierte en sociología, y cuando se generaliza para dar una lección no es sino moraleja.

El cine mexicano, salvo algunas bellas excepciones, ha sido desde sus orígenes, y con un irritante recrudescimiento en los últimos años, un cine de moraleja condenatoria"(1).

Los realizadores del cine sonoro nacional han creado su propio código de valores sobre la mujer. Los papeles sociales que desempeñan los personajes femeninos en la pantalla, proporcionan y retroalimentan las normas de conducta a seguir de una sociedad. Esto significa que para cada rol existen determinadas obligaciones y prohibiciones que son socialmente definidas; así, los directores otorgan a esas mujeres derechos, deberes, sanciones, privilegios, hábitos, premios, castigos, etcétera, en razón al comportamiento de las mismas. No se dañará a ningún personaje en tanto no altere las normas establecidas para la mujer. Sobre este punto, Jorge Ayala Blanco, crítico de cine, señala: "Escupir sobre la madre no es en última instancia sino escupir sobre escupido. En cambio, cuestionar la figura paterna o disminuir al padre sí atenta directamente contra el significativo fundamental y su detentador, sí derrumba los pilares de nuestra sociedad autoritaria y sexista, sí trastorna nuestra jerarquía social, sustentada en la división de roles sexuales"(2).

De esta manera se puede decir que el cine se ha utilizado para controlar y apoyar la imagen que se tiene de la mujer. Esta última se ve, en las cintas mexicanas, condicionada a sentirse inferior, secundaria y complementaria del hombre y casi nunca como otro individuo.

Estos roles destinados a la mujer han sido, en realidad, objeto y creación de una ideología sexista, misma que los realizadores hacen evidente al recrear una actitud dependiente y sumisa para sus personajes femeninos. Esto lo podemos percibir en las relaciones hermano-hermana, padre-hija, novio-novia, esposo-esposa y abuelo-nieta, pero el personaje femenino en el cine, por lo general, nunca podrá ser su propio soberano como sujeto.

Ante este panorama del cine sonoro mexicano, surgió la idea de hacer un análisis del contenido fílmico sobre los papeles sociales de algunos personajes femeninos.

Lo primero que hubo que hacer fue revisar las sinopsis de la filmografía sonora mexicana, desde los años treinta hasta los setentas, seleccionando de esta manera los filmes que, dentro de sus argumentos, incluyen personajes femeninos para mí representativos. Esto me llevó a realizar trabajos muy importantes en su momento, así como a delimitar y concretar mi trabajo de investigación de tesis.

Las películas seleccionadas fueron Eterna mártir (1937), de Juan Orol (madre soltera abnegada); Una familia de tantas (1948), de Alejandro Galindo (hija de familia que se rebela al autoritarismo paterno); y Mujeres

que trabajan (1952), de Julio Bracho (mujer autosuficiente y sin nexos familiares).

Además, escogí la película Retrato de una mujer casada (1979), de Alberto Bojórquez, como un corolario de este análisis, porque además de ser una de las cintas que abordan el mundo femenino y una de las producciones recientes de nuestro cine, condensa todas las conductas femeninas vistas en las tres cintas anteriores. Con la protagonista de este melodrama son narrados aspectos de la vida cotidiana de una mujer de clase media que intenta conciliar sus actividades de esposa y madre con las de una estudiante universitaria. En esta ocasión, el autoritarismo paterno está representado en la figura del marido de la protagonista.

De toda la amplísima tipología femenina, escogí a la madre soltera abnegada; a la hija de familia que se rebela al autoritarismo paterno, y a la mujer autosuficiente y sin nexos familiares. La primera será castigada por vivir en amasiato provocándole soledad, enfermedad, vergüenza, sufrimiento y muerte; la segunda será rechazada y expulsada del núcleo familiar por haber tomado sus propias decisiones contraviniendo a la autoridad paterna; y la tercera será socialmente repudiada por haber entrado y participado en el mercado de trabajo.

La investigación arranca de un somero estudio biofilmográfico de Juan Orol, Alejandro Galindo y Julio Bracho, con el fin de dar semblanzas muy generales sobre cada uno de ellos hasta el momento en que dirigieron la

cinta por analizar. Mi criterio se ha basado en el análisis del discurso de cada uno de esos realizadores, tomándolos como jueces y verdugos con respecto a las actitudes y conductas de sus personajes femeninos.

Juan Orol, en su etapa inicial como realizador, tuvo gran inquietud por el personaje femenino. Madre querida (1935), Honra rás a tus padres (1936) y El calvario de una esposa (1936) son algunos ejemplos. Además, la principal característica de la filmografía oroliana radica en que parece estar pensada y realizada en función de una moraleja. "Oról tenía la absoluta convicción de que el cine podía modificar las formas de conducta social y moral. De ahí sus prólogos que se querían tan explícitos"(3).

Alejandro Galindo también manejó a la mujer en melodramas conyugales como Divorciadas (1943), Las infieles (1953) y Esposa te doy (1956). Su campo de acción fue el de la crónica de costumbres urbanas, así como la de la vida cotidiana. "Galindo siempre se ha caracterizado por recoger lo que está en el aire; simplemente lo mete dentro de la película, y ya está"(4). El director dice al respecto: "Tenemos que hablar de la vida; ¿de qué otra cosa podemos hablar?"(5). Además, él mismo denomina al medio cinematográfico como "(...) un instrumento para moldear las almas; millones de almas simultáneamente. Es el cine un instrumento cuyos efectos y resultados dependen de quien lo maneje"(6).

Julio Bracho, por su parte, además de ser uno de los mejores directores del cine mexicano, también supo entrar al universo femenino. Con

Inmaculada (1950) trató de "(...) convencer a la heroína de que es una desgracia que la mujer trabaje, porque se expone al contacto con el mundo (...)"(7), y con Historia de un corazón (1950) mostró una vez más a la madre soltera abnegada que se sacrifica por su hija. "Definitivamente, Julio Bracho se ha orientado hacia el gran público femenino; si sus más recientes producciones apuntaban ya a ese blanco esta vez ha acertado al centro"(8). Refiriéndose a la película Mujeres que trabajan (1952), Emilio García Riera dice: "(...) parecía responder a la preocupación suscitada por un fenómeno social importante: la entrada de la mujer en la producción. Durante el gobierno del presidente Miguel Alemán (1946-1952), México experimentó un desarrollo económico -industrial y comercial- sin precedentes. Esto se tradujo en la formación de una nueva y masiva clase media, y, a la vez, en el acceso de una gran cantidad de mujeres de esa clase a empleos remunerados"(9).

Posteriormente, se ofrecen las sinopsis de cada una de las tres películas con base en el personaje femenino por analizar, así como testimonios hemerográficos inéditos, algunos de ellos, sobre cada una de las tres cintas para conocer cómo fueron recibidas y valoradas en su momento. Finalmente, a partir de cada personaje femenino se hizo un análisis crítico de cada uno con su base argumental.

Las técnicas de investigación que utilicé fueron tres: visión y lectura de las tres películas antes mencionadas; sólo así pude conseguir el análisis crítico personal del contenido fílmico sobre cada uno de los tres papeles sociales de los respectivos personajes femeninos; posteriormente, se llevaron a cabo algunas entrevistas a personas inmersas en el medio y conocedoras del tema; por último, se utilizaron fuentes documentales (bibliográficas y hemerográficas) para argumentar mi trabajo de investigación en cuanto al análisis de la mujer dentro del cine, así como de las películas con sus respectivos directores.

Ahora bien, para llegar a este problema específico hubo que recorrer un largo camino; en un principio, mi enfoque estuvo dirigido hacia películas que versaran sobre la familia, ya que deseaba mostrar la transformación de esta institución a través del cine nacional. Pero el replanteamiento de dicha investigación, debido a la falta de acceso a una de las cintas (La Familia Dressel (1935), de Fernando de Fuentes), provocó un cambio en el objeto de estudio. Decidí entonces emprender un análisis sobre cómo tres directores veían y mostraban a la mujer por medio de algunos personajes femeninos en el cine nacional.

Uno de los problemas que enfrenté para comenzar la investigación misma, consistió en localizar las películas, pues tenía la imperiosa necesidad de verlas para después analizarlas. Tuve que recorrer instituciones como TELEvisa, IMEvisión, Centro Universitario de Estudios Cinema-

tográficos (CUEC), Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), Distribuidora ZAFRA, Películas Nacionales, Cineteca Nacional, Canal Once y, por último, la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM. Luego de obtenerlas, pude iniciar los análisis.

Por último, quiero señalar que elegí este problema de investigación como trabajo de tesis, ya que su importancia y trascendencia radican en mostrar cómo el cine nacional ha deformado y manipulado la imagen de la mujer a través de sus personajes femeninos. Lo considero original, porque en ningún momento se ha llevado a cabo una investigación similar. Además, estoy segura que, posteriormente, se desprenderán otras investigaciones sobre el tema, pues bastante se ha ampliado la inquietud sobre el estudio de la mujer en el cine mexicano.

NOTAS

- (1) Elizondo, Salvador. "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano".
p. 4.
- (2) Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda del cine mexicano. p. 116.
- (3) De la Vega Alfaro, Eduardo. Juan Orol. 2da. ed. p. 32.
- (4) Ayala Blanco, Jorge. Op cit. p. 9.
- (5) Galindo, Alejandro. Verdad y mentira del cine mexicano. p. 30.
- (6) Ibid. p. 58.
- (7) García Riera, Emilio, et. al. Julio Bracho. p. 258.
- (8) Ibid., p. 279.
- (9) Ibid., p. 82.

1.1. JUAN OROL

Juan Orol García nació el 4 de agosto de 1897 en el poblado de El Ferrer, La Coruña, España, y murió el 26 de mayo de 1988. Fue hijo de un comandante de la fuerza militar española. Realizó los primeros estudios en su tierra natal, pero debido a la inestabilidad familiar se embarcó rumbo a Cuba, país en donde, con grandes dificultades, prosiguió su escolaridad. Después de cierta permanencia en La Habana, Orol no logró adaptarse a México y regresó a la isla caribeña; ahí desempeñó los más diversos oficios: mecánico, corredor de autos, pitcher de beisbol, boxeador profesional y hasta actor de obras de teatro al estilo de Don Juan Tenorio.

Luego de comprobar sus pocas expectativas en Cuba, regresó a México, cuando Orol tenía aproximadamente 20 años de edad, para establecerse de manera definitiva. Aquí, bajo el nombre de "Espartaco", inició sus actividades de torero, mismas que duraron alrededor de 7 años. También por esa época comenzó a trabajar, entre semana, en la policía secreta. En 1928, se retiró de ella, pero continuó toreando durante algún tiempo más. En los últimos años de su vida de torero, viajó por varios países de Sudamérica (Perú, Colombia y Venezuela); fue entonces cuando comenzó su interés por el cine.

Hacia principios de los años treinta, Orol trabajó como director artístico y como publicista en la estación radiodifusora XEQ, patrocinada por el Partido

Nacional Revolucionario donde, al mismo tiempo que se hizo de un capital, se relacionó directamente con varias personas ligadas al medio cinematográfico. Orol conoció entonces a Quirico Michelena, a quien compró un argumento para cine titulado Sagrario (1933). De inmediato fundó la Productora Aspa Films de México y el 21 de julio de 1933 dio inicio el rodaje llevando como director al cubano Ramón Peón. Orol se reservó para esta película las tareas de gerente de producción y de actor de cuadro. Contra lo que pudiera suponerse, Sagrario resultó un taquillazo para su época y ese éxito económico lo indujo a permanecer, ya de por vida, en el medio cinematográfico.

Cabe hacer aquí una serie de precisiones. Es hasta cierto punto lógico suponer que la errancia e inestabilidad fueron factores fundamentales para la precaria formación cultural y estrictamente cinematográfica de Orol: en ambos rubros es de hecho un autodidacta. Esto habría de reflejarse tanto en los temas que posteriormente gustaría de abordar, así como en la manera intuitiva como los filmaría. La consecuencia lógica de estos factores fue que Orol desde entonces concibió al cine sobre todo como un vehículo para aleccionar al público en la forma más directa, sin complejidades.

En Sagrario, la actriz Consuelo Moreno tuvo, como Orol, un papel secundario. A partir de entonces, él la convierte de hecho en la primera de sus "musas" cinematográficas. Los dos protagonizan Mujeres sin alma (Ramón Peón y Juan Orol, 1934), segunda producción de Aspa Films. La

cinta fracasó y la ruptura de Orol con su "maestro" se hace inevitable, aun que esto no es un obstáculo para considerar a la cinta como la obra "clave" de Don Juan (de ella se van a desprender los personajes típicos y muchas de las situaciones que habrán de caracterizar a su cine). Al año siguiente, Orol filmó Madre querida (1935), película que lo hace famoso en el mundo fílmico mexicano. Se inicia así una de las más singulares carreras cinematográficas. Posteriormente, realizó El calvario de una esposa (1936), Honrarás a tus padres (1936), El derecho y el deber (1937), hasta llegar a Eterna mártir (1937).

1.2. ETERNA MÁRTIR (1937), DE JUAN OROL.

"Una vez más, como la serie de películas que llevo hechas, quiero presentar a ustedes otro giro a rarrancado de la vida real por la pantalla, para mostrarles gráficamente una de las distintas tragedias del hogar y donde la mayoría de los casos es la protagonista la eterna mártir. ¿Quién puede ser la eterna mártir de un hogar?. No creo que sea necesario decirselo a ustedes, pues todos sabemos que no puede ser otra que la madre, o la esposa puesto que son las únicas capaces de sacrificarlo todo tanto por sus hijos como por su marido, y ni los unos ni los otros han sabido apreciar en su generalidad este enorme sacrificio que solamente una madre o una esposa abnegada son capaces de sufrir. Por eso pido a mis semejantes, con todo respeto, un poco más de consideración: cariño a los unos, para la que les dio el ser; a los otros, para aquélla que les entregó su amor sin otra ambición alguna que la de ser la fiel compañera de sus días. Muchas gracias por su atención".

Juan Orol (1)

SINOPSIS: Sin estar casados, Griselda y Fernando viven juntos, ya que los padres de él no permitieron que se casara con ella por diferencias de clase social. Tienen un hijo, Carlitos. Ambos trabajan en el mismo lugar: son cajeros en un almacén de telas, él por la mañana y ella por la tarde.

Al concluir su jornada, Fernando se dedica a estudiar Medicina y Griselda a su hogar.

Desde que abandonó la casa paterna, ella no había vuelto a saber de su familia. Un día, su hermana llega a visitarla inesperadamente y con asombro descubre que tiene un sobrino, Carlitos. Ellas charlan y Griselda comenta que su situación se "normalizará" en cuanto se titule Fernando. Pero éste último, ante la desesperante situación económica en la que se encuentran, comete un desfalco en su trabajo. Para evitar que Fernando vaya a la cárcel, Griselda se culpa del delito argumentando que el niño estará en mejores manos con su padre, futuro médico, que con ella, "una don nadie". Además, como el dueño del almacén sospecha de ella, teme que, aún diciendo la verdad, vaya a la cárcel. Por lo tanto, decide entregarse ella misma a la policía.

Los padres de Fernando logran, sin que él se entere, que Griselda pague su sentencia en un convento. A él se le informa que ha salido libre; entonces trata de encontrarla, pero es en vano, no hay rastro ni huella de su paradero. Pasado el tiempo y después de haber perdido toda esperanza de hallar a Griselda, Fernando, ya recibido de médico, se casa con la mujer que sus padres querían para esposa de su hijo, Alcira, quien se dedica a cuidar a Carlitos como si fuera suyo.

Terminada su condena, después de varios años, Griselda va en busca de su hijo. El encuentro con Fernando sirve para aclarar los malos entendidos

de su separación. Posteriormente, Griselda le hace saber que ha ido por Carlitos y que no quiere su ayuda económica para mantenerlo y educarlo: ella trabajará. Por un pequeño incidente, se da cuenta que su hijo se encuentra rodeado de amor y cuidados; por lo tanto, decide sacrificarse una vez más, al pensar que el niño será más feliz con Fernando. Decide entonces irse a Europa aceptando un trabajo como dama de compañía de una recién casada.

Han transcurrido los años. Carlos, quien es médico al igual que su padre, está a punto de casarse. Griselda ha regresado cansada, enferma y vieja para ver a su hijo por última vez. Por fin, Carlos se entera que ella es su madre. Griselda, ante la emoción, sufre un ataque al corazón y muere al lado de Fernando y su hijo.

1.3. TESTIMONIOS HEMEROGRAFICOS.

* Nota anónima en Excélsior, México, D.F., 27 de octubre de 1937, p. 8 :

"Mañana tiene lugar en el cinema Palacio, el estreno de una nueva cinta nacional Eterna mártir, la más reciente realización del director Juan Oroí, el que más ha logrado interesar a todos los públicos de habla hispana, por el realismo con que logra llevar a la pantalla asuntos de la vida real.

Sus éxitos como Madre querida y El calvario de una esposa lo colocan entre los directores que más saben llegar a las masas, y por ello que ahora con Eterna mártir, el triunfo está asegurado de antemano.

Eterna mártir encierra una historia verdaderamente sensacional y para su interpretación se requirió una artista que hubiera vivido momentos de intensa tragedia, eligiéndose a Consuelo Moreno, la que materialmente encarnó a la protagonista, revelándose como una de las mejores trágicas de la pantalla (2)".

* Alfonso de Icaza en El Redondel, México, D.F., 31 de octubre de 1937, p. 11:

"En medio de la racha de mariachismo que está padeciendo nuestra producción, Juan Oroí nos ofrece algo distinto.

Distinto por estar ayuno de huapangos y charreña de guardaropa, pero igual a lo que el mismo Orol ha hecho antes.

Sus películas tienen el mérito de estar inspiradas en una noble e irrequieta moral y por ello, poseen la virtud de llegar al corazón del grosso publico, que asiste al cine desprovisto del más leve espíritu analítico.

Pero además de la ampulosa sensibilidad que destilan tales cintas -y ésta no es la excepción-, hay en la parte meramente técnica defectos que precisa corregir, entre los que se destaca especialmente la abundancia de diálogo.

Es un interminable diálogo todo el amargo viacrucis de esa "eterna mártir", de ese atribulado símbolo de nuestra mujer mexicana en su noble apostolado de esposa y madre, que encuentra claros antecedentes en Mater nostra y El bastardo y que en doloroso close up está pidiendo a gritos los clásicos siete puñales, su marquito y una veladora encendida.

A través de ese diálogo se sabe todo lo que la acción podía y cinematográficamente debía expresar, todo lo que cada uno tiene que decir de sí mismo y de la vida de los demás, en fin, todo el argumento.

El tema, con ser actual, con ser eterno, tiene por su desarrollo un cierto sabor a cosa vieja. Hace evocar aquellos novelones melodramáticos de principio de siglo que eternecían nuestra niñez.

Pero, repetimos, las elevadas intenciones de Orol en su cruzada moralizadora, recibirán amplio impulso al resolverse el problema de técnica

ca, aligerando escenas largas, cortando muchas inútiles, dando la imagen su verdadera, su esencialísima función descriptiva, aligerando así el desarrollo y quitando, en fin, a la cinta ese estilo de relato que tiene y que hace que pueda entenderse con los ojos cerrados con sólo estar oyendo.

No obstante lo dicho, creemos que esta película será gustada en los salones del circuito (3)".

* Nota anónima en El Redonde!, México, D.F., 31 de octubre de 1937, p.11:

"(...) el jueves 28 fué estrenada en el Cinema Palacio la última película de Juan Orol, Eterna mártir, cuyo principal papel está a cargo de la actriz dramática Consuelo Moreno, que tiene momentos tan patéticos como aquel en que se desmaya positivamente a causa de la impresión real que en su ánimo produjo el argumento de la cinta.

Por lo demás, ya sabemos hasta qué punto sabe Orol tocar las fibras sensibles del público, que en esta ocasión, como en las anteriores, sintió la película intensamente.

(...) hoy en día nuestras películas interesan tanto como las extranjeras, siempre y cuando tengan como Eterna mártir, un auténtico valer".

* En la Revista Dominical de la Prensa, México, D.F., 31 de octubre de 1937, p.13:

"(...) Juan Orol, popular director que tiene el tino de escoger asuntos sentimentales, especialmente femeninos. Orol llega al alma de la mujer en cada una de sus películas, tan profundamente como ningún otro director lo ha logrado.

Su última producción, Eterna mártir, es un tema de profunda emoción; en ella Consuelo Moreno afirma su prestigio y puede decirse que se supera a ella misma y a muchas de nuestras dramáticas de la pantalla.

Eterna mártir fue estrenada en el Cinema Palacio, con verdadero éxito ante uno de los públicos más exigentes ...".

* Emilio García Riera en su Historia documental del cine mexicano, tomo 1, Ed. Era, México, D.F., 1969, p.147:

Antes de separarse un tiempo del cine mexicano, Orol intentó repetir su éxito de Madre querida con esta cinta que insiste en el tema de la mujer desgraciada. (...) Para lanzar un típico mensaje sin equívocos, Orol vuelve a aparecer en un prólogo aleccionador que revela su preocupación ante los inconvenientes de la maternidad. Esa preocupación le hace no retroceder ante el hecho evidente de que las leyes mexicanas no permitieran un caso como el de la heroína, encerrada clandestinamente en un convento para purgar ahí su condena penal".

1.4. MADRE SOLTERA, DEL AMASIATO A LA MATERNIDAD ILEGAL.

"La madre soltera todavía es despreciada, y la madre sólo es glorificada en el matrimonio, es decir, mientras permanece subordinada al marido".

Simone de Beauvoir (4)

Para comenzar el siguiente análisis, cabe mencionar uno de los prólogos acostumbrados por Juan Orol con respecto al filme El calvario de una esposa (1936):

"Señoras y señores; me siento honrado en haber filmado esta película, ya que significa un justo y rendido homenaje a la mujer esposa, a esa mujer símbolo de abnegación y lealtad, a esa mujer sufrida, compañera del hombre en el dolor, que sabe estimularlo cuando comienza a decaer el cuerpo y el espíritu de él.

Siento tener a mi cargo en esta película un papel que quizás provoque la antipatía de ustedes. Pero eso no importa siempre y cuando sea en beneficio de todas las esposas abnegadas y buenas.

(...) Pero no sólo el hombre humilde (...), también el hombre de la clase media (...), como también el que disfruta de una gran posición social, olvida que una mujer amante y buena esposa le espera y lo quiere,

le ofrece lealtad, confiada, cuidadosa, hacendosa, honesta y pendiente siempre de cuanto a él puede agrada rle o desagradar le. Cuida de su presencia, desea que el hombre a quien tanto quiere se presente en la calle, en la oficina, en todas partes, hecho todo un caballero y cariñosamente (...) mueve el cepillo en sus manos sacudiendo el polvo de esas prendas que ella tanto quiere, porque son de él. (...) Por eso, para ella, para la mujer esposa, mi homenaje sincero, mi admiración y mis mejores deseos para que cada día sea mejor comprendida y estimada en el enorme valor moral que representa la esposa en la sociedad" (5).

Con lo expuesto anteriormente, es posible darse cuenta de la concepción que el director aplica en sus personajes femeninos. Y no sólo él, sino que resulta una valoración generalizada de lo que "debe ser" la mujer: una persona decente, abnegada, simpática, bondadosa, fiel, bella, casta, sumisa, digna, comprensiva y sa-cri-fi-ca-da. Por lo tanto, aquélla que rompa con tales lineamientos tendrá que pagarlo de una u otra manera, de desencadenándose así su propio castigo.

Esto le sucedió a "Griselda", quien, por haber vivido en amasiato, pa dece a lo largo de toda su existencia desde soledad, enfermedad, vergüen za, sufrimiento y muerte.

En primer lugar, el hecho de haber abandonado la casa paterna para vivir con un hombre sin legalización alguna, ya sea civil y/o religiosa, provocó el disgusto y el rechazo de su familia, porque no cumplió con dos

de los mitos más importantes de nuestra sociedad: llegar virgen hasta el matrimonio. Simone de Beauvoir, feminista francesa, dice al respecto: "(...) la virginidad ha revestido un valor moral, religioso y místico, y ese valor sigue siendo muy reconocido generalmente"(6).

Efectivamente, en México contamos con la máxima figura femenina religiosa, la "Virgen de Guadalupe", tomando las características de la Virgen María, desde el punto de vista del catolicismo. De ahí, en México, se habla de la Guadalupana. Como virgen y madre, esta imagen reúne las cualidades más apreciadas en una mujer; por un lado se consolida la máxima función femenina, la maternidad, y, por el otro, la virtud más alabada, la virginidad. Ambas cualidades están vigentes en una misma figura sin que se interfieran entre sí: ella pudo conservar su pureza aún sobre su maternidad.

Pero la desventaja de "Griselda" es haber surgido de un ente real, de una mujer de carne y hueso, con defectos y debilidades. En cambio, la Virgen María y, en el caso de México, la Virgen de Guadalupe son un símbolo religioso que reúne las cualidades que toda mujer mexicana "debe" tener: es eternamente inmaculada y virtuosa.

Por otra parte, se dice que el "destino" de la mujer es el matrimonio, pero por el hecho de haber infringido también en ello, tendrá que "purgar" doblemente su mala acción aquí en la tierra. Ya que "la muerte social ha acompañado siempre a la mujer que tiene un hijo sin estar casada"(7).

Por tal motivo, quedará absuelta de pecado, en tanto acepte el papel subordinado que se le ha asignado. Es decir, sólo será "perdonada" siempre y cuando recupere su pureza espiritual; siendo una mujer buena y abnegada.

Sí, el director va a hacer que su personaje se "sacrifique" por su pareja y por su hijo. Con el primero pagará un delito que no cometió, perderá toda su juventud, su alegría y sus ilusiones en un convento; con el segundo, adoptará el papel de la madre sufrida e inepta. Analicemos el primer aspecto.

"Griselda" constituye la trampa más perfecta para su nulificación humana y, por ende, para el atropello y la denigración de sus derechos esenciales. La abnegación implica una idea de renuncia, un no descartar nada para sí. Juana Armada Alegría señala: "La mujer abnegada es aquélla que sabe sobrellevar con resignación enfermiza las adversidades de la vida, es decir, la que no protesta, la que nunca se rebela ni exige, la que se olvida de sí misma en favor de los intereses de otros (...)"(8). Según dice la norma, desde niña uno debe acostumbrarse a soportar calladamente los "golpes" morales y físicos de la vida.

En cuanto al otro aspecto, el realizador coloca a su protagonista como una persona incapaz de progresar junto con su hijo; por el contrario, la convierte en un ser dependiente y débil desde el momento en que decide dejarle la tutoría de su hijo a "Fernando". "Griselda" se concibe como

un ser culpable, indigno, que no merece respeto ni consideración por su "gran falta". El hecho de que su "unión" no haya sido socialmente aceptada (legalmente) ni bendecida (religiosamente) por nadie, provocó la mi nusvalfa y la inferioridad en ella, a tal grado que la hizo sentir terriblemente pecadora y merecedora de todo insulto y maltrato, empeñándose a que expie su culpa en el sufrimiento y la abnegación. En cambio, a "Fernando" lo proyecta como potencialmente capacitado y reconocido por todos: él será médico.

Por otra parte, el hecho de que el jefe de ambos haya sospechado de ella, porque "las mujeres de su calaña son las que pierden a los hombres"(9), quiere decir que aquellas que viven en esas condiciones son consideradas de otra estatura moral, de una dignidad "dudosa". Aquí volvemos una vez más al "culto" a la virginidad, que importa de manera desmesurada, pues en el momento en que pierde tan preciado tesoro "ya no vale nada". A este respecto, Eduardo de la Vega Alfaro, estudioso del cine mexicano dice: "Curiosamente, en dicho año se inició también una serie de cintas que vino a retroalimentar al 'melodrama de exaltación maternal', la de las películas que podríamos llamar 'de maldad femenina': Malditas sean las mujeres, de Bustillo Oro; Irma la mala, de Raphael J. Sevilla, y Mujeres de hoy, de Ramón Peón. En estas obras se condenaba a los personajes femeninos que descuidaban sus labores maternas para llevar una vida 'moderna y desprejuiciada', y se exaltaba, por oposición, a las madres

abnegadas que aceptaban sin protestar el papel asignado por la sociedad"(10).

Por su parte, Alejandra Kolontay, feminista soviética, dice al respecto: "Durante muchos siglos la mujer ha sido valorada, no por las propiedades de su alma, sino por las virtudes femeninas que le exigía la moral burguesa de la propiedad: la 'pureza', la virtud sexual. No podía haber perdón para la mujer que había pecado según el código de la moralidad sexual. Por eso los novelistas evitaban, con todo género de precauciones, la 'caída' de sus heroínas preferidas, mientras que dejaban que las otras 'pecasen' como los hombres, aunque éstos no perdiesen por ello su valor moral"(11).

La imagen de la "abnegada madre mexicana" que, a través del sacrificio personal, antepone el bienestar familiar al propio, es otro elemento al servicio de los hombres para el mantenimiento del statu quo; estabilidad que sirve para conservar la sociedad sexista. "Aparentemente, el concepto de la maternidad es profundamente venerado en México, la madre es fuente de todo amor y receptora de todo respeto, a ella se le dedica un día al año y se le erige un monumento, el cual, más que todo, prevalece en la íntima esencia de la afectividad del mexicano"(12).

A lo largo de la película, se muestra cómo debe comportarse el "sexo débil": impotente, fúril, pasivo y dócil. Por lo tanto, la mujer que actúe de la misma manera como la protagonista, llevará una vida de tragedia y sufrimiento. Y el problema radica, como bien señala Ayala Blan

co, historiador y crítico de cine: "Ninguna película modifica radicalmente las actitudes de nadie, sino por el contrario refuerza las ya adoptadas, las existentes, las que han sido debidamente programadas por la enajenación colectiva y la manipulación tecnificada y electrónica"(13).

El realizador "aconseja" que la mejor manera de "ser feliz" es unirse de acuerdo con los preceptos que la sociedad ha impuesto (matrimonio civil y religioso). Lo ideal es formar una familia tranquila y armónica como la de "Alicia" y "Fernando": no es lo mismo una madre soltera que una "feliz esposa". En cambio, vivir en "unión libre" acarrea muchos problemas: penuria económica, rechazo de los padres, así como el de la sociedad, etcétera.

De alguna manera, el director sostiene que la culpa de todo la tiene "Griselda" por su "mal comportamiento", pero en realidad el hombre es quien hará de la mujer lo que él quiere que sea: su esposa, la madre de sus hijos, su amante, o su sirvienta. Balzac dice: "La mujer es lo que su marido hace de ella"(14). Mientras que Gabriel Carreaga afirma: "(...) es un destino sobrecimpuesto y armado por el hombre, y por eso desde esta situación, la mujer siempre estará aprisionada"(15).

Con lo expuesto anteriormente, es fácil darse cuenta que el realizador maneja una serie de prejuicios y de conductas míticas que sirve para controlar y manipular la imagen de la mujer: ante todo está "la tolerancia y la resignación". Y por lo general preferirán mostrar a sus personajes

femeninos en las circunstancias más denigrantes, en términos de servilismo, prostitución y dependencia.

Afortunadamente, "las heroínas modernas son madres sin estar casadas; abandonan a su marido o a su amante; su vida puede ser rica en aventuras amorosas, y, sin embargo, ni ellas mismas ni el autor o el lector contemporáneo las consideran como 'criaturas perdidas' "(16).

Lo que hace cincuenta años calificábamos como una "mancha" imborrable en una muchacha soltera, hoy se considera un hecho que no necesita ni castigo, ni justificación, ni perdón.

NOTAS

- (1) Prólogo textual tomado de la película Eterna mártir (1937), de Juan Orol.
- (2) De la Vega Alfaro, Eduardo. Juan Orol, págs. 127 y 128.
- (3) Ibid., págs. 128 y 129.
- (4) Beauvoir, Simone de. El segundo sexo. T. II, p. 305.
- (5) De la Vega Alfaro, Eduardo. Op cit., págs. 30 y 31.
- (6) Beauvoir, Simone de. Op cit., p. 191.
- (7) Elías, Anilú. "Anatomía es economía". FEM. No. 43. México, diciembre-enero, 1985. p. 38.
- (8) Alegría, Juana Armanda. Psicología de las mexicanas. p. 145.
- (9) Expresión textual tomada de uno de los diálogos de la película Eterna mártir (1937), de Juan Orol.
- (10) De la Vega Alfaro, Eduardo. Op cit. p. 33.
- (11) Kolontay, Alejandra. La mujer nueva y la moral sexual. p. 50.
- (12) Alegría, Juana Armanda. Op cit. p. 152.
- (13) Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda del cine mexicano. págs. 218 y 219.
- (14) Beauvoir, Simone de. Op cit. p. 233.
- (15) Ca reaga, Gabriel. Mitos y fantasmas de la clase media en México. p. 120.
- (16) Kolontay, Alejandra. Op cit. págs. 52 y 53.

2.1. ALEJANDRO GALINDO

Héctor Alejandro Galindo Amezcua nació el 14 de enero de 1906 en Monterrey, Nuevo León. Su padre era abogado de la Casa Madero. Por dificultades políticas con el General Bernardo Reyes, la familia se trasladó a México. Al morir el padre en 1912, la viuda tuvo que trabajar para mantener a los suyos.

Alejandro Galindo asistió a una escuela de gobierno; no fue muy buen alumno: prefería ir al cine que a clases. "A los trece años de edad me dije: Yo quiero hacer cine, sin saber cómo se hacía (...), sin tener idea. El cine era una cosa obsesiva (...)"(1). La atracción era tan fuerte que en sus horas de escuela se escapaba a los Estudios México Films: "Me colé, yo iba a curiosear, pero una vez dijeron: Hay que sacar esta mesa, y ahí voy de acomedido, quité la mesa y creyeron que era (...) del personal"(2).

Quando la madre de Galindo descubrió que la mayor parte del tiempo escolar de su hijo la pasaba en dichos Estudios, le exigió que terminara una carrera. Galindo decidió entonces inscribirse en la que parecía más corta, Odontología, pero casi al terminar el primer año y en vista de que no podía presentar el examen: "Hice mi maletita, me salí de mi casa, tomé un tren de segunda que me llevó a Ciudad Juárez y de ahí a Hollywood"(3).

Para llegar a aprender los secretos fílmicos, Galindo tuvo que pasar por muchos oficios. Su primer trabajo fue limpiar un laboratorio cinematográfico; después pasó a ser laboratorista, supervisor de los textos de los títulos en los trailers*, hasta llegar a ser editor de los mismos.

Por las noches se dedicó a estudiar por su cuenta mediante los libros que sacaba de la biblioteca. También estudió teatro y actuación: "(...) lo hice para completar lo que había estudiado sobre cómo escribir un guión"(4). Posteriormente, tuvo la oportunidad de entrar a trabajar a la Columbia Pictures haciendo guiones. De esta manera, el hoy veterano Alejandro Galindo pudo llegar a conformar y consolidar su estilo cinematográfico.

El contacto directo con el cine estadounidense le permitió darse cuenta de la enorme importancia que éste tenía como promotor de las ideas y del "american way of life". Sobre este punto, Alejandro Galindo comenta: "Esto les servía para vender las modas, los coches; crear, estimular el deseo de adquirir el automóvil, vestir como Marilyn Monroe (...)"(5).

Poco después, en Estados Unidos sobrevino el crash del 29' y Galindo tuvo que regresar a México en 1930: "Con el crash el trabajo automáticamente escaseó; mucha gente fue despedida, entre otros este servidor"(6).

* trailers: con este término se designa a los cortos o avances de una película para sus efectos publicitarios.

Entró a trabajar a la radiodifusión hasta que Alfonso Sánchez Tello lo puso en contacto con las personas que buscaban un guionista; de ahí salió su primera incursión en el cine mexicano al realizar el guión del filme La Isla maldita (Boris Maicon, 1934). Más tarde debutaría como director con la película Almas rebeldes (1937). Después realizó Refugiados en Madrid (1938), Mientras México duerme (1938), El muerto murió (1939), Corazón de niño (1939), El monje loco (1940), NI sangre ni arena (1941), El rápido de las 9:15 (1941), Virgen de medianoche (1941), Konga roja (1943), Divorcidas (1943), Tribunal de justicia (1943), La sombra de Chucho El Boto (1944), Tú eres la luz (1945), Campeón sin corona (1945), Los que volvieron (1946), Hermoso ideal (1947), Muchacho alegre (1947), Esquina bajan (1948), Hay lugar para dos (1948), hasta llegar a Una familia de tantas (1948).

A partir de Campeón sin corona, el cine de Alejandro Galindo pareció encauzarse hacia el reflejo de la vida urbana mexicana con notables tonos populares.

2.2. UNA FAMILIA DE TANTAS (1948), DE ALEJANDRO GALINDO.

"La consigna básica que el sistema patriarcal reserva al grupo femenino es la de la ignorancia. Bajo el pretexto de la protección (¿?) el patriarcado encadena a la mujer desde su nacimiento".

Juana Armada Alegría (7)

SINOPSIS: Maru despierta a sus hermanas, Estela y Lupita. Su madre le pide que se haga cargo de su hermano pequeño: Maru lo aseca, lo viste y le da el desayuno. Ya en la mesa, al estar reunida toda la familia, la jovencita, inquieta por la proximidad de sus quince años, pide a su padre le autorice trabajar agregando que a esa edad también ya se puede tener novio, pero la sirvienta interviene diciendo que hace más falta en la casa. El padre se molesta por la intromisión, ya que son decisiones que sólo a él le corresponden, puntualizando que hasta llegado el día, se hablará del asunto. Posteriormente, Estela y Héctor, los hijos mayores, así como su padre, Don Rodrigo Cataño, parten cada uno a su trabajo. Lupita, la hija menor, todavía una niña, se va a la escuela. Doña Gracia Cataño sale al mercado llevando de la mano al hijo más pequeño. En la casa sólo quedan la sirvienta y Maru preparando la comida y el aseco en general, respectivamente.

Esa mañana, la rutina de Maru se ve interrumpida por la presencia de un vendedor de aspiradoras, Roberto del Hierro, quien en la sala de la casa hace una esmerada demostración del "nuevo artefacto". De alguna manera, el joven logra que la muchacha pierda la desconfianza. Regresa a la madre y se alarma de sólo pensar en la reacción de su esposo al enterarse de que un hombre ha estado ahí durante su ausencia.

Roberto deja la aspiradora como muestra y promete volver en la noche para entrevistarse con el jefe de familia. Maru tiembla al pensar en el seguro enojo de su padre y también por lo que éste pueda decir a Roberto. Más tarde sus temores se confirman: Don Rodrigo se pone furioso, le reclama al vendedor y lo trata duramente. Sin embargo, con habilidad excepcional, Roberto logra venderle la aspiradora. Aparte de nada ha sucedido, pero los sentimientos de Maru, ante la simpatía que siente por el joven, han sido despertados.

Llega el día de la fiesta de quince años. A Maru se le ocurre invitar al Señor del Hierro, pero antes de dejar correr sus impulsos, pide permiso a su padre. Éste, furioso, se opone y la regaña severamente. Lo que ella ignora es que Don Rodrigo ya tiene asignado para su hija al futuro novio-esposo, un rico primo provinciano llamado Ricardo. Durante la fiesta, el padre obliga a Maru a bailar con el primo. Terminado el festejo, antes de subir a su recámara, la quinceañera abraza a su madre y le dice que ya pueden ser amigas, pero el Señor Cataño la reprende por

"semejantes" ideas: "a los padres sólo se les debe amor, lealtad, respeto y obediencia, nada de ser sus amigos; primero es Dios y después los padres"(8). Ya estando en su cama, Maru llora decepcionada de su fiesta de cumpleaños.

Un incidente casero vuelve a reunir a Roberto y a Maru. Esta vez la amistad se inicia con firmeza. Los jóvenes empiezan a verse furtivamente, cuando ella sale a comprar el pan para la merienda. Él le cuenta sus ideas y ambiciones: cuando se case, él comentará con su compañera todo lo que ocurra en su matrimonio, ya que la mujer también debe intervenir, junto con él, en las decisiones. Maru se asombra mucho cuando Roberto le comenta que su madre es una amiga para él. Ella pensaba que a los padres se les debía obedecer y nada más. Es entonces cuando la muchacha descubre la más profunda soledad en la que su madre vive y el sometimiento en el que su padre mantiene a la familia.

Con el consentimiento de éste, Ricardo pretende a Maru. Aterrada por la idea de contravenir la voluntad paterna, deja de ver a Roberto. Entonces el vendedor, ayudado por la sirvienta, insiste y entra de nuevo a la casa con el pretexto de querer vender un refrigerador.

Maru regresa con Roberto y piden el consentimiento de Don Rodrigo para casarse. Éste se los niega; además se enfurece al enterarse de que los jóvenes hayan mantenido su noviazgo a sus espaldas, por lo que obliga a los suyos a no apoyar, ni siquiera intervenir en la decisión de Maru. Es así como la chica abandona el hogar, sola y vestida de novia, el día de su boda.

2.3. TESTIMONIOS HEMEROGRAFICOS.

* "Guillermina" en La Prensa, México, D.F., 13 de marzo de 1949, p. 32, publicó:

"Al fin nos ha brindado el cine nacional, una película tan verdaderamente humana y tan tierna, que salimos encantadas.(...)

La historia de Una familia de tantas es tan real, que tal parece nuestra propia vida... los mismos problemas de padres e hijos.

Fernando Soler, caracterizando al padre severo y adusto, un señor que no puede encajar con las costumbres modernas. Tan estricto con los hijos, que les hace la vida imposible no aceptando razones, ni opiniones de nadie, considerando que la suya es la única que debe prevalecer. Pero a pesar de ello, hay quien se le revela, y luchando por todos los medios para no perder su felicidad, la obtiene más tarde, su hija menor.

Después, ya convencidos los padres que ellos no son los dueños de la vida de sus hijos, deciden por aceptar la realidad de los hechos. (...)"

* Alvaro Custodio en Excelsior, México, D.F., 16 de marzo de 1949, págs. 1 y 9, comentó:

"De la barriada popular en Campeón sin corona y Esquina, bajan, el inquieto realizador y argumentista Alejandro Galindo ha saltado a su última película al ambiente de una familia de la clase media acomodada.(...)

La casa está presidida por un retrato de don Porfirio, (...) índice de la mentalidad del cabeza de familia.

Galindo ha logrado en Una familia de tantas, describir acre y descaradamente la rigidez monstruosa y retrógrada de ciertas familias mexicanas que hacen del miedo al padre el principio máximo de autoridad. La película tiene todo el carácter de una denuncia de hechos que no debieran existir. Lo mismo que el porfirismo es un recuerdo del pasado, por bello que pueda parecer a quienes lo vivieron o gusten de exaltarlo como símbolo del tradicionalismo, el espíritu que informa la vida de aquella familia descrita en la película, va en desacorde con la época presente. La escena dramática con que culmina Una familia de tantas -título terriblemente aleccionador- es aquella en que el padre malttratará raramente a una de sus hijas por haberla sorprendido besándose con el novio a la puerta de su casa. Formidable alegato que Galindo lanza a la cara de quienes sostengan en pleno siglo XX aquellos principios carcomidos por el tiempo y por la vida a pleno sol, sin mojigatería, de la vida moderna.

La película (...) se expone como una sátira de esas costumbres apollilladas a que vengo refiriéndome, con aquella deliciosa fiesta de cumpleaños rebosando cursilería, o los novios, cuya vehemencia amorosa es contenida a contrapelo. Después, acentúa lo que esa actitud encierra de horrible dramaticidad, hasta llegar a la actitud decidida de los hijos contra el padre, lo que viene a ser la rebelión de lo actual contra lo que se em-

peña en pervivir inadecuadamente. Galindo ha profundizado en un problema latente en la vida de la clase media mexicana, demostrando una vez más su agudo sentido analítico.

En resumen, Una familia de tantas es un notable esfuerzo y una valiente denuncia (...).

* Efraín Huerta en El Nacional, México, D.F., 20 de marzo de 1949, p. 15, escribió:

"Es increíble lo que ha hecho Alejandro Galindo. Cuando todos los críticos le suponían un valor determinado, con límites populacheros, el director de Mientras México duerme resurge y traza una comedia dramática extraída de los más bajos fondos pequeño-burgueses: Una familia de tantas.

Film de larga redondez. Ancho, fino, audaz. Elegante. Dialogado con sencillez, con un claro sentido de lo mexicano capitalino. Film que plantea y resuelve, con energía, el problema de los prejuicios frente al ansia juvenil de una nueva generación.

Allí está, en la sala, el retrato del gran espadón con el pecho cubierto de condecoraciones. Y, defendiendo una época oscurantista, el inmenso actor Fernando Soler. Y la madre abnegadamente callada. Y los hijos, es decir, los problemas (...).

Nunca antes se hizo en México una película semejante. (...) pone al

espectador enfrente de una situación especial, en la que tiene que chocar opuestos sentidos de educación.

Sin demagogia, sin vociferaciones, sin desbordamiento, Alejandro Galindo ha creado una obra auténticamente magistral. No hay nada fuera de tono. Nadie se escapa por ninguna puerta falsa. Todos están en su clima, en su ambiente. Una familia de tantas es una bella película, esencialmente mexicana.(...)"

* En la revista El Cine Gráfico, México, D.F., núm. 826, 20 de marzo de 1949, p. 10:

"Una historia pletórica de realismo en la que el argumentista hace convivir al espectador con una familia en la que el enérgico padre lleva el gobierno de su casa con bastante energía hasta lo exagerado, teniendo como consecuencia que tanta estricta vigilancia haga que la primera de sus hijas abandone el hogar y la segunda se vea obligada a salir sola a su casamiento con el hombre que ama. (...) La dirección de Alejandro Galindo muy sobresaliente considerándosele como su mejor película".

* En la revista Cine Voz, México, D.F., núm. 34, 20 de marzo de 1949, p. 3:

"...Una familia de tantas es una película perfecta de Alejandro Galindo. Traza con sencillo realismo un conflicto de padres e hijos: la rebelión de

la juventud contra la seca y anticuada tiranía de un típico *pater familias* chapado al estilo porfirismo".

* En la revista Cine Voz, México, D.F., núm. 35, 27 de marzo de 1949, p. 2:

"En Una familia de tantas (Martha Roth) supo vivir noblemente un clima específico y ser (...) un lindo símbolo de una generación que forcejea por liberarse de ciertos prejuicios".

2.4. HIJA DE FAMILIA. CHOQUE GENERACIONAL EN LA FAMILIA. PATERNALISMO AUTORITARIO.

"Tenían que borrar (...), el 'ideal' representativo de la mujer. Tenían que demostrar que la mujer no es un espejo pasivo, vacío, ni una decoración frívola e inútil, un animal sin intelecto, una cosa de la que los demás podían disponer, incapaz de alzar la voz durante toda su existencia; antes de que pudieran luchar por sus derechos (...)"

Betty Friedan (9)

El personaje femenino más importante de este melodrama es "Maru", una hija de la prototípica familia de la clase media mexicana, dedicada a las labores domésticas.

Galindo muestra a la muchacha jovial, buena, educada y obediente que vive bajo el autoritarismo paterno. La hegemonía del padre es definitiva: "Maru" está acostumbrada a escuchar órdenes y acatarlas de inmediato. "Don Rodrigo Cataño" ejerce su autoridad sobre sus hijos distinguiendo tajantemente entre el varón y las mujeres: es, de hecho, un inflexible moralista sexista. Al primero lo trata casi con camaradería, mientras que a ellas les reserva la más absoluta rigidez. Esto es, mientras que al joven para llegar a ser hombre se le concede una gran libertad, a la chica se le exige permanecer en casa y se vigilan sus salidas. Estas "normas de mo

ral" "(...) se ejercen más respecto a las hijas que contra los hijos por que las costumbres y el condicionamiento social así lo determinan; y sobre todo cuando las niñas empiezan a no ser ya niñas. (...) No porque la niña sea intrínsecamente más débil que el varón, sino porque la misma madre le transmite la posición de inferioridad que ella tuvo y que no ha dejado de tener"(10).

"Dentro de la familia la mujer ha sido milenariamente explotada y su borderada, condición que ella misma ha asumido como natural: la familia se ha convertido en su razón de ser y en su prisión. Así, ella ha sido la encargada de reproducir, precisamente, los roles sexistas que perpetúan esta condición"(11). De esta manera, la mujer transmite las deformaciones sociales a sus hijos, distribuyendo "equitativamente" los valores en razón del sexo a que pertenezcan: a la niña la educa a su semejanza, le inculca su propio comportamiento implícita o explícitamente, además del mismo modo la obliga a servir y a respetar al varón; en consecuencia, el círculo se cierra, la madre abnegada conforma en la niña a la nueva víctima y al futuro macho, y el sistema patriarcal continúa.

"La debilidad del sexo débil, es un mito que finalmente se convierte en realidad como consecuencia de las prohibiciones y limitaciones que implica una sobreprotección innecesaria. A la niña se le prohíben tantas cosas desde que nace, que se le atrofian las posibilidades de desarrollo de muchas facultades, convirtiéndola en un ser verdaderamente inferior y,

por ende, su incapacidad queda prácticamente comprobada; el patriarcado justifica así sus razones de predominio"(12). Simone de Beauvoir escribió al respecto: "(...) la pasividad que caracteriza esencialmente a la mujer 'femenina' es un rasgo que se desarrolla en ella desde sus primeros años. Pero es falso pretender que éste es un dato biológico; en verdad, es un destino que le imponen sus educadores y la sociedad"(13).

La diferenciación y la desnivelación de los dos sexos se descubren ante todo en la convivencia familiar: la niña comprende poco a poco que quien manda es el padre. Por ejemplo, al hijo mayor se le perdona haber embarazado a su novia, mientras que a la hermana mayor el padre le propina una fuerte golpiza por el solo hecho de haberse besado con su novio en la calle. Helena Araújo señala: "(...) a principios de este siglo, 'los padres educados, por más de que quisieran a sus hijas, se conducían como tiranos'. Sin embargo, las hijas no sólo soportaban ese régimen durante la infancia sino que, más tarde, al casarse, tendían a proyectar en el marido la misma imagen impotente y omnisciente"(14). "La vida del padre se encuentra rodeada de un misterioso prestigio: las horas que pasa en el hogar, los objetos que lo rodean y sus manías, tienen un carácter sagrado. Es él quien alimenta a la familia y responde por ella, es su jefe. Por lo común trabaja fuera, y la casa se comunica con el resto del mundo por su intermedio; él encarna a ese mundo aventurero, inmenso, difícil y maravilloso; él es la trascendencia, es Dios"(15). El padre de familia destaca

como único elemento reconocido socialmente y, por consiguiente, como mediador entre la familia y la sociedad.

Sin embargo, Fernando Soler representa la decadencia de una moral retrógrada de la institución patriarcal; muestra la crisis del autoritarismo paterno. Como bien señala Ayala Blanco: "Una familia de tantas es el drama de las ilusiones perdidas de un padre, en el sentido balzaciano de la expresión. El drama de un ser anacrónico e intránsito que asiste al fracaso de las convicciones que lo han hecho vivir y al que ya no le queda qué hacer porque para hombres como él 'lograr los hijos es la culminación de todos nuestros esfuerzos'. El drama que vive Fernando Soler nace del presentimiento de encarnar un modo de vida claudicante y negarse a ceder; de advertir que los enemigos tienen razón y no poder interpretar sus causas; de la imposibilidad de comprender la soledad y el abandono de los vasallos. Es la muerte inminente de una moral"(16).

La necesidad de "Don Rodrigo Cataño" de ser respetado por la familia, provoca el miedo y la inhibición a la manifestación de los afectos, pues en cada momento vigila el brote de la espontaneidad. Es tan severo e injusto en sus actitudes, en su manera de comportarse con su familia, que ocasiona la tragedia y la infelicidad de sus hijos mayores. María Antonieta Torres Arias dice al respecto: "La internalización de una estructura familiar patriarcal, que obliga al respeto y sometimiento al padre como representante de la ley, del orden y de la prohibición, instaura en los individuos

los mecanismos que desde el psiquismo le obliga a cumplir con el mandato, que no es otro que no alterar el orden establecido y, por lo mismo, salirse de este orden origina la culpa en el individuo que necesariamente altera su carácter y su comportamiento"(17).

Además, la figura del padre no puede merecer el odio de sus hijos, porque la existencia de ese sentimiento implicaría un castigo de "Dios": "(...) el jefe de familia juzga y castiga, ¿quién duda que juzgará con bondad y justicia, y si es severamente enérgico en el castigo, no es verdad que siempre estará pensando en el bien de su esposa y de sus hijos?"(18). Lo que realmente hace el personaje de Fernando Soler es abusar de su autoridad. Fue eso lo que motivó a "Maru" a armarse de un gran valor para rebelarse contra una figura paterna que ella creía indestructible.

De una u otra manera, se encontraba como los miembros de la familia de El castillo de la pureza (1972), de Arturo Ripstein. Su mundo se concentraba en su casa, con su familia, a excepción de las "salidas al pan". De Beauvoir señala: "(...) cuanto menos ejerza su libertad para comprender, captar y descubrir el mundo que la rodea, menos recursos encontrará en sí misma y menos se atreverá a afirmarse como sujeto; si la estimulasen, en cambio, podría manifestar la misma exuberancia, el mismo espíritu de iniciativa y la misma audacia que un varón"(19).

En el momento en que aparece "Roberto del Hierro", la vida de la muchacha cambia. Él representa al hombre progresista y entusiasta. Con-

sidera que los padres no deben obstaculizar la vida de sus hijos, sino convertirse en sus amigos; valora al matrimonio como una colaboración mutua, pide la opinión a su pareja para sus proyectos de progreso económico; en fin, es el muchacho perfectamente adaptado a su época, con plena confianza en el porvenir. En cambio a "Maru" se le ha enseñado a reprimir pensamientos y acciones por temor a la tiranía del padre; cualquier movimiento en falso es duramente castigado.

Por tal motivo, al ver la espontaneidad y el optimismo de "Roberto" le resulta sencillamente asombroso, interesante y agradable. Por consiguiente, poco a poco se empieza a dar cuenta de la existencia de otros modos de convivencia que nada tienen que ver con el de su familia. Lo que "Roberto" ofrece a "Maru" no es el rompimiento del esquema tradicional de una pareja, sino un nuevo tipo de relación. Ella no quiere verse en el mismo retrato que su madre: esposa abnegada, sufrida y sumisa. "La rebelión es tanto más violenta cuánto más a menudo la madre ha perdido su prestigio, pues entonces su destino se presenta como aquella que espera, sufre y llora, ingrato papel que en la realidad no conduce a ninguna parte. (...) aparece como el prototipo de la repetición chata y vulgar; (...) obstinada en su papel de ama de casa (...)"(20). Adoptar esa pasividad es aceptar sufrir sin resistencia un destino que le va a ser impuesto desde afuera, y esa fatalidad la espanta. "La niña será esposa, madre y abuela; cuidará su casa exactamente como lo hace su madre, y a sus hi

jos así como ella ha sido cuidada y educada; tiene doce años y su historia ya está escrita en el cielo; la descubrirá día a día, sin hacerla jamás; (...) se siente espantada cuando evoca esa vida cuyas etapas han sido ya todas previstas y hacia la cual cada jornada la encamina ineluctablemente"(21). Es por ello que quiere asegurar su felicidad con el hombre que ama, aun que esto ocasione el desprecio y la ira paternas.

Desde el momento en que "Roberto del Hierro" deja el "nuevo artefacto"(la aspiradora) en la casa del "señor Cataño", está provocando la violencia del jefe de la familia: por un lado, está invadiendo un "territorio sagrado" en donde él es "el macho celoso que preserva la pureza de sus mujeres"(22), y, por el otro, está alterando el papel social que "debe" desempeñar la mujer dentro de la sociedad, pues dice: "a ver qué nuevo infundio han creado para que la mujer se aleje de su hogar"(23).

Analicemos un poco más estos dos aspectos: el padre es quien cuida la honra de su esposa y las de sus hijas: él vigila sus salidas, así como los comportamientos. Pero, además, ejerce su "derecho" de disponer de ellas como si fueran objetos: "(...) la sociedad de los hombres permite a cada uno (...) realizarse como esposo y como padre; la mujer en cambio, integrada como esclava o vasalla a los grupos familiares que dominan padres y hermanos, ha sido dada en matrimonio a ciertos machos por otros machos"(24). Ella es concedida en matrimonio por sus padres, los hombres en cambio "toman" mujer. "Buscan una expansión, una confirmación de

su existencia, pero no el derecho mismo de existir"(25). Las "ofrecen" en matrimonio sin conocer siquiera su opinión, y en la mayoría de los casos, sin existir un indicio de amor entre la pareja. Alejandra Kolontay dice al respecto: "Los prejuicios del amor y del matrimonio de la época feudal eran tan fuertes, que se han conservado hasta nuestros días, por su adaptación al medio ambiente durante los siglos de moralidad burguesa. (...) Los jóvenes (...) tienen que someterse a la tiranía de las tradiciones de raza y a la conveniencia (...) y unir su vida al ser que no conocen ni aman"(26). Y más adelante añade: "En la época del patriarcado, la suprema virtud moral de los hombres era el amor determinado por los vínculos de la sangre. En aquellos tiempos, una mujer que se sacrificase por el (...) amado hubiera merecido la reprobación y el desprecio de la familia. (...) Durante la época feudal no era conveniente para el hombre anteponer sus sentimientos personales a los intereses de su familia; aquel que pretendía romper las normas establecidas era considerado por la sociedad de su tiempo como un 'paria'. Para la ideología de la sociedad feudal, el amor y el matrimonio no podían encontrarse unidos"(27).

Durante muchos años, la Historia registra que los contratos fueron firmados entre el suegro y el yerno, y no entre el marido y la mujer; la libertad de elección de ésta estuvo restringida por bastante tiempo. De Beauvoir afirma al respecto: "Decir que un hombre y una mujer que ni siquiera se han elegido deben bastarse de todas maneras a la vez, duranu

te toda la vida, es una monstruosidad que engendra necesariamente hipocresías, mentiras, hostilidades y desgracias"(28). Afortunadamente, hoy en día, los matrimonios concertados casi han dejado de existir; lo que no ha desaparecido es el "destino" que la sociedad ha propugnado tradicionalmente a la mujer, la institución matrimonial. Han hecho de ésta el único modo de "realizarse" en la vida, la sola justificación personal y social de su existencia. Desde niña se le educa a ser "ama de casa" de manera que, cuando llega a la etapa de la adolescencia y se lleva a cabo "la fiesta de quince años", esto significa una buena oportunidad para conseguir candidatos que el padre o la familia considera "buenos partidos". Otra vez, la escritora francesa señala: "(...) su juventud se consume en la espera. Ella espera al Hombre. Mientras que el adolescente sueña con la mujer, y la desea, ella no será nunca sino un elemento de su vida, pues no resume su destino (...)"(29).

El matrimonio es el único medio que permite a la mujer alcanzar su integral dignidad social y, al mismo tiempo, realizar su sexualidad para posteriormente ser madre. "La mayor parte de las mujeres, aún hoy día, está casada, lo estuvo, se prepara para ello, o sufre por no serlo"(30).

Por lo que se refiere al segundo aspecto, aquí entraría el cuestionamiento social sobre los papeles y las funciones de la familia y de sus miembros. Como se puede apreciar en la película, las labores domésticas están reservadas exclusivamente para las mujeres; con esto se quiere decir

que la división de sexos conlleva a una división del trabajo doméstico. Simone de Beauvoir dice al respecto: "En el plano social hay una evidente primacía del hombre; el marido es el jefe. Mientras que la mujer no aparece sino como un auxiliar. Ella es quien se queda en el hogar, espera y mantiene"(31). "No hay que olvidar, sin embargo, que si desde un punto de vista económico, el trabajo no remunerado de las mujeres sirve al sistema, desde un punto de vista estrictamente familiar, existe entre la pareja cierta distribución de deberes y tareas: el hombre aporta el dinero para el sostenimiento de la familia y la mujer aporta el trabajo que la mantiene. El resultado de esta distribución produce la injusticia: porque el dinero, la propiedad, la posesión son los elementos de los que deriva la autoridad, y la autoridad genera, por un lado, abuso, y por el otro, resignada subordinación"(32).

Esto resulta perfectamente observable en el filme, en el que la estructura familiar se halla apegada a su "funcionalidad natural". El padre cumple con salir a trabajar y mantener a su familia: la madre está a cargo de la alimentación, del cuidado de los hijos y de que la casa se mantenga limpia y en orden. La función de la mujer, como la de la sirvienta, es lavar, planchar, barrer, cocinar, etcétera, quehaceres domésticos que hacen al parecer el fin único de su existencia. "La hermana (...), sobre todo, es asociada de ese modo a las tareas maternas; ya sea por comodidad, hostilidad o sadismo, la madre descarga en ella gran parte de sus funciones,

con lo que es integrada precozmente al universo serio (...)”(33). Sin embargo, "Maru" no está en contra de la familia, sino contra su forma patriarcal y opresiva. Ella estima que la convivencia entre los seres humanos puede darse en formas diferentes a las tradicionales, siempre que estén fundadas en el amor, en el respeto y en la libertad. De esta manera, serán los lazos afectivos y no de otro tipo los que determinen la convivencia.

De lo expuesto anteriormente se deduce que el único personaje que evoluciona y toma conciencia de su persona, esto es, que tiene otras pretensiones distintas a las de su madre, es "Maru". Tomar las propias decisiones contraviniendo a la autoridad paterna ocasionó el rechazo paterno y con éste, la expulsión de la chica del núcleo familiar.

Por último, aunque Una familia de tantas (1948), de Alejandro Galindo, ha sido valorada como una de las mejores películas del cine nacional, su director no deja de ser moralista con sus personajes femeninos; es decir, Galindo no rehúsa apegarse a las costumbres y tradiciones morales y religiosas que la sociedad establece para la mujer, pues a final de cuentas "Maru" sostiene un noviazgo, pide el consentimiento de su padre para casarse, deja su casa vestida de novia, etcétera. Pero no sólo en esta película son notables esas características. Le ocurrió en otras más: en Esposa te doy (1956) "(...) Alejandro Galindo, después de meterse con el aborto de Tu hijo debe nacer (1956), la emprendió ahora con el divorcio y

con todo, Esposa te doy era por fortuna una comedia y contenía escenas de juicio que permitían al realizador darse vuelo con sus sabrosos diálogos de costumbre. Lástima que todo fuera al servicio de una moraleja bien reaccionaria'(34). Sobre Divorciadas (1943), el mismo García Riera comenta: "(...) es una lástima ver cómo el director desperdicia su buen sentido del cine para contarnos que el sacrificio es más placentero que la felicidad, que el divorcio, a pesar de estar permitido y muy bien permitido por las leyes mexicanas, es un pecado terrible y que no hay peor desgracia para un ser humano que no tener hijos. (...) Ese bagage 'ideológico' puerilmente reaccionario, parece oponerse a la buena relación que Galindo establece pese a todo con sus personajes. Relación muy natural que hace más triste aún la estupidez de sus conductas"(35).

NOTAS

- (1) (2) (3) (4) (5) (6) Citas textuales extraídas de la entrevista a Alejandro Galindo, publicada en el No. 1 de los Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano, pp. 93-100.
- (7) Alegría, Juana Armanda. Psicología de las mexicanas. p. 18.
- (8) Expresión textual tomada de uno de los diálogos de la película Una familia de tantas (1948), de Alejandro Galindo.
- (9) Friedan, Betty. La mística de la feminidad. p. 117.
- (10) Foppa, Alafde. "Hijas-madres-hijas-madres-hijas". FEM. No. 9. México, octubre-diciembre, 1978. p. 6.
- (11) Editorial de FEM. No. 7. México, abril-junio, 1978. p. 3.
- (12) Alegría, Juana Armanda. Op cit. p. 18.
- (13) Beauvoir, Simone de. El segundo sexo. Tomo II. p. 24.
- (14) Araújo, Helena. "La Sche rezada criolla". FEM, No. 49. México, diciembre, 1986-enero, 1987. p. 27.
- (15) Beauvoir, Simone de. Op cit. p. 32.
- (16) Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano. p. 68.
- (17) Torres Arias, María Antonieta. "Matrimonio y sexualidad". FEM. No. 27. México, abril-mayo, 1983. p. 6.
- (18) Tapia Campos, Martha Laura. La dramática del mal en el cine mexicano. p. 45.

- (19) Beauvoir, Simone de. Op cit. p. 25.
- (20) Ibid. p. 40.
- (21) Ibid. p. 43.
- (22) Tapia Campos, Martha Laura. Op cit. p. 18.
- (23) Expresión textual tomada de uno de los diálogos de la película Una familia de tantas (1948), de Alejandro Galindo.
- (24) Beauvoir, Simone de. Op cit. p. 174.
- (25) Ibid. p. 176.
- (26) Kolontay, Alejandra. La mujer nueva y la moral sexual. p. 123.
- (27) Ibid. págs. 114 y 117.
- (28) Beauvoir, Simone de. Op cit. p. 254.
- (29) Ibid. p. 71.
- (30) Ibid. p. 173.
- (31) Beauvoir, Simone de. El segundo sexo. Tomo I. p. 272.
- (32) Foppa, Alafide. "¿Para qué sirve la familia?". FEM, No. 7. México, abril-junio, 1978. p. 41.
- (33) Beauvoir, Simone de. Op cit. p. 30.
- (34) García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano. Tomo 2. p. 232.
- (35) Ibid. p. 157.

3.1. JULIO BRACHO

Julio Bracho nació el 17 de julio de 1909 en Durango, Durango, y murió en 1978. Sus padres fueron Julio Bracho y Luz Pérez Gavilán. Fue hermano de la actriz Andrea Palma y del escenógrafo Jesús Bracho; fue primo de las "estrellas" de Hollywood Ramón Novarro y Dolores del Río, y padre de la actriz Diana Bracho.

En 1913, la familia Bracho se trasladó a la ciudad de México, instalándose en una casa de Tacubaya. Fue entonces cuando Julio empezó a sentir gran afición por el cine y el teatro. Contaba con un proyector cinematográfico casero y con películas de Chaplin, entre otras. Se divertía también con un teatro de títeres en el que él mismo hacía las decoraciones con recortes de cuadernos. Emilio García Riera dice al respecto: "En colaboración con algunos de sus hermanos, ofrecía en ese diminuto teatro casero representaciones a otros niños y a los sirvientes de la casa, cobrándoles diez centavos por función"(1).

Con los Maristas* estudió la primaria y la preparatoria; la secundaria se fundaría uno o dos años después. Desde su juventud, Julio fue un muchacho inquieto, deseoso de saberlo todo y, por ello, indeciso en cuanto a la carrera que en definitiva habría de estudiar. Así, cursó dos años de medicina, uno de arquitectura, dos de filosofía y letras, y finalmente arte dramático. Promovió y organizó varios grupos de teatro experimen-

* Congregación monjil que venera a la Virgen María.

tal: Los Escolares del Teatro (que se convertiría en el Teatro Orientación) y el Teatro de los Trabajadores. En 1934, atendió la inauguración del Teatro de Bellas Artes. Fue llamado en 1936 a fundar el primer teatro de la UNAM. Escribía poesía y teatro; su pieza El sueño de Quetzalcóatl fue escenificada. Se hace cargo en 1937 de la página de teatro del primer suplemento cultural editado en México, el de El Nacional. Colaboró también en Revista de revistas y, años más tarde, en México en la cultura, suplemento de Novedades. Fue traductor de varias piezas francesas de teatro hasta entonces desconocidas en México.

Su carrera cinematográfica comienza cuando el fotógrafo neoyorquino Paul Strand le ofrece la codirección de Redes (1934); por razones de salud, Bracho abandona la filmación y la cinta es firmada en definitiva por el austriaco Fred Zinnemann y por Emilio Gómez Muriel. Bracho escribió los argumentos de Rapsodia mexicana (Miguel Zacarías, 1937) y de La marcha de Zacatecas, proyecto fílmico que no se realizó.

En enero de 1937, Bracho trabajó como supervisor escénico de los diálogos de Ave sin rumbo, melodrama de ambiente portuario producido por José Luis Bueno, dirigido por Roberto O'Quigley, escrito por éste último e Íñigo de Martino, con diálogos adicionales de Alejandro Galindo e interpretado por Andrea Palma y Arturo de Córdova.

En septiembre de ese mismo año se filmó Rapsodia mexicana, un melodrama con la actriz y cantante Lolita González, de cuyo argumento

y adaptación fue autor Julio Bracho junto con Miguel Zacarías, productor y director de la película.

Fue hasta 1940 cuando Julio Bracho debutó como director. La productora Films Mundiales le compra uno de sus argumentos (¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!, (1941) y además lo contrata para dirigirla. A partir de esta cinta, arrancó la carrera de uno de los mejores realizadores de nuestro cine.

Posteriormente realizaría Historia de un gran amor (1942); La Virgen que forjó una patria (1942); Distinto amanecer (1943); La corte de Fa raón (1943); Crepúsculo (1944); El monje blanco (1945); Cantaclaro (1945); La mujer de todos (1946); Don Simón de Lira (1946); El ladrón (1947); Rosenda (1948); San Felipe de Jesús o Felipe de Jesús (1949); La posesión (1949); Inmaculada (1950); Historia de un corazón (1950); Paraíso robado (1951); La ausente (1951); Rostros olvidados (1952); La cobarde (1952), hasta llegar a Mujeres que trabajan (1952).

3.2. MUJERES QUE TRABAJAN (1952), DE JULIO BRACHO.

"En el viejo cine mexicano (...) las Divorciadas y las Mujeres que trabajan se consideraban Mujeres sin mañana".

Jorge Ayala Blanco (2)

SINOPSIS: En la calle, una mujer mata a balazos a un hombre. Varios testigos se encuentran en el juzgado para ser interrogados por el asesinato. Flash back. Laura tiene una agencia de colocaciones para mujeres, mientras que Claudia es dueña de una elegante casa de modas. Ella personalmente la administra, así como atiende a cada una de sus "clientas especiales". Es soltera y no tiene novio; le ha costado mucho esfuerzo llegar al lugar donde está y dice sentirse mejor sola. Para ella, "los hombres sólo sirven para complicarle la vida a las mujeres"(3). Laura manda a una modelo para que Claudia la vea, ya que ésta la necesita con suma urgencia. La joven es contratada.

Isabel llega buscando trabajo a la oficina de Laura, quien, además de colocarla como institutriz, le consigue alojamiento en una casa de huéspedes para señoritas, donde su amiga Claudia también vive. Isabel va a ser madre y lo oculta. Claudia la escucha llorar y la invita a pasar a su cuarto. Ahí la anima a trabajar y salir adelante, pero no debe confiar en los hombres, porque "todos son iguales". Isabel se queda sin empleo

cuando sus patrones la saben embarazada. Cuando Laura y Claudia se enteran de todo, le brindan su apoyo, ya que no cuenta con el de su familia.

Claudia se interesa por un tal Alfredo y se lleva una gran desilusión al darse cuenta que está casado con una de sus clientes, la millonaria Margarita. Aún así, acaba entregándose a él después de halagos, regalos y atenciones, así como de la promesa de divorciarse para casarse con ella. Isabel, cuyo padre la corrió de su casa al conocer su deshonra, tiene a su hijo. Al mismo tiempo, otras festejan la "despedida de soltera" de una de las muchachas de la casa de huéspedes. Claudia se da cuenta que ha sido burlada, que Alfredo no va a divorciarse de su esposa, sino, por el contrario, piensa irse de "segunda luna de miel" a Europa. Además, se entera de que él es el padre del niño de Isabel. En vista de todo eso, Claudia, a manera de venganza, mata a Alfredo. Fin del flash back.

Todas las testigos se encuentran en el juzgado haciendo declaraciones, pero ninguna culpa a Claudia. El juez resulta ser el padre de Isabel, que reprocha a Claudia el "ser mujeres emancipadas, queriendo vivir solas, creyendo bastarse a sí mismas, despreciando la santidad de un hogar y la protección de un hombre"(4). Isabel es la última en llegar a declarar en favor de Claudia, diciendo que ella estuvo acompañándola en el hospital pues ese mismo día había nacido su hijo. Cuando el juez está a punto de firmar la sentencia de absolución, Claudia declara su culpabilidad y confiesa las razones de su crimen.

3.3. TESTIMONIOS HEMEROGRAFICOS

* Rafael Solana en Excélsior, México, D.F., 24 de abril de 1953, p. 4:

"Definitivamente, se ha orientado Julio Bracho hacia el gran público femenino; si sus más recientes producciones apuntaban ya a ese blanco, esta vez ha acertado al centro.

El título falsea un poco el espíritu de la cinta, aunque sin duda está hábilmente encontrado; hace esperar una réplica o una variación de No sonoras las taquígrafas o algo por el estilo, y dista mucho de ser eso; es un drama entre mujeres (...). (...) la cinta de Bracho lleva sobre muchas anteriores la ventaja de estar magistralmente realizada (...).

Sus más sobresalientes virtudes son la emotividad y el efectismo del final, que adquiere una intensidad que estruja a los espectadores y los hace prorrumpir en exclamaciones de sorpresa (...)" (5).

* Rosario Vázquez Mota en La Afición, México, D.F., 25 de abril de 1953, p. 3:

"Interesante y atractiva, en general, especialmente para las mujeres. Y para los hombres también a quienes se les da una sonora catilinaria.

El tema de Mujeres que trabajan sin tener ninguna novedad (hemos visto varias cintas mexicanas sobre el mismo asunto) resulta interesante, y emotivo en algunos momentos, porque toca un problema social palpante

en nuestro medio: el de las madres solteras, consecuencia de la irresponsabilidad masculina como padres y como puntales de la integración y supe_ración de la familia.

En la actuación, Rosita Quintana acierta en todo y por todo en su rol de muchacha que trabaja y progresa al margen del amor. Pero cuando éste llega sufre y goza como cualquier mujer de carne y hueso (...)”(6).

* Arturo Perucho en El Nacional, México, D.F., 26 de abril de 1954:

"(...) Pese a cierta lentitud en el desarrollo de la parte central de la cinta, Mujeres que trabajan es de lo mejor que Bracho ha hecho en estos últimos años, desde el punto de vista de la realización. La buena edición (a cargo de uno de los Hermanos Bustos) contribuye a hacer de Mujeres que trabajan una película de excelente factura.

La realización, la interpretación y la fotografía son los méritos más relevantes de esta cinta nacional. Yo diría que son Andrea Palma, Rosita Quintana y Columba Domínguez quienes, por este mismo orden, deben mencionarse como intérpretes que destacan notablemente.

(...) En suma: Mujeres que trabajan es una película producida con innegable dignidad, con muy buena dirección de Bracho y una interpretación excelente”(7).

* Alfonso de Icaza en El Redonde!, México, D.F., 26 de abril de 1953,
p. 4:

"Una película francamente femenina, hecha con dignidad y que demues
tra, una vez más, que nuestra cinematografía está ampliamente capacitad
da para abordar temas universales.

(...) Bien montada y di rígida con esmero, Mujeres que trabajan,
desde todos los puntos de vista, una buena producción nacional"(8).

* Juan Dieguito en Cinema Reporter, México, D.F., 2 de mayo de 1953,
p. 44:

"Una película más en el acervo de buenas producciones que hace el cine
nacional. Realmente, resulta demasiado exigente y hasta ilógico, el espect
tador que se queje de la calidad del cine mexicano en los últimos tiempos.
Una tras otra vemos pasar por la pantalla obras que justifican la altura de
nuestra industria fílmica. Podrá no gustar el tema de esta o aquella pelcu
la. Podremos rechazar la trama, porque nos parezca demasiado casera
o en extremo extraña, pero resulta indiscutible que la calidad industrial
de nuestros films ha alcanzado indudablemente una elevación y una firmeza
que los eleva al mismo nivel que cualesquiera de los que producen otras
naciones. Mujeres que trabajan pertenece al grupo de producciones de cat
goría. Argumento bien desarrollado, personajes humanos, dirección
certera, interpretación meritoria en la que descuella Rosita Quintana (...).
Es, en fin, esta cinta un nuevo triunfo del cine mexicano"(9).

* Anotador en El Cine Gráfico, México, D.F., 3 de mayo de 1953, p. 10:

"Aquí tenemos una magnífica superproducción que honra a nuestra industria fílmica. Una actuación completa en una historia que apasiona e interesa a los públicos. En todos los detalles, en las escenas de mayor emotividad puede apreciarse la mano maestra directriz que lleva el desarrollo del film con buena continuidad, agilidad en el ritmo y suficiente acción cinematográfica (...)"(10).

3.4. UNA MUJER AUTOSUFICIENTE Y SIN NEXOS FAMILIARES, ENT RADA Y PARTICIPACIÓN DE LA MUJER EN EL MERCADO DE T RABAJO.

"Ya no hace falta que sea el hombre, muchas veces elegido por el padre o las conveniencias sociales, quien ofrezca la oportunidad de salir del hogar paterno para construir el propio. Ni matrimonio es el requisito único para entregarse a la maternidad. La relativa independencia de que disfruta la mujer y su incorporación al mercado de trabajo le han dado el derecho a decidir, a elegir, a encarar, a convertirse en un ser en el mundo, y en definitiva a sincerar su posición frente a la sociedad".

Mariela Balbi (11)

Al ser esta película un "melodrama entre mujeres" (véanse testimonios), es necesario señalar que el personaje que aquí interesa analizar es el de "Claudia", una mujer autosuficiente y sin nexos familiares, a quien se le castiga por emanciparse y despreñar, con ello, la "santidad de un hogar y la protección de un hombre" (12) provocando la maledicencia y el rechazo de la sociedad.

Analícemos a "Claudia", una joven soltera, guapa, inteligente, sin novio ni familia; ella es dueña de una elegante casa de modas, lo que la convierte en una mujer independiente.

Quando el director se acerca por primera vez a "Claudia", parece haberlo con admiración. Bracho muestra a una mujer eficiente y de carácter fuerte. El único rasgo inconveniente en ella es su desprecio por los

hombres y eso, por supuesto, no le es perdonable; por el contrario, como castigo, la hará "caer" en brazos de un hombre casado que finalmente la burlará.

Cuando se le presenta el amor a "Claudia", ella se transforma. Su "naturaleza" de mujer hace que flaquee y cruce el umbral "prohibido" a las jóvenes solteras.

Al principio, nos damos cuenta que es una mujer que se ha consagrado a su trabajo y no ha conocido el amor, "al hombre de su vida", pero cuando éste aparece sobreviene su desgracia. Rosa río Vázquez, cronista de cine (veáanse testimonios), dice al respecto: "(...) Rosita Quintana acierta en todo y por todo en su rol de muchacha que trabaja y progresa al margen del amor. Pero cuando éste llega sufre y goza como cualquier mujer de carne y hueso".

El enamoramiento se nos presenta como una forma de vencer y romper con las convicciones femeninas. Éstas son consideradas como algo muy endeble, tan frágil que cualquier mujer puede cambiarlas o conducir las hacia otros rumbos. Sin embargo, "ya es hora de enseñar a la mujer a que considere al amor no como la única base de su vida, sino sólo como una etapa (...). Es necesario que la mujer aprenda a salir de los conflictos del amor, no con las alas rotas, sino como salen los hombres, con el alma fortalecida"(13).

Cuando "Claudia" se enamora, en ella se da un cambio; se ve contenta, jovial y hasta optimista. Sus vestidos son "vaporosos". Desaparece la figura de la "mujer emancipada" vestida sobriamente, cuya vida giraba en torno a su trabajo. Alejandra Kolontay comenta al respecto: "Si una mujer no amaba, la vida se le aparecía tan vacía como su corazón. Esta es una de las características que establecen una diferencia neta entre la mujer (...) y el hombre. En el hombre, al lado de la vida de su corazón, existía siempre una actividad particular. Mientras que la mujer languidecía esperando a 'él', al hombre (...)"(14). Y más adelante señala: "La mujer del pasado, cuando se alejaba del amor, se sumergía en el mundo incoloro de su vida gris y pobre de contenido"(15).

Otra de las acciones fatalmente imputables a "Claudia" es el hecho de haber entrado y permanecido en el mercado de trabajo, pues, como reza el lugar común, el sitio de la mujer está en su casa, "enclausurada en su condición de vasalla"(16). Por lo menos, no se llegó al extremo de masculinizarla, pues en ningún momento pierde las características de "lo femenino" sólo por el hecho de trabajar.

Tal parece que "Claudia" incita a las jóvenes a prepararse para la autosuficiencia, a que estudien una carrera y se dediquen a ella, pues el "trabajo ayuda a vencer a los hombres"(17). Simone de Beauvoir señala: "La mujer ha superado en gran parte la distancia que la separa del hombre por medio del trabajo, el único que puede garantizar una libertad con

creta. En el momento en que deja de ser un parásito, el sistema fundado sobre su independencia se derrumba; entre ella y el universo ya no resulta necesario un mediador masculino. (...) Productiva y activa, tiene conciencia de su trascendencia. En sus proyectos se afirma concretamente como sujeto, y por medio de su relación con el objetivo que persigue, con el dinero y los derechos que conquista, da pruebas de su responsabilidad. Muchas mujeres tienen conciencia de sus condiciones, incluso aquéllas que ejercen los oficios más modestos"(18).

"En nuestro país, en efecto, la economía está en manos de los hombres. (...) Ante todo, porque así ha quedado tradicionalmente establecido. En principio, se considera que los hombres son los capaces, los preparados, y, por lo tanto, a los que conciernen las actividades trascendentales. (...) Con la mujer, en cambio, sucede (...) lo contrario. Ellas no necesitan, ni deben intervenir en la economía. ¿Para qué?, no son eficientes, ni tienen la preparación adecuada, ni les importa y, en todo caso, lo único que les queda para subsistir es encontrar a un hombre al que puedan convencer de que las haga partícipes de su salario"(19). Pero "Claudia" no se conforma con eso; ella adquiere por esfuerzo propio su completa independencia, ya que "el pilar de la liberación femenina -dice la escritora y periodista Elena Poniatowska- es precisamente el de la independencia económica"(20).

Los antifeministas señalan que "las mujeres emancipadas (...) no alcanzan nada importante en el mundo (...), no logran encontrar su equilibrio interior"(21). Esto no es cierto, ya que aquélla que se libera económicamente del hombre no se encuentra en la misma situación moral, social y psicológica. La manera en que se liga a su profesión o actividad y el modo en que se consagra a ella, dependerá para planea r y construir su propio futuro. Además, ella no pretende competir con los hombres, sino hacer que se respete su condición de mujer.

Sin embargo, "Claudia" no es vista con los mismos ojos que al varón; la vida se le presenta bajo una perspectiva distinta; es censurada y rechazada por la sociedad, representada ésta por el juez. Otra vez, De Beauvoir dice: "Si vagabundea por las calles la miran, la abordan, (...) caminar a zancadas, hablar a gritos, dar risotadas (...) es una provocación y se harán insultar. La despreocupación se convierte inmediatamente en una falta de delicadeza o femineidad; el control de sí misma a que está obligada la mujer (...) mata su espontaneidad, lo que se traduce en un estado de tensión y fastidio"(22).

El hecho de ser mujer plantea una serie de problemas singulares: mientras que al hombre se le permite viajar, vivir solo, emprender nuevos horizontes, etcétera, a la mujer, en cambio, sólo le queda el encierro y la pasividad. Betty Friedan, representante feminista estadounidense, señala: "(...) el padre trata de que su hijo sea 'masculino', independiente,

activo y fuerte, (...) el padre y la madre alentarán a su hija en esta pasiva y débil dependencia, en esta necesidad de apoyo conocida por la 'feminidad', y esperarán, naturalmente, que ella encuentre su 'seguridad' en un muchacho y sin esperar nunca de ella que viva su propia vida"(23).

"Claudia" rompe con los clichés socialmente establecidos para la mujer; no se amolda al "deber ser": novia fiel, esposa abnegada y madre amorosa. De hecho, "a la mujer emancipada no le es imposible acceder al matrimonio y a la maternidad, y muchas veces incluso los llevan a cabo felizmente; pero se les niega en estos casos el poder pacífico (...). Porque la conquista de las libertades cuesta"(24). Nada le hubiera pasado a "Claudia" si hubiera seguido el consejo de su casera: "La verdadera vida de la mujer es casarse, cuidar de un hombre, tener hijos, vivir para ellos y de ellos; formar un hogar y una familia como lo formaron nuestros padres para nosotros. No hay nada en el mundo como la familia"(25).

Desgraciadamente, esa concepción de la existencia femenina es inculcada en la niña principalmente por su madre, por la familia más próxima con ayuda de sus mayores y profesores, contribuyendo de esta manera a crear el "producto final". Simone de Beauvoir afirma: "Su madre les ordena que no traten más a los varones como compañeros, (...) y que asuman un papel pasivo. Si quieren esbozar una amistad o un flirt, deben evitar con todo cuidado el que parezca que la iniciativa es suya; a los hombres no les gustan (...) las intelectualoides o sabihondas, y les espanta la au-

dacia excesiva, o la demasiada cultura, inteligencia o carácter"(26). Por su parte, Juana Armanda Alegría sostiene: "El disimulo ha prevalecido de manera total en la rutina femenina: (...) simula carecer de muchas facultades, sentimientos o afectos, y aún hasta de inteligencia. (...) El problema es que esa actitud de fingimiento continuo ha llegado, a través del tiempo, a convertirse en una realidad, al grado de que esa forzada simulación se ha convertido en una 'cualidad' básica del carácter femenino"(27).

"En tales condiciones, predominan las mujeres indolentes, abúlicas, incapaces de tomar la iniciativa, con cortas aspiraciones y con bajo rendimiento intelectual; todo esto, más bien por falta de ejercicio que por natural incapacidad"(28).

Desde los mismos juegos infantiles con la muñeca, los disfraces y la "comidita", se le introduce en la mente el gusto por la casa y, dócil a la tradición femenina, limpiará los pisos y se ocupará de guisar. "La mujer entonces creará, como señala Gabriel Careaga, que su dependencia y explotación es historia natural sin percibir que es el resultado de un hecho social"(29). Y como la protagonista no cumple con esos lineamientos tendrá su merecido, por haber pretendido pertenecer a las mujeres que han escapado de la servidumbre femenina, provocando así el disgusto de los hombres.

El resultado fue una mujer decepcionada, humillada y con resentimientos; en ningún momento encontró el "apoyo, el amor y la protección de un

hombre", pues fue abandonada por su padre antes de nacer; llegó a tener vida, a ser niña y luego mujer, gracias al esfuerzo de su madre, "una más entre todas esas mujeres que trabajan y se defienden como pueden de la vida"(30).

Con lo expuesto anteriormente, podemos decir a manera de conclusión: "Si cede, nace un nuevo vasallo; si se niega, se condena a una soledad sin encanto"(31).

NOTAS

- (1) García Riera, Emilio, et. al. Julio Bracho, p. 17.
- (2) Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano, p. 338.
- (3)(4) Expresiones textuales tomadas de uno de los diálogos de la película Mujeres que trabajan (1952), de Julio Bracho.
- (5)(6)(7)(8)(9)(10) Todos los testimonios aquí transcritos pertenecen al libro Julio Bracho, pp. 279-282.
- (11) Balbi, Marianela, "Las solteras: entre la soledad de ayer y la libertad de hoy". FEM, No. 51, México, marzo, 1987. p. 27.
- (12) Expresión textual tomada de uno de los diálogos de la película Mujeres que trabajan (1952), de Julio Bracho.
- (13) Kolontay, Alejandra, La mujer nueva y la moral sexual, p. 82.
- (14) Ibid., p. 45.
- (15) Ibid., p. 49.
- (16) Beauvoir, Simone de, El segundo sexo, Tomo II, p. 469.
- (17) Expresión textual tomada de uno de los diálogos de la película Mujeres que trabajan (1952), de Julio Bracho.
- (18) Beauvoir, Simone de, Op cit., p. 469.
- (19) Alegría, Juana Armada, Psicología de las mexicanas, p. 172.
- (20) Poniatowska, Elena, "¿Le muevo la panza?". FEM, No. 9, México, octubre-diciembre, 1978, p. 13.

- (21) Beauvoir, Simone de. Op cit. p. 471.
- (22) Ibid. p. 77.
- (23) Friedan, Betty. La mística de la feminidad. p. 366.
- (24) Rossanda, Rossana. "Instituciones contra la mujer". FEM, No. 43.
México, diciembre-enero, 1985. p. 25.
- (25) Expresión textual tomada de uno de los diálogos de la película Mujeres que trabajan (1952), de Julio Bracho.
- (26) Beauvoir, Simone de. Op cit. p. 78.
- (27) Alegría, Juana Armada. Op cit. p. 16.
- (28) Ibid. p. 16.
- (29) Careaga, Gabriel. Mitos y fantasmas de la clase media en México. p. 116.
- (30) Expresión textual tomada de uno de los diálogos de la película Mujeres que trabajan (1952), de Julio Bracho.
- (31) Beauvoir, Simone de. Op cit. p. 483.

* ALBERTO BOJÓRQUEZ

Alberto Bojórquez nació en Motul, Yucatán, en 1941. Sus padres fueron Alberto Bojórquez y Delfina Patrón Mendoza; tuvo ocho hermanos: Mario, Francisco, Eduardo, Armando, Rubén, Miguel, Luis y María. En 1972 contrajo matrimonio con María Diego. Tiene dos hijos, Alberto y Victoria.

El interés por el cine nació como un pasatiempo: "En mi generación, la gente de provincia regularmente somos cinéfilos, porque en aquella época la mejor distracción era el cine". Al estar estudiando Sociología, en la Facultad de Ciencias Políticas de la U.N.A.M., empezó a tomar en serio su vocación de cineasta. Primero escribió artículos sobre cine en periódicos estudiantiles; luego dirigió algunos cineclubes como el de su Facultad, el de la Facultad de Ciencias y el del Politécnico ("El debate popular"). Cuando su generación quería hacer cine, existían muchos obstáculos; las posibilidades eran pocas o, mejor dicho, nulas. Al anunciar Rodolfo Echeverría la reestructuración del cine mexicano, la esperanza se abrió y algunos comenzaron a hacer cine: "El panorama mejoraba, con todo y sus miles de defectos"(1).

Invitado por su amigo Juan Guerrero, participó como anotador y asistente en las películas Amelia (1965) y Mariana (1967). Al siguiente año, también como asistente, intervino en El mes más cruel (1967), del argen-

tino Carlos Lozada Dana, película premiada en el Segundo Concurso de Cine Experimental. Filmó los cortos Sociopolítica y De agentes y de ruidos (inconcluso). En 1969 debutó como director con A la busca, mediotraje independiente, de argumento y en colores, que le ganó elogios; posteriormente, realizó su primer largometraje, Los meses y los días (1970), también independiente. Éste fue exhibido en salas comerciales con buen éxito económico y le abrió paso a la industria. En ella dirigió Fe, esperanza y caridad (1972), el primer episodio es de Luis Alcoriza y el tercero de Jorge Fons; La lucha con la pantera (1974); Hermanos del viento (1975); Lo mejor de Teresa (1976); el documental Cosas de Yucatán (1978); Adriana del Río, actriz (1978) y Retrato de una mujer casada (1979).

Por último, cabe señalar que en Alberto Bojórquez siempre ha existido un gran interés por el mundo de la mujer: "Mis personajes femeninos buscan a toda costa salir de la mediocridad, no solamente económica, sino moral, intelectual, de la clase a que pertenecen"(2).

* Declaración del cineasta extraída de la entrevista realizada el 31 de julio de 1987 por la autora de esta tesis. (Véase apéndice).

* RETATO DE UNA MUJER CASADA (1979), DE ALBERTO BOJÓRQUEZ.

"La familia no es ni la estructura santa e ideal perfecta que se dice, ni tampoco la causante básica de la enajenación humana, en la cual los padres representan a Dios y los hijos son la felicidad mayor del hombre; ni donde la maternidad es la mayor excelcitud de la vida y el matrimonio la unión perfecta y perenne del hombre y la mujer; tampoco donde las relaciones sexuales pierden su carácter pecaminoso, ni donde el hogar representa la esencia de la paz y del amor".

Luis Leñero (3).

SINOPSIS: Descripción de las características físicas del cadáver de una joven, Flash-back. Irene es una mujer casada; tiene dos hijos. Su poco tiempo libre lo aprovecha para estudiar Periodismo en la Facultad de Ciencias Políticas de la U. N. A. M. Su esposo trabaja en un banco. En principio, él acepta que ella estudie por las mañanas, pero sin descuidar su hogar. Como esto supone las tareas domésticas, Irene tiene que ser auxiliada por una sirvienta.

La vida de esa familia transcurre sorteando muchas dificultades económicas, además de las asperezas propias de una relación ya en crisis. Ella no desea tener más hijos, él quiere hacer libremente el amor con su esposa, pero Irene insiste en tomar anticonceptivos.

El matrimonio da una fiesta. Irene y Guillermo atienden a sus invitados. Ella comenta con otras mujeres lo difícil de su situación como esposa, madre y estudiante; opina, además, sobre las posibilidades de su futuro como periodista.

Un día, Irene conoce a un muchacho a quien da un aventón a Ciudad Universitaria; éste comienza a acosarla y, por impulso, se deja hacer el amor; al salir del departamento del estudiante, su pequeño auto se descompone y tiene que recurrir a una grúa. Guillermo encuentra a Irene en el taller y al pagar descubre que la dirección en donde se descompuso el coche nada tiene que ver con la ruta diaria de Irene; el marido, enfurecido, se lo reclama y la mujer es incapaz de inventar una mentira. Descubriendo la verdad, Guillermo le propina una terrible golpiza y la corre de su casa. Irene va a dar a un hospital.

Cuando sale, regresa a la casa y pide a Guillermo que la deje ver a sus hijos y le dé sus cosas. Él se niega. Irene recurre a sus padres. Encuentra trabajo en una librería. Después queda formalmente divorciada. Gana la custodia de sus hijos y la pensión alimenticia.

Cuando Irene intenta reconstruir su vida al lado de sus niños, ocurre lo inesperado: al salir de un centro comercial y dirigiéndose al estacionamiento, justo antes de subir a su automóvil, es atacada por un ladrón que le arrebató su bolso y le hunde un puñal en el vientre. Fin del flash-back. Irene se encuentra en la morgue.

* TESTIMONIOS HEMEROGRAFICOS.

* Patricia Fernández de Ramírez en El Día, México, D.F., 7 de octubre de 1980, p. 21:

"El retrato de Teresa, de Pastor Vega (Cuba, 1978); Una mujer des-casada, de Paul Mazursky (EE. UU., 1977); La yegua de fuerza, de Joyce Buñuel (Francia, 1976); Norma Rae, de Martin Ritt (EE. UU., 1979)... la lista de los largometrajes de argumento sobre la temática de la mujer actual y su lucha por emanciparse, intelectual y emocionalmente -lo que conlleva también el tema de la desintegración familiar y la crisis de la pareja- se alarga. A esta lista se suma, ahora, una realización mexicana: Retrato de una mujer casada, dirigida en 1979 por Alberto Bojórquez (CONACINE).

En este nuevo tipo de cine -una serie de dispares planteamientos y enfoques que van desde los buenos y objetivos hasta los individualistas y subjetivos- la mujer deja de ser en el quehacer cinematográfico, el clásico personaje vampiresco vs angelical, o como en el cine mexicano de otras décadas, el objeto abnegado vs objeto maldito alias Aventurera (1949) para convertirse en eje central de la obra misma en cuanto a fondo y contenido.

Deja de ser adorno secundario y medio para convertirse en ser pensante primario y fin.

Sus inquietudes, sus interrogaciones en torno a su ambiente, precreado por una sociedad machista; su actitud contestataria -que va desde las cuestionables salidas radicales hasta la sumisión absoluta pasando por el equilibrio racional de entender al hombre como compañero y no como contrincante competidor- sus contradicciones, sus instancias ideológicas, etcétera; todo como un fin temático que, paulatinamente, en el cine la hace un serio objeto de estudio, más trascendente cuando su tratamiento desemboca en un análisis psicosocial y económico; como un objeto de estudio, dada su acepción sociológica, que la sitúa como parte de un todo social, político, cultural y económico.

'... sin evadir responsabilidades, se trata de saber cómo el rol social establecido para la mujer lo da la estructura del poder mismo. El hombre como parte de la inmensa maquinaria de este poder considera, entonces, a su mujer como parte suya, como propiedad privada...', éste, aproximadamente resulta ser el planteamiento de Bojórquez, el cual es explicado directamente en la voz de un personaje secundario: una dependiente de librería, una divorciada que como Irene en la segunda parte de la historia, trata de entender su situación y explicarla objetivamente dentro del contexto social y económico en que se mueve.

Irene González (Alma Muriel), madre de dos hijos -una niña y un niño entre cinco y seis años de edad-, esposa de un empleado bancario, Guillermo Contreras (Gonzalo Vega), estudiante de la carrera de licen-

ciado en periodismo y comunicación colectiva, es una mujer que no se conforma con el papel de madre abnegada y eficiente ama de casa. Desea superarse intelectualmente, tener una profesión y ejercerla plenamente.

Su esposo, sin embargo, es el típico macho mexicano que considera a su cónyuge como un ser sólo capaz de atender hijos, marido y casa. Por status, la deja estudiar, pero sin darle mayor importancia al asunto. Para él, las actividades escolares de su mujer parecen ser una gracia más, como tocar el piano o hablar francés; pero, lo principal es él, sus necesidades sexuales, la libertad de hacer el amor aunque su esposa se embarrace sin desearlo: 'él lleva la papa, él tiene derecho a exigirlo todo'.(...)

Las específicas condiciones de su 'modus vivendi' le impiden un más pleno desarrollo intelectual y social; los patrones familiares parecen subrayar su dignidad y, el final de la cinta, no parece ser, en absoluto, como puede pensarse, un desenlace inesperado, tan dramático como aleccionador, sino un símbolo dado por Bojórquez. La mujer que trasciende su patrón predeterminado y decide enfrentarse sola a la vida y a la educación de sus hijos -nuevos valores que inculca- es aniquilada por una sociedad sexista que la apabulla. (...)

A pesar de ciertas escenas de gratuito impacto, este director, con un bien llevado ritmo cinematográfico y una acertada estructura narrativa, así como dirección de actores, logra, en buena medida, su objetivo: presentamos e involucramos racionalmente al retrato de una mujer casada, bajo sus válidos planteamientos sociales" (4).

* Miguel Ángel Rodríguez en El Sol de México, D.F., 4 de febrero de 1982, págs. 1 y 7:

"En el marco de nuestra sociedad clase media, enfermiza y desubida, el realizador Alberto Bojórquez nos presenta un retrato de la mujer mexicana: La casada, y nos ofrece un amplio panorama sobre los aspectos cotidianos de un matrimonio joven.

Al parecer la historia que nos brinda Bojórquez puede catalogarse trivial, quizá porque los sucesos son el pan de cada día entre las parejas; pero la configuración resulta importante tan sólo por enfocarse a problemas tales como el machismo y el desajuste emocional que trae consigo el rompimiento marital.

Sin profundizar más que en el mero asunto, el director pinta situaciones realistas, llenas de esas vivencias naturales muy clásicas del mexicano, siempre encaminadas a diseccionar y analizar más específicamente a la mujer; de allí lo del título, que por cierto está bien determinado.

Así pues, resulta que la protagonista Irene (interpretada por Alma Muriel) es el centro de atracción de toda la cinta. Alrededor de ella, de la imagen inmaculada que proyecta, del hogar soñado que construyó y de una personalidad llena de matices supuestamente abnegados a los que estamos acostumbrados, alrededor de todo esto es que gira la ruleta del destino que mueve este filme.

Porque a fin de cuentas es por medio del destino que Irene cae en 'malos pasos', orillada por su esposo (Gonzalo Vega, que es el prototipo del macho mexicano que no permite que su esposa estudie y se supere). Así que Bojórquez encuentra en la relación de Irene con su joven amante, el escape de su situación.

La tragedia comienza cuando es descubierta por su marido y arrojada del seno de su hogar hacia un mundo hostil que le cierra las puertas a cada paso. La estructura está bien manejada y el cine-director logra una película más que aceptable, aunque en el final se advierten ciertos tonos hollywoodenses de drama.

En pocas palabras, el Retrato de una mujer casada no es otra cosa que un psicodrama (...), ya que en él se refleja la actualidad de nuestra juventud"(5).

* Elena Urrutia en FEM, México, D.F., núm. 22, abril-mayo de 1982, p. 108, comenta:

"(...) Retrato de una mujer casada debe recomendarse como uno de los raros ejemplos en nuestro medio que intentan mostrar -nada más que eso- a la mujer de la clase media que busca un camino, no el más fácil ciertamente, para integrarse como persona.

Irene (Alma Muriel) es una joven mujer casada con dos niños, típica ama de casa clase media que vive en la ciudad de México (en Narvaite

para mayor precisión) en un pequeño departamento al que no le faltan claros signos de identidad: televisor en medio de la estancia-comedor, retrato de bodas dominando la habitación, consola-tocadiscos coronada orgullosamente por un pequeño bar con botellas de bacardi y brandy, y vasos que serán llenados a la menor provocación. Provocación que Guillermo (Gonzalo Vega, el marido empleado bancario) encontrará lo mismo en la reunión con los compañeros de trabajo, que en el desahogo necesario cuando, incontrollable al sentirse engañado, no sólo se prepara unos tragos sino que, además, rompe toda la cristalería.

Hasta aquí lo típico en la vida de Irene porque la protagonista, en un afán de evadir la fatalidad de su condición, asiste en medio de malabarismos a la Facultad de Ciencias Políticas en Ciudad Universitaria para estudiar la carrera de periodismo. Malabarismos que no sólo sitúan muy claramente a la protagonista en un medio ciudadano clasemediero -con ciertos rasgos atípicos determinados por las inquietudes de ella, como la asistencia a la Cineteca Nacional- sino, sobre todo, dan cuenta de la ardua empresa que consiste en conciliar los cuidados de los hijos, la casa y el marido con el deseo de prepararse para convertirse en un ser directamente productivo.

Haciendo a un lado un objeterable final, que, con todo, una de sus dos posibles interpretaciones pueden rescatarlo del melodrama, y la escena en que Irene con otras dos compañeras se enreda en una teorización perfec-

tamente prescindible, Retrato de una mujer casada cuenta con todos los elementos narrativos que hacen de ella un excelente elemento que contribuye a la documentación de la situación de la mujer actual en nuestro medio".

* ESPOSA EMANCIPADA

"Esta es la mujer moderna: la autodisciplina, en vez de un sentimentalismo exagerado; la apreciación de la libertad y la independencia, en vez de la sumisión y de la falta de personalidad; la afirmación de su individualidad y no los esfuerzos estúpidos por compenetrarse con el hombre amado; la afirmación del derecho a gozar de placeres terrenales y no la máscara hipócrita de la 'pureza' y, finalmente, la subordinación de las aventuras de amor a un lugar secundario en la vida. Ante nosotros tenemos, no una hembra, ni una sombra del hombre, sino una mujer-individualidad".

Alejandra Kolontay (6).

Para concluir esta investigación se llevó a cabo un análisis sobre "Irene", personaje femenino interpretado por la actriz Alma Muriel en Retrato de una mujer casada (1979), de Alberto Bojórquez. Se ha elegido esta cinta, porque además de ser de las recientes producciones mexicanas que abordan el mundo femenino, reúne las características de las tres películas anteriores. Con la protagonista de este melodrama son narrados aspectos de la vida cotidiana de una mujer de clase media que intenta conciliar sus actividades de esposa y madre con las de una estudiante universitaria. En esta ocasión, el autoritarismo paterno está representado en la figura del marido de "Irene".

Lo que a ella no se le va a perdonar es el incumplimiento de sus papeles como esposa fiel, madre abnegada y eficiente ama de casa. El hecho de que la esposa ya no aparezca como una mujer sumisa y dependiente, sino que, por el contrario, busque a toda costa superarse tanto económica como intelectualmente, ha provocado la ruptura definitiva del núcleo familiar, así como su respectiva "muerte social".

* LA MUJER AUTOSUFICIENTE Y PRODUCTIVA.

"Irene" tenía esposo, dos niños y un techo donde vivir: ¿qué más quería?, ¿acaso no era suficiente?, ¿qué más podía desear en la vida?. Simple y sencillamente, buscaba encontrar su propia identidad, necesitaba algo más que "su marido, sus hijos y su hogar".

Desde el momento en que la mujer se casa, "(...) ella toma su nombre, es asociada a su culto e integrada a su clase y a su medio; pertenece a su familia y se transforma en su 'mitad'. Le sigue allí donde su trabajo le llama, y el domicilio conyugal se fija de acuerdo con el lugar donde él trabaja; la mujer rompe más o menos brutalmente con su pasado y es anexada al universo de su esposo, a quien da su persona: le da su virginidad y le debe una fidelidad rigurosa"(7). De muchas maneras, la sociedad ha fomentado esta desventajosa valorización en el sentido de que la mujer "es el complemento del hombre". Estamos acostumbrados a "valorarla" sin

una personalidad, sin cualidades y defectos individuales, independientes. De hecho se considera que "(...) las mujeres (...) no tienen inquietudes espirituales, porque carecen de espíritu, por ende, no tienen problemas existenciales, porque no existen, y al llegar a este punto, ya no importa saber qué es una mujer, sino más bien saber si existen"(8).

El amor a los suyos no necesariamente va a obligar a "Irene" a renunciar a sí misma, a abandonar su vocación, a esa inquietud de estudiar una carrera profesional y desenvolverse en ésta como uno de los aspectos que van a conformar su vida. Hoy día, la mujer ya no se somete fácilmente al hombre y menos aún se deja moldear a su gusto y complacencia como antaño. Alejandra Kolontay dice al respecto: "La mujer del nuevo tipo (...) está bien lejos de ser una resonancia del marido; ha cesado de ser un simple reflejo del hombre. (...) La mujer del tipo nuevo, independiente, interiormente libre, tiene que luchar continuamente con una tendencia atávica que la pone en el peligro de convertirse en 'sombra del marido', en su eco. Son bien conocidos los esfuerzos ingenuos y conscientes de la mujer para 'adaptarse', incluso interiormente, a los gustos del hombre amado: para 'corregirse', según el ideal de su elegido. Como si por sí misma no tuviese la mujer ningún valor, como si su personalidad sólo se midiese por la actitud de los hombres hacia ella"(9).

"Irene" no quiere ser sombra de su familia, ni tampoco trascender hacia la colectividad sólo por intermedio, o a través de su esposo. Desea

tener sus propias amistades, una profesión y ejercerla plenamente. Para ella, el hecho de estudiar una carrera significaba algo más que ganarse la vida; se haría alguien por sí misma; no únicamente existiría por y a través de otros. Pero al parecer la única profesión "permitida" para la mujer es ser "ama de casa" y su incumplimiento provocará su "justo" castigo. Betty Friedan señala: "Cuando se escribía sobre una actriz para una revista femenina, había que referirse a ella como ama de casa. Nunca se la mostraba trabajando o deleitándose en su labor artística, a menos que, al final, (...) pagase perdiendo a su marido o a su hijo a causa de ello o (...) reconociese su fracaso como mujer"(10). Y señala más adelante que es tan fuerte la "mística de la feminidad" que las mujeres con una carrera o profesión, llegan a sentirse avergonzadas de sí mismas: "Pero es tal la fuerza del prototipo que han contribuido a crear, que muchas de ellas tienen un sentimiento de culpabilidad. Y si en algún momento han fracasado en el amor o con los hijos, se preguntan si no tendrá alguna culpa de ello su carrera"(11). Tal parece que las mujeres con aspiraciones intelectuales deberán conseguirlas a un alto precio: renunciando a sus derechos como tales y enfrentándose a la soledad.

Al negarle alguna superación artística o intelectual, se niega implícitamente la capacidad creadora de la mujer como individuo pensante. Gabriel Cereza asevera: "La mujer no tiene permitido participar en el mundo de la economía, de la política o de la cultura más que como un reflejo o como un eco"(12).

Sin embargo, la "tutela masculina" está en camino de desaparecer. La época actual es todavía un periodo de transición. Sólo un sector de mujeres participa en la producción e incluso ellas pertenecen a una sociedad en la cual prevalecen antiguos valores. Cuando una mujer trabaja fuera de su hogar, hay mil prejuicios en su contra. Ante todo, se duda de su eficiencia: no es posible que sea tan capaz como un hombre y, además, se presume que ella no necesita ganar mucho dinero. Esto forma parte del acuerdo implícito de limitarla, pues la holgura económica también representa una fuente de libertad. En consecuencia, las mujeres generalmente desempeñan los trabajos subalternos y malpagados. Sin embargo, ¿qué dejamos entonces para la gran cantidad de mujeres que se queda sola, con hijos, abandonada de la "benevolente" protección del hombre, como le sucedió a "Irene"? ¿qué hay para estas mujeres que, sin embargo, tienen la necesidad real de subsistir y proporcionar la manutención de sus descendientes?. Es por eso que "Irene" no quiere adoptar una actitud pasiva y dependiente ante su marido. Sin embargo, se encuentra ante un gran dilema, pues aunque rechace el dominio del esposo, quiere conservarlo. Lucha contra él para defender su autonomía y lucha contra el resto del mundo por no conservar la condición que la destina a la dependencia.

"Ese doble juego es difícil de jugar, lo que explica en parte el estado de inquietud y nerviosidad en el cual transcurre su vida una gran cantidad de mujeres"(13). Pero no cabe duda que a medida que "Irene" se vuelve

independiente, que participa, trabaja y se esfuerza, va logrando un nuevo tono a su existencia. Desafortunadamente, la cinematografía nacional no le va "permitir" salirse con la suya, es decir, que por sí sola logre triunfar junto con sus hijos; por el contrario, tendrá su "merecido" por ser una mujer "emancipada".

Además, se considera que las mujeres no necesitan de muchos conocimientos, básicamente porque se "ha acordado" que su capacidad intelectual es "menor" y no les servirá de nada, porque al fin y al cabo sólo llegarán a ser "amas de casa". Se sigue pensando que no necesitan prepararse, y se les sigue conminando al matrimonio como solución única. Además, resulta una paradoja criminal el negar a la mujer toda actividad pública, cerrar las carreras o las actividades "masculinas" y argumentar su incapacidad para muchas acciones y funciones, al mismo tiempo que a ella se le confía una muy delicada y trascendental tarea, la formación* de ser humano. Por ende, la única solución posible a esto la aporta Betty Friedan: "(...) han hecho aparecer la instrucción superior de la mujer como algo sospechoso, innecesario, incluso peligroso. Pero yo creo que la instrucción y sólo la instrucción ha salvado y puede seguir salvando a las mujeres de los peligros mayores de la mística de la feminidad. (...) La instrucción es peligrosa y provoca frustraciones..., pero únicamente cuando las mujeres no la utilizan"(14).

* física, psicológica, moral y social

* EL "DESLIZ" SE CASTIGA CUANDO LO COMETE LA MUJER.

Se dice que la mujer "debe" obediencia al marido, fidelidad rigurosa y satisfacer las necesidades sexuales de su hombre. Esta carga impuesta por la sociedad, es considerada como un "servicio" rendido al esposo, por el que éste se compromete a mantenerla. De hecho, "en nuestra civilización, el desarrollo de la mujer ha quedado bloqueado al nivel fisiológico (...) de satisfacción sexual"(15).

Es así como "Guillermo", el esposo de "Irene", la toma como un objeto sexual a disposición de sus caprichos. "A partir de esta situación, la mujer será sólo un objeto para adomar, (...) destruir o presumir dentro del consumo voraz fabricado por la sociedad capitalista"(16). Establecido como tal, nadie lo pone en duda y cuidado de aquélla que llegue a contradecir el "mandamiento". Por lo tanto, la mujer que altere esas normas ya institucionalizadas deberá ser castigada. En el momento en que "Irene" rompió con la "rigurosa fidelidad" hacia su marido, obtuvo su merecido, ya que en nuestra sociedad el adulterio de la esposa ha sido hasta nuestros días un gran delito, no así el del esposo.

Simone de Beauvoir asienta al respecto: "Una mujer (...) tiene necesidad -como el macho- no solamente de saciar sus deseos físicos, sino también de conocer la paz y la diversión que aportan las felices aventuras sexuales"(17). Sin embargo, los prejuicios prohibitivos que con relación

a la sexualidad femenina privan en nuestro ambiente son innumerables y tan perfectamente bien manejados que se han constituido en un verdadero "código moral" que controla la conducta sexual de las mujeres. En cambio, "el hombre puede conocer fácilmente abrazos sin mañana, suficientes para calmar su carne sin crearle cargas morales"(18). Además, la "dignidad" del macho mexicano, entre otros atributos, tiene mucha relación con el ejercicio de su sexualidad; él no solamente puede tener muchas mujeres, sino también jactarse a voces de ello como si se tratara de una gran "hazaña". En cambio, ellas deberán consagrarle su vida en cuerpo y alma, aunque sepan de antemano que su marido no les será fiel; deberán perdonar su falta pues, según esto, en ellos es "natural". Además, habrá que tener mucho cuidado de que no surjan "malos pensamientos", pues el solo hecho de tenerlos puede derrumbar el cúmulo de "virtudes" garantizadas de los valores femeninos: a las mujeres se les inculcan las historias de la "dignidad" y la "decencia". Juana Armanda Alegría sostiene: "La reacción de la mexicana ante la infidelidad cotidiana del macho es de disimulo, y al mismo tiempo de resignada aceptación, puesto que según (...) se trata de algo normal (...), ya que tiene todo el derecho de hacerlo, porque son hombres, y los hombres son así, mientras que ellas, en cambio, por ser mujeres tienen que soportarlo todo sin rebelarse, sin hacer nada para sí mismas"(19). A la mujer esa "libertad" no le es permitida, ni mucho menos reconocida; por el contrario, es severamente espiada. Se arriesga,

si hace uso de ella, a comprometer su reputación y a perder a su familia. Tal como le sucedió a "Irene".

Efectivamente, "la familia mexicana (...) es la propiedad privada del macho, y el núcleo social básico en donde se descargan innumerables conflictos. Las mínimas cualidades requeridas para el mediano funcionamiento del núcleo familiar, son nulas en la mayoría de los hogares mexicanos, que regularmente adolecen de inestabilidad, violencia e incomunicación. El hombre mexicano se siente dueño de su familia, a él le pertenecen la mujer y los hijos, y tan es así que se siente con derecho de realizar con ellos cualquier intromisión. Es muy común, por ejemplo, que los maridos mexicanos maltraten a sus esposas (...) "(20).

Por su parte, Judith Astelarra, feminista española, señala: "En realidad existen una serie de condicionamientos sociales, económicos e ideológicos en la familia, tal como existe hoy, que hacen que las tensiones y los enfrentamientos formen parte de las relaciones entre sus miembros. En el caso de la violencia doméstica ejercida sobre las mujeres, ésta es producto de la existencia de rasgos patriarcales, a nivel de la sociedad y de la familia, que al entrar en contradicción con los valores de igualdad y libertad, también sostenidos por la sociedad, generan una nueva gama de conflictos. (...)

Existe una especie de silencio cómplice que impide que la sociedad y las propias interesadas se enfrenten con el problema. Este silencio es

producto, por un lado, del tabú de aceptar el conflicto en la familia, pero también de la imposibilidad que muchas veces tienen las mujeres de encontrar una salida. Es aquí donde entran a funcionar los mecanismos estructurales de la sociedad patriarcal. (...)

Las sanciones sociales siguen siendo muy fuertes (...) para la mujer que abandona el hogar, aunque sea debido a la violencia sufrida"(21).

Desgraciadamente, vivimos en una sociedad machista en donde ellos mandan, son los fuertes, los poderosos, los que sexualmente poseen. Juana Armada Alegria escribió al respecto: "(...) la fuerza es el principal factor del triunfo; el medio mejor de hacerse respetar es imponerse físicamente a los demás. Aquí se hace patente una de las manifestaciones del tan mencionado fenómeno del machismo"(22); el machismo, "la ostentación desmesurada de la conducta patriarcal, a cambio de la degradación de las mujeres"(23). Y es tan absurda la concepción que de la mujer se tiene que se llega a vaticinar: "(...) Descansarán sobre el hombre, les darán hijos y serán abnegadas, aguantarán insultos y golpes, pero también se harán defender por él"(24). Por lo tanto, "amar al esposo y ser dichosa es un deber para consigo misma y la sociedad"(25).

Con lo expuesto anteriormente, se hace muy evidente la gran disparidad en el enfoque de los intereses y valores sexuales femeninos y masculinos. En la mujer, la carga fisiológica y los factores biológicos juegan contrariamente lo que al hombre: a ella le han infundido de manera cas-

trante y represiva que debe "controlar" su conducta sexual, mientras que el varón puede "dar rienda suelta" a sus instintos carnales. Por lo tanto, es necesario luchar contra este "mito" de la doble moral de esta sociedad sexista y machista. "Mientras que las mujeres del pasado, educadas en el respeto a la pureza inmaculada de la virgen, se esforzaban en conservar 'su virtud' y tenían necesariamente que esconder y disimular los sentimientos reveladores de las necesidades naturales de su cuerpo, el rasgo característico de la mujer del nuevo tipo es la afirmación de sí misma, no solamente como individualidad, sino como representante de su sexo. La rebelión de las mujeres contra la falsedad de la moral sexual es uno de los rasgos más vivos de la mujer nueva"(26).

* CRISIS POR LAS CONDUCTAS DE LA MUJER FUERA DE SU CASA.

Una vez casada, la mujer y, de acuerdo con pautas tradicionales, su ámbito de desarrollo se encuentran reducidos "al hogar y a los hijos". Mientras que al hombre se le permite estar fuera de casa gran parte del día, a ella se le prohíbe salir. "La crítica de la mística de la feminidad consiste en esa 'bonita mentira' que pretende recluir a la mujer -con entera dedicación- dentro del círculo hogareño, reducida así a la rutina de sus faenas invariables y a participar en el avance del mundo, no por sí misma, sino tan sólo a través del marido y de los hijos. Por este dependiente y pasivo modo de vida, ella no puede romper con su infantilismo forzoso y a la larga nocivo, pues llega un momento en el desarrollo de la humanidad en que esta falta de madurez humana se hace insostenible, en que esta dulce y guarecida falta de ser, se vuelve contra la propia mujer y la desquicia completamente, contaminando a la sociedad entera, que de este modo la ha querido"(27).

El hecho de que "Irene" no apareciera apresada en la monotonía de los quehaceres domésticos, sumisa y dependiente del hombre tanto económica como moralmente, provocó una vez más el malestar en la sociedad sexista mexicana de alguna manera retratada por el cine nacional.

"Irene" es de esas mujeres que niegan "adaptarse" a su papel biopsicosocial de ama de casa, esposa y madre. Y esto se ha debido gra

clás a la educación, factor que ha jugado un papel muy importante en el desarrollo femenino. Ha ganado el derecho a una enseñanza superior para desenvolverse profesionalmente logrando de esta forma afirmarse como mujer, como individuo. Desea alcanzar su pleno desarrollo profesional utilizando sus diversas capacidades fuera del hogar, sólo de esta manera podrá conocer las múltiples satisfacciones que produce el mismo. Sin embargo, se pretende hacer creer que "el amor, los hijos y el hogar" es todo en la vida de la mujer; todo lo reducen a eso. Y cuando tienen que "ajustarse" a su respectivo papel es cuando aparece la crisis. El problema radica en que "la sociedad burguesa no puede considerar a la mujer independiente de la célula familiar; le es completamente imposible apreciarla como una personalidad fuera del círculo estrecho de las virtudes y deberes familiares"(28).

Pero "Irene" se resiste a ello; piensa que llevar la casa y consagrarse a los hijos no es todo en la vida de una mujer. Ella requiere de tiempo para dedicarse a su carrera; el hecho de sacudir, lavar, planchar, así como otras faenas más no le son completamente satisfactorias. En lugar de eso, prefiere contratar a una sirvienta aunque ésta sea: "(...) un ser más oprimido que ella (...); la 'señora' se vale económicamente para poder ampliar su mundo más allá de su departamento de la colonia Narvarte, la camicería, la salida de la escuela de los niños; como parte más de la estructura del poder económico, la sirvienta es a "Irene" lo que

"Irene" es a su esposo"(veáanse testimonios). En México, la existencia de trabajadoras domésticas ha funcionado como un amortiguador en la conciencia de las mujeres de clase media.

Además, con los "nuevos aparatos para el hogar" se reduce la fatiga y jornada de las labores domésticas, ya que absorben demasiado tiempo y energía. Betty Friedan comenta: "(...) las tareas que consumen su tiempo, el cuidado de la casa, no sólo son interminables, sino que constituyen trabajos para los cuales la sociedad contrata a los individuos más humildes y peor entrenados. Cualquiera que tenga unas espaldas anchas (y un cerebro bastante estrecho) puede hacer estos trabajos inferiores"(29).

Por su parte, Judith Astelarra asevera: "La división sexual del trabajo, también marcada por el sello patriarcal, hace que las mujeres ocupen siempre los puestos de trabajo peor pagados, que deban cargar con el trabajo doméstico, lo que incrementa mucho la jornada laboral (...)"(30). Bien se dice que "(...) el 'hogar' se convierte en lo que realmente es, un centro de trabajo donde no se tiene horario, ni salario, ni prestaciones, ni vacaciones, ni posibilidades de huelga ni de cambio"(31). La mujer sólo tiene ocupaciones que son abrumadoras, pero que no terminan de satisfacerla jamás. Por eso "Irene" trata a toda costa de salir adelante, de dejar esas cuatro paredes que la aprisionan.

Sin embargo, a través del proceso ideológico se ha convencido a las mujeres de que su verdadero lugar está en la casa, y su vocación y fun-

ción auténticas en la vida es la de ser esposas y madres. Esto hace que el trabajo doméstico sea responsabilidad única y exclusivamente de ellas. Aún trabajando o estudiando fuera de casa, tiene la obligación de realizar las labores domésticas; esto quiere decir que el trabajo femenino nunca termina. A este respecto, Alafide Foppa señala: "Más injusta aún es la situación cuando la mujer trabaja también fuera del hogar, sin dejar por ello de desempeñar las labores de ama de casa, dándose así la llamada doble jornada"(32).

Los consortes están obligados a contribuir al sostenimiento del hogar; sin embargo, nada dice el Código Civil con respecto a la obligación del trabajo doméstico de manera compartida. La opresión de la mujer se concreta en este punto, ya que al realizar ella la totalidad de las tareas domésticas, impide su desarrollo personal y muchas veces la pérdida de habilidades y del entrenamiento adquirido para la realización de un trabajo remunerado. Por lo tanto, ¿qué pueden hacer las mujeres que, según se dice, carecen de cualidades participativas, que son frágiles, débiles y no tienen otro destino que la condición de amas de casa?. Deben prepararse, sólo así podrán salir de la ratonera .

En los últimos años, las mujeres buscan algo más que dedicarse de lleno al hogar; buscan una satisfacción propia, trabajar, ser útiles, pero encerradas en casa no podrán labrar ningún porvenir. Simone de Beauvoir dice al respecto: "El trabajo que la mujer realiza en el inte

rior del hogar no le confiere ninguna autonomía, sino la pone bajo la dependencia del marido y los hijos, a través de quienes se justifica"(33). En cambio, "(...) el hombre (...) quiere un hogar, pero con la libertad suficiente para evadirse de él (...)"(34). Por lo tanto, el problema de las relaciones conyugales se plantea en toda su agudeza, sobre todo en la mujer, a causa de que el matrimonio la subordina naturalmente al marido: "La ley establece que la mujer puede desempeñar un empleo, ejercer una profesión, industria, comercio con la única restricción de que ello no perjudique la dirección y cuidado de los trabajos del hogar o dañe la moral de la familia o su estructura. Esta restricción es válida haya o no hijos y en su caso el marido puede oponerse a que la mujer se dedique a dichas actividades"(35).

"Irene" no quiere permanecer encerrada en su casa y sometida a su esposo "para que la mantenga"; ella desea y trata de "arrancar las enmohecidas cadenas que aprisionan a su sexo"(36). Alejandra Kolontay comenta: "El nuevo tipo de la mujer, que es interiormente libre e independiente, (...) no quiere mujeres sin personalidad en el matrimonio y en el seno de la familia, ni mujeres que posean las virtudes pasivas femeninas: necesita compañeras con una individualidad capaz de protestar contra toda servidumbre, que puedan ser consideradas como un miembro activo, en plena posesión de sus derechos (...)"(37).

Pero los hombres, así como la sociedad entera, tienen tan arraigada la concepción de lo que "debe" ser la mujer que no la dejan "ser". Los maridos muchas veces prefieren inscribirlas en los centros deportivos para que se "distraigan", si los hijos ya son grandes y no necesitan de sus cuidados y atenciones, que permiti rles trabajar y desarrollarse.

"Irene", aún con la Universidad, en ningún momento descuida las obligaciones "propias de la mujer": administra su casa, vigila la alimentación y procura a su esposo e hijos. De hecho, ella hubiera podido desempeñar perfectamente las "tareas domésticas" y su carrera profesional; sin embargo, no contó con el apoyo ni "la aprobación" de su pareja.

Hay mujeres que sólo se dedican a su "hogar", pero que convierten una hora de faena casera en seis sólo para ocultar su vaciedad existencial. Por lo tanto, "la verdadera satisfacción de 'crear un hogar', la relación personal con el marido y los hijos, la atmósfera de hospitalidad, serenidad, cultura, calor y seguridad que una mujer comunica al hogar, vienen de su personalidad, no de su escoba, de su fogón o de su fregadero"(38).

* PROBLEMAS POR EVADIR LA "CONDUCTA REPRODUCTIVA".

Anteriormente se decía que el "destino" de la mujer era la maternidad; todo su organismo se encontraba orientado hacia la perpetuación de la especie. Hoy día, las cosas han cambiado y la visión de la mujer también.

Actualmente, le se permite asumir con entera libertad su maternidad. Esta puede ser programable, gracias a las prácticas del control natal por medio de métodos anticonceptivos. Sin embargo, la ingestión de éstos, así como la elección de ser madre o no, han provocado conflictos entre las parejas. El hombre se irrita por tener que vigilar su placer: "(...) el macho mexicano no tolera ni propicia el control de la natalidad, de modo que cuando tiene una mujer, ella deberá darle hijos, los que sean, sin importar lo que suceda después, ya que si algún día llega a abandonarlos quedarán fuera de su incumbencia" (39). En cuanto a la mujer, ella teme quedar embarazada: "(...) hay demasiadas mujeres que llegan a la maternidad sin desearlo, y al darse cuenta de su error descargan su agresividad contra sus propios hijos" (40).

Por lo tanto, este "derecho" de la mujer ha hecho posible que ella pueda desear la maternidad como un propósito humano consciente y no como una carga impuesta por la fisiología. Antes, la mujer se veía obligada a engendrar contra su propia voluntad. Con respecto a esto, Juana

Armanda Alegria dice: "(...) la maternidad impuesta, infringida, no elegida por la interesada, (...) no deseada por la misma persona que carga con el producto viene a pisotear su dignidad física y moral. Constituye el peor estrago del machismo"(41). Por su parte, Betty Friedan señala: "Reiterativamente, las novelas de las revistas femeninas insisten en que la mujer sólo puede sentirse en la plenitud de su femineidad en el momento de traer un hijo al mundo. (...) No puede considerarse a sí misma bajo ningún otro aspecto que no sea el de madre de sus hijos o esposa de su marido"(42).

La mayoría de las mexicanas aspira a ser madre, más por un condicionamiento social que por un verdadero anhelo; sustraerse a esa función significa marginarse del engranaje de valores imperantes: "(...) para esta sociedad que espera de cada mujer un hijo y el cuidado absoluto del mismo, es 'desnaturalizada' cualquiera que decide no cuidarlo y 'anormal' cualquiera que decide no tenerlo. De igual forma, se afirma que ser madre no es sólo parir sino también cuidar a un niño, educarlo, mantenerlo y amarlo (...)"(43).

Esto quiere decir que la esposa sólo es significativa siempre y cuando esté dando vida y criando niños, pero las condiciones en que realiza esta importante tarea y la confusión que existe con respecto al modo conveniente de llevarla a cabo, aumentan su aislamiento de la comunidad.

Según Hegel, "el nacimiento de los hijos es la muerte de los padres"(44);

sín embargo, Stendhal reconoce que muchas mujeres han sido absorbidas por el matrimonio, lo que significa una pérdida para la humanidad: "Se ha dicho que el matrimonio disminuye al hombre, y a menudo es cierto, pero casi siempre añquila a la mujer"(45). "La mexicana, lejos de afirmarse a través de la maternidad se diluye. La idea de dar la vida por los hijos (que aquí es tomada con toda seriedad) significa sacrificar cualquier interés o aspiración propia en favor de los descendientes, y desde el momento mismo de la concepción la mujer deja de vivir para sí puesto que empieza a vivir para sus hijos"(46).

"Irene" no niega ni rechaza la maternidad; de hecho tiene dos hijos y en ningún momento se ve que los maltrate, o los desculde por ir a la Universidad. En cambio, su esposo ni aún en el parque convive con los niños; en lugar de eso, los espera en el auto leyendo el periódico. Juana Armanda Alegría asienta al respecto: "La posesividad de las madres mexicanas se debe en mucho a que ellas no se les deja otra posibilidad, y para sustentar esto basta con plantear la marcada indiferencia paterna hacia los hijos. El padre mexicano es poco cuidadoso con su descendencia, da pocas manifestaciones de afecto y se mantiene alejado del hogar. La imagen del padre ausente se suscita no sólo por el abandono definitivo de éste, sino también por su continua distancia, considerando que 'por razones de trabajo', los papás alternan poco con los hijos, ya porque se van temprano, porque llegan tarde o porque viajan continuamente, dejando a

sus mujeres toda la tarea educativa y formativa de los hijos; en tales condiciones, la falta de afecto no puede ser mayor, siendo por lo tanto la mujer la que tiene que responsabilizarse. Es ella, la que alterna con ellos a cada momento, ella los regaña, los aconseja, los estimula, los reprende o los mimas, ella sabe de sus alimentos, de su ropa, de su aprovechamiento escolar, en fin, (...)”(47). Vemos, pues, que la vida de los hijos corre casi exclusivamente bajo la responsabilidad de la mujer, dado que la ausencia de la figura paterna en el hogar ha sido considerada como algo común y corriente, ya que la preocupación por las mejoras económicas ocupa al padre la mayor parte de su tiempo. Para la mayoría de los hombres resulta "natural, cómo y ventajoso" descargar ciertas obligaciones sobre sus compañeras, es decir, que sean ellas quienes tengan a su cargo la casa y aseguren el cuidado y la educación de la prole. Sin embargo, "a veces temerá que pueda destruir su hogar; atraída por el deseo de afirmarse (...), está dividida, desgarrada”(48).

El problema está en que la sociedad explícitamente asigna papeles a la pareja: la mujer es la responsable del hogar y de la crianza de los hijos como función prioritaria; si trabaja y/o estudia, esa ocupación es secundaria y circunstancial; por lo menos en nuestro país, el hombre tiene obligación fundamental de ser el soporte económico de la familia, "ser la cabeza del hogar". Marta Lamas asevera: "(...) la maternidad no se conceptúa en su aspecto político y público como un hecho sujeto a controles económicos, le

gales y culturales, sino que se vive por las personas como 'natural', des-
conociendo que está claramente regulada por las necesidades de la socie-
dad"(49). "La maternidad quedaba englobada bajo los rubros 'reproduc-
ción', 'familia', 'trabajo doméstico', etcétera y así, explícita o implícita-
mente, se establecía la ecuación: madre igual a ama de casa"(50).

Por lo tanto, "Irene" se va a encontrar ante un gran problema pues en
ningún momento se le ve como la clásica "madre sufrida". A este res-
pecto, Juana Armanda Alegría señala: "Esta imagen tradicional de la mujer
mexicana de la ciudad corresponde a la mujer-madre: prolífica, amorosa
y abnegada; que todo lo da y sólo espera, a cambio, el reconocimiento de
que ha sido una buena esposa, pero sobre todo, una 'madre ejemplar{...}'(51).

"Irene" no sólo espera eso; ella desea superarse a toda costa, pues
"una madre tiene que ser totalmente ella (...), para ayudar al hijo a de-
sarrollarse psíquicamente a enfrentarse con la realidad (...). El amor
simbiótico o de mímico exagerado que ha sido la interpretación del amor ma-
temal (...) no es suficiente para crear la conciencia social y la firmeza
de carácter en el niño. Para ello se requiere una madre madura, con fir-
me personalidad (...)"(52). Una psicóloga muestra que "la inmadurez de
las madres, por falta de saber gana rse una existencia más personal, afec-
ta y repercute directamente en los hijos; ellos también quedan inmaduros, (...).
No consiguen liberarse del 'vientre' materno, de modo que, al hallarse so-
los ante las dificultades exteriores, no saben enfrentarse con ellas (...)"(53).

Otra vez, De Beauvoir comenta: "(...) la mujer que en la lucha y el esfuerzo adquiere el conocimiento de los verdaderos valores humanos será la mejor educadora"(54).

"Los hijos no son (...) un material destinado a reemplazar el vacío de nuestra vida, sino una responsabilidad y un deber muy pesados. (...) No son ni el juguete de los padres, ni la realización de su necesidad de vivir, ni los sucedáneos de sus ambiciones insatisfechas. Tener hijos consiste en obligarse a formar seres dichosos"(55).

El distorsionado valor dado a la maternidad, hasta convertirla en la única razón de ser de la mujer; el matrimonio y la familia en su condición de propiedad privada del macho; el culto a los conceptos mutilantes como la abnegación, el sacrificio, la renuncia, etcétera, han orillado hacia situaciones extremas de masoquismo y frustración que redundan en nuestros descendientes bajo una influencia negativa para el grupo humano.

De este modo, la mujer independiente se halla, hoy en día, dividida entre sus intereses profesionales y las preocupaciones de su vocación de madre. Le es difícil encontrar su equilibrio, y sólo lo asegura al precio de concesiones y sacrificios que le exigen una permanente tensión. Una vez más, la feminista francesa afirma: "Precisamente el hijo, que según la tradición es quien debe asegurar a la mujer una autonomía concreta, es quien la dispensa de consagrarse a ninguna otra finalidad. Si en función de esposa no

es un individuo completo, llega a serlo como madre: el hijo es su dicha y justificación. Por intermedio de él termina de realizarse sexual y socialmente, y también por él, por lo tanto, la institución del matrimonio adquiere su sentido y alcanza su objetivo"(56).

"Irene" no está de acuerdo en que la mujer "(...) sólo puede encontrar su total realización en la pasividad sexual, en el sometimiento al hombre y en consagrarse amorosamente a la crianza de los hijos"(57). Éste es un "mito" que se ha impuesto desde hace varios años, sobre la conducta de la mujer.

Desafortunadamente, desde su infancia la mujer tiene sus primeros acercamientos con la "maternidad"; de niña lo encuentra en la muñeca. Juana Armanda Alegría dice al respecto: "Aún antes de la maternidad, la personalidad de la mexicana es conformada hacia esa actitud, en el sentido de que se las induce a ella a través de todos los medios educativos, desde que nace. Más tarde, el engranaje publicitario, las telenovelas, las películas, etcétera, refuerzan tal actitud. Las revistas femeninas, por ejemplo, están atiborradas de recetas de cocina, de consejos de belleza y buen comportamiento para conquistar, seducir y retener a un hombre, para convencerlo de que las lleve al 'altar', y al final para tener un 'hogar'"(58).

¿Por qué no se pone fin a ese innecesario dilema, a esa obligada y equivocada elección entre familia y profesión que ha impuesto esta sociedad sexista? De hecho, se pueden hacer las dos cosas, "Irene" lo estaba lo

grando, pero la sociedad no le permitió que continuara la hazaña.

Lo que el director muestra a través de "Irene" es que, aún en nuestra época, la sociedad no perdona el que la mujer se salga de las normas socialmente establecidas y aceptadas o "permitidas" para ella. Lo menos arriesgado es continuar con la imagen y conducta tradicionales de "esposa fiel, madre abnegada y eficiente ama de casa".

NOTAS

- (1) Carro, Nelson y Federico Serrano. "Entrevista con Alberto Bojórquez".
Cine, No. 18. México, agosto-septiembre de 1979. p. 41.
- (2) Ibid. págs. 44 y 45.
- (3) Leñero, Luis. La familia. p. 109.
- (4)(5) Material obtenido del archivo personal de la Srita. Ma. del Carmen
Figueroa Perea, jefe del Departamento de Investigación de la Cineteca
Nacional.
- (6) Kolontay, Alejandra. La mujer nueva y la moral sexual. p. 53.
- (7) Beauvoir, Simone de. El segundo sexo. Tomo II, p. 177.
- (8) Alegreña, Juana Armada. Psicología de las mexicanas. p. 22.
- (9) Kolontay, Alejandra. Op cit. págs. 16, 27 y 28.
- (10) Friedan, Betty. La mística de la feminidad. p. 83.
- (11) Ibid. p. 87.
- (12) Careaga, Gabriel. Mitos y fantasmas de la clase media en México. p. 120.
- (13) Beauvoir, Simone de. Op cit. p. 238.
- (14) Friedan, Betty. Op cit. p. 461.
- (15) Ibid. p. 409.
- (16) Careaga, Gabriel. Op cit. p. 121.
- (17) Beauvoir, Simone de. Op cit. p. 476.
- (18) Ibid. p. 476.

- (19) Alegría, Juana Armanda. Op cit. p. 162.
- (20) Ibid. p. 158.
- (21) Astelarra, Judith. "Mujer y violencia". FEM. No. 37. México, diciembre-enero de 1984-1985. pp. 7-9.
- (22) Alegría, Juana Armanda. Op cit. p. 140.
- (23) Ibid. p. 142.
- (24) Ibid. p. 143.
- (25) Beauvoir, Simone de. Op cit. p. 229.
- (26) Kolontay, Alejandra. Op cit. p. 52.
- (27) Friedan, Betty. Op cit. p. 13.
- (28) Kolontay, Alejandra. Op cit. p. 97.
- (29) Friedan, Betty. Op cit. p. 285.
- (30) Astelarra, Judith. Op cit. págs. 8 y 9.
- (31) Lamas, Marta. "La crítica feminista a la familia". FEM. No. 7. México, abril-junio de 1978. p. 76.
- (32) Foppa, Alafde. "¿Para qué sirve la familia?". FEM. No. 7. México, abril-junio de 1978. p. 41.
- (33) Beauvoir, Simone de. Op cit. p. 219.
- (34) Ibid. p. 218.
- (35) Lugo, Carmen. "El matrimonio y el derecho en México". FEM. No. 28. México, junio-julio de 1983. p. 7.
- (36) Kolontay, Alejandra. Op cit. p. 35.

- (37) ibid. p. 61.
- (38) Friedan, Betty. Op cit. p. 336.
- (39) Alegria, Juana Armada. Op cit. p. 161.
- (40) ibid. p. 36.
- (41) ibid. p. 27.
- (42) Friedan, Betty. Op cit. p. 95.
- (43) Ortega, Adriana y Rosa María Roffiel. "Madres lesbianas". FEM, No. 43, México, diciembre-enero de 1985. p. 33.
- (44) Citado por Beauvoir, Simone de. Op cit. p. 276.
- (45) ibid. p. 251.
- (46) Alegria, Juana Armada. Op cit. p. 155.
- (47) ibid. p. 176.
- (48) Beauvoir, Simone de. Op cit. p. 483.
- (49) Lamas, Marta. "Feminismo y maternidad". FEM, No. 43, México, diciembre-enero de 1985. p. 27.
- (50) ibid. p. 26.
- (51) Alegria, Juana Armada. Op cit. págs. 165 y 166.
- (52) Friedan, Betty. Op cit. págs. 386 y 387.
- (53) ibid. págs. 15 y 16.
- (54) Beauvoir, Simone de. Op cit. p. 304.
- (55) ibid. p. 302.
- (56) ibid. p. 257.

- (57) Friedan, Betty. Op cit. p. 70.
- (58) Alegria, Juana Armanda. Op cit. p. 177.
- (59) Friedan, Betty. Op cit. p. 485.

CONCLUSIONES

A través del análisis de los personajes femeninos de las películas que conformaron esta investigación, se infiere que la crisis del melodrama se desató cuando cada una de esas mujeres alteró la escala de valores socialmente aceptada y establecida para ellas. Esa alteración las condujo a un castigo aplicado por cada uno de los directores, bajo diferentes formas, sin dejar de expresar su consecuente "moralaja condenatoria". Esas cintas -y prácticamente todos los melodramas de nuestro cine- terminan por "aconsejar" que el ideal y el más cómodo objetivo es formar un hogar y cumplir con los respectivos y tradicionales papeles y funciones sociales femeninos.

En Eterna mártir (1937), de Juan Orol, se vio cómo "Griselda" padeció a lo largo de su existencia desde soledad, enfermedad, vergüenza, sufrimiento y muerte por haber vivido en amasiato y por una maternidad ilegal. "Griselda" sólo pudo quedar absuelta de "pecado" a costa de un sinnúmero de sacrificios. En este filme, el director deja entrever que aquélla que se comporte como lo hizo su protagonista, tendrá que "purgar" su mala acción aquí en la tierra, además de ser tachada de "mujer indigna".

En Una familia de tantas (1948), de Alejandro Galindo, "Maru" ocasionó el desprecio, la ira y el rechazo paternos y con ello su expulsión del núcleo familiar por haberse rebelado contra el autoritarismo de "Don Ro

drigo Cataño". Las decisiones de una joven se ven anuladas en cuanto contravienen la autoridad del padre, del varón.

En Mujeres que trabajan (1952), de Julio Bracho, "Claudia", quien por haberse emancipado y despreciado con ello "la santidad de un hogar y la protección de un hombre", provocó el "escándalo" por su "mala" conducta, así como el repudio y la indignación de la sociedad representada ésta por el juez que le reclama su comportamiento. Tampoco le es perdonable su menosprecio hacia los hombres; por el contrario, como castigo el melodrama la hará "caer" en brazos de uno casado que finalmente la burlará. Aunque en un principio Bracho presenta a una mujer independiente, terminará por mostrar a una joven débil que en ningún momento debió negarse a ser la perfecta ama de casa, esposa y madre.

Finalmente, en Retrato de una mujer casada (1979), de Alberto Bojórquez, encontramos que "Irene", por no cumplir con sus papeles de esposa fiel, madre abnegada y eficiente ama de casa, se llevó su "justo" castigo. La consorte ya no aparece sumisa y dependiente, sino, por el contrario, busca a toda costa superarse económica e intelectualmente. Ello provocó la ruptura definitiva del núcleo familiar, así como su respectiva "muerte social". El "mandamiento" que arroja el filme es: "Si una mujer pretende autonomía, no tiene dignidad social, a menos que prosiga bajo la tutoría masculina, la sujeción, la ligadura".

Estos filmes, además de presentar mujeres "descarriadas" que por defender su posición en la vida son duramente aleccionadas y castigadas, también ofrecen ejemplos a seguir con sus propios personajes femeninos; mujeres queriendo romper con los convencionalismos creados por la sociedad sexista: seres que despiertan, se rebelan, buscan un nuevo sentido a su existencia y chocan con el estereotipo...

Estos personajes que representan intentos por asumir otras conductas femeninas, no son las encantadoras jovencitas cuyo fin terminaba con un matrimonio feliz, ni las esposas que sufrían resignadamente las infidelidades del marido, ni las casadas culpables de adulterio. Tampoco son las solteras entregadas la vida entera a llorar el amor desgraciado de su juventud (véase Azahares para tu boda (1950), de Julián Soler). Fue un acto de rebelión ante la situación de seguir aceptando la concepción creada en un mundo que se les había formado, difamado e incompendido. La mujer sólo podía existir agradando al hombre; dependía enteramente de su "protección".

Sin embargo, a pesar de los derechos logrados por la mujer a base de una lucha constante, se encuentra atrapada por el "estereotipo" generalizado, propiciado por la sociedad sexista. Esta imagen recreada, apoyada y reforzada por el cine mexicano informa la manera de cómo "deben" comportarse las mujeres: refleja patrones y conductas a seguir. Son las imágenes y los estereotipos los que refuerzan, y el comportamiento femenino aún más se generaliza.

La cinematografía nacional ha sido un vehículo ideológico más para formar, reforzar y manipular la imagen de la mujer. Fue esto precisamente lo que me motivó a revisar estas falsas, hipócritas y cómodas "concepciones, valores y prejuicios" que se han venido manejando sobre ella.

La concepción de la mujer ha sido un sujeto manipulador entre la vida real y las imágenes ideales. Las presiones sociales conducen, una vez asignado el sexo, a comportarnos y a ocupar el lugar que en nuestra cultura se considera nos corresponde. Se empeñan en conservar la misma concepción de la mujer buena, abnegada y sumisa. Según ésta, su "quehacer" en la vida es la faena doméstica y el cuidado de esposo e hijos. Subestiman a la mujer pensando en que no puede "ni debe" dedicarse a otra actividad que no sea su familia y la casa.

Nuestro cine parece ofrecer la utilidad de un "manual de conducta". Los contenidos fílmicos consideran que las mujeres tienen que ser apacibles, dóciles, dúctiles, obedientes, etcétera. Se han establecido a base de modelos fílmicos los papeles sociales que la mujer debe desempeñar para el sistema social: compañera fiel, pecadora arrepentida, madre abnegada, hija sumisa y pasiva. El mundo sexista se obstina en presentar "criaturas débiles", mujeres abandonadas y entregadas al dolor, "almas sin voluntad"; sigue apasionado por una amplia y tradicional tipología femenina. Conciben a la mujer como un ser poco pensante, emocionalmente inestable y más intuitivo que inteligente.

Con esta investigación se buscó desenmascarar el papel tradicional asignado a la mujer ama de casa, esposa y madre, en un proceso mediante el cual la sociedad ha hecho la diferencia biológica y su producto, los hijos, la principal causa y justificación de desigualdad y subordinación. Ya que, estos intentos de cambio de conducta femenina en la sociedad mexicana amenazan al sexo opuesto, pues al existir por sí misma la mujer abdicará de sus funciones como criada y niñera que le ha adjudicado el mundo masculino. Es indudable que la autonomía de la mujer evitará a los machos grandes sinsabores, pero también los privará de muchas comodidades.

Las "virtudes" femeninas (pasividad, sumisión, dulzura), inculcadas durante siglos, le resultan ahora a la mujer completamente superfluas, inútiles y muy perjudiciales. La dura realidad social exige otras cualidades a las mujeres de hoy. Lo que ahora se precisa es firmeza, decisión y energía, aquellas cualidades consideradas exclusivamente masculinas.

Es necesario que en el futuro, el cine mexicano presente a la mujer de hoy en día con los nuevos patrones de vida, sin someterla a críticas, ni castigos. La concepción "arcaica" perturba, confunde y debilita la nueva conformación de la mujer. Ya no es posible conferirles los mismos roles tradicionales, cuando los patrones de vida ya no son los mismos que los de hace cincuenta años.

El problema de la existencia de un nuevo tipo femenino resulta de palpitante actualidad. Lo único sorprendente es que esta mujer, que se da cada día con mayor frecuencia en todas las manifestaciones de la vida, aún no aparece en el cine mexicano con sus rasgos propios.

FILMOGRAFÍA BÁSICA.

Eterna mártir (1937). P.: Aspa Films, Juan Orol. D.: Juan Orol. A.: Juan Orol. Ad.: Juan Orol. E.: Juan Orol y José Marino. F.: Raúl Martínez Solares. M.: Tomás Ponce Reyes. Int.: Consuelo Moreno, Juan José Martínez Casado, Mary Carrillo, Antonio Liceaga. Dur.: 104 min.

Una familia de tantas (1948). P.: Producciones Azteca, César Santos Galindo. D.: Alejandro Galindo. A.: Alejandro Galindo. Ad.: Alejandro Galindo. E.: Carlos Savage. F.: José Ortíz Ramos. M.: Raúl Lavista. Int.: Fernando Soler, Martha Roth, David Silva, Eugenia Galindo. Dur.: 130 min.

Mujeres que trabajan (1952). P.: Internacional Cinematográfica, Sergio Kogan. D.: Julio Bracho. A.: Edmundo Báez y Egon Els. Ad.: Moisés M. Delgado y Julio Alejandro. E.: Jorge Bustos. F.: Alex Phillips. M.: Raúl Lavista. Int.: Rosita Quintana, Andrea Palma, Columba Domínguez, Alberto Carriere. Dur.: 140 min.

Retrato de una mujer cazada (1979). P.: Conacine. D.: Alberto Bojórquez. G.: Alberto Bojórquez. Ad.: Alberto Bojórquez. E.: Eufemio Rivera. F. en C.: Daniel López. M.: Federico Chopin. Int.: Alma Muriel, Gonzalo Vega, Ernesto Gómez Cruz, Patricia Reyes Spíndola. Dur.: 135 min.

FILMOGRAFÍA COMPLEMENTARIA.

Azahares para tu boda (1950). P. : Filmex, Gregorio Walerstein, D. : Julián Soler. A. : Arnoldo Malfatti y N. de las Llanderas. Ad. : Mauricio Magdaleno. E. : Rafael Ceballos. F. : Agustín Martínez Solares. M. : Rosalfo Ramírez y Federico Ruz. Int. : Fernando Soler, Joaquín Pardavé, Marga López, Sara García. Dur. : 115 min.

El calvario de una esposa (1936). P. : Aspa Films, Juan Orol. D. : Juan Orol. A. : Juan Orol. Ad. : Juan Orol. E. : José Marino. F. : Víctor Herrera. M. : Max Urban y Francisco Treviño. Int. : Consuelo Frank, Consuelo Moreno, Juan Orol, René Cardona. Dur. : 83 min.

El castillo de la pureza (1972). P. : Estudios Churubusco-Azteca. D. : Arturo Ripstein. A. y G. : José Emilio Pacheco y Arturo Ripstein. E. : Eufemio Rivera y Rafael Castanedo. F. en C. : Alex Phillips. M. : Joaquín Gutiérrez Heras. Int. : Claudio Brook, Rita Macedo, Arturo Beristáin, Diana Bracho. Dur. : 114 min.

Divorciadas (1943). P. : CLASA Films, Mauricio de la Serna. D. : Alejandro Galindo. A. : Julia Guzmán. Ad. : Julia Guzmán y Alejandro Galindo. E. : Jorge Bustos. F. : Víctor Herrera. M. : Raúl Lavista. Int. : Blanca de Castrejón, René Cardona, Delia Magaña, Juan José Martínez Casado. Dur. : 125 min.

Esposa o amante (1959). P.: Productora Mier y Brooks, Felipe Mier y Oscar J. Brooks. D.: Alfonso Corona Blake. A.: Federico S. Inclán. Ad.: Julio Porter y Edmundo Báez. E.: José Gallego. F.: Ricardo Younts. M.: Tito Ribero. Int.: Libertad Lamarque, Jorge Mistral, Víctor Junco, Julia Sandoval. Dur.: 95 min.

Esposa te doy (1956). P.: Alianza Cinematográfica. D.: Alejandro Galindo. A.: Alejandro Galindo. Ad.: Alejandro Galindo. E.: Fernando Martínez. F.: Manuel Gómez Urquiza. M.: José de la Vega. Int.: David Silva, Mari-cruz Olivier, Emma Roldán, Maruja Grifell. Dur.: 100 min.

Historia de un corazón (1950). P.: Cinematográfica Grovas, Jesús Grovas. D.: Julio Bracho. Ad.: Julio Bracho, Mauricio Magdaleno y Max Aub. E.: Gloria Schoemann. F.: Raúl Martínez Solares. M.: Manuel Esperón. Int.: Rosario Granados, Alberto Carriere, Alma Delia Fuentes, Prudencia Grifell. Dur.: 105 min.

Honrarás a tus padres (1936). P.: Aspa Films, Juan Orol. D.: Juan Orol. A.: Juan Orol. Ad.: Juan Orol. E.: José Marino. F.: Ross Fisher. M.: Max Urban. Int.: Victoria Blanco, Juan Orol, René Cardona, María Luisa Zea. Dur.: 83 min.

Las infieles (1953). P.: CLASA Films Mundiales. D.: Alejandro Galindo. A.: Arduino Maiuri. Ad.: Arduino Maiuri y Julio Alejandro. E.: Jorge Bustos. F.: Agustín Jiménez. M.: Raúl Lavista. Int.: Irasema Dilián, Armando Calvo, Marfa Douglas, Rita Macedo. Dur.: 100 min.

Inmaculada (1950). P.: Cinematográfica Grovas, Jesús Grovas. D.: Julio Bracho. A.: Catalina D' Erzell. Ad.: Julio Bracho. E.: Gloria Schoemann. F.: Raúl Martínez Solares. M.: Manuel Esperón. Int.: Rosario Granados, Carlos López Moctezuma, Eduardo Noriega, Eva Martino. Dur.: 140 min.

Irma la mala (1936). P.: Films Selectos, Raphael J. Sevilla. D.: Raphael J. Sevilla. A.: Jorge M. Dada. Ad.: Raphael J. Sevilla. E.: Raphael J. Sevilla y José Marino. F.: Alex Phillips. M.: Armando Rosales. Int.: Ramón Pereda, Adriana Lamar, Juan José Martínez Casado, Victoria Blanco. Dur.: 67 min.

Madre querida (1935). P.: Aspa Films, Juan Orol. D.: Juan Orol. A.: Julián Cisneros Tamayo. Ad.: Juan Orol y Guillermo Baqueriza. E.: José Marino. F.: Guillermo Baqueriza. M.: Max Urban. Int.: Luisa Marfa Morales, Alberto Martí, Antonio Liceaga, Carlos Domínguez. Dur.: 76 min.

Malditas sean las mujeres (1936). P. : Salvador Bueno. D. : Juan Bustillo Oro. A. : Manuel Ibo Alfaro. Ad. : Juan Bustillo Oro y Antonio Helú. E. : Juan Bustillo Oro y José Marino. F. : Víctor Herrera. M. : Max Urban. Int. : Adriana Lamar, Ramón Pereda, Leopoldo Ortín, Manuel Noriega. Dur. : 75 min.

Mis padres se divorcian (1957). P. : Filmex Gregorio Walerstein. D. : Julián Soler. A. : Sixto Pondal Ríos. Ad. : Sixto Pondal Ríos. Ed. : Carlos Savage. F. : Agustín Martínez Solares. M. : Manuel Esperón. Int. : Libertad Lamarque, Arturo de Córdova, Martha Mijares, Raúl Ramírez. Dur. : 117 min.

Mujeres de hoy (1936). P. : La Mexicana Elaboradora de Películas. D. : Ramón Peón. A. : J. de Jesús Aguirre Beltrán. Ad. : A. D. Cavaletti. E. : Ramón Peón y José Marino. F. : Alex Phillips. M. : Max Urban. Int. : Adriana Lamar, Ramón Pereda, Victoria Blanco, Juan José Martínez Casado. Dur. : 75 min.

Tu hijo debe nacer (1956). P. : Filmex, Gregorio Walerstein. D. : Alejandro Galindo. A. : Luis de Garay. Ad. : Edmundo Báez. E. : Rafael Ceballos. F. : Agustín Martínez Solares. M. : Gustavo César Carrión. Int. : Marga López, Enrique Rambal, Carlos Baena, Víctor Junco. Dur. : 90 min.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE CINE

- Almoina, Helena. Bibliografía del cine mexicano. Ed. Filmoteca de la UNAM, México, 1985. 75 pp.
- Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano. Ed. Posada, México, 1985. 449 pp.
- Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda del cine mexicano. Ed. Posada, México, 1986. 559 pp.
- Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano. No. 1, Cineteca Nacional, México, 1986. 108 pp.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. El cine de Juan Oroí. UNAM, México, 1985. 99 pp.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. Juan Oroí. Universidad de Guadalajara, México, 1987. 194 pp.
- Galindo, Alejandro. El cine mexicano. Edamex, México, 1986. 154 pp.
- Galindo, Alejandro. Verdad y mentira del cine mexicano. Edamex, México, 1981. 206 pp.
- García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano. Ed. ERA, 9 tomos, México, 1969-1978.
- García Riera, Emilio, et. al. Julio Bracho. Universidad de Guadalajara, México, 1987. 347 pp.
- García Riera, Emilio y Fernando Macotela. La guía de cine mexicano de la pantalla grande a la televisión 1919-1984. Ed. Patria, México, 1984.

- Gómezjara, Francisco y Selene de Dios, Della. Sociología del cine. Ed. Secretaría de Educación Pública (Colección SEP-Setentas No.110), México, 1981. 181 pp.
- López Vallejo y García, Ma. Luisa, et. al. El cine mexicano en documentos. No. 5, Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUPEC), México, 1982.
- Poloniato, Alicia. Cine y comunicación. Ed. Trillas, México, 1980. 66 pp.
- Reyes Névaras, Beatriz. Trece directores del cine mexicano. Ed. Secretaría de Educación Pública (Colección SEP-Setentas No. 154), México, 1974. 191 pp.
- Tapia Campos, Martha Laura. La dramática del mal en el cine mexicano. Investigación del Centro de Estudios de la Comunicación. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM, México, 1985. 87 pp. (ensayo aún sin publicar).

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Alegría, Juana Armanda. Psicología de las mexicanas. Ed. Samo, México, 1974. 187 pp.
- Baena Paz, Guillermina. Manual para elaborar trabajos de investigación documental. UNAM, México, 1977.
- Beauvoir, Simone de. El segundo sexo. Ed. Siglo Veinte, 2 tomos, Buenos Aires, 1986.
- Béjar Navarro, Raúl. El mexicano. UNAM, México, 1983.
- Careaga, Gabriel. Mitos y fantasías de la clase media en México. Ed. Joaquín Mortíz, México, 1978. 238 pp.
- Cerroni, Umberto. La relación hombre-mujer en la sociedad burguesa. Ed. Akal, España, 1976.
- Cooper, David. La muerte de la familia. Ed. Paidós, Argentina, 1971. 172 pp.
- Foucault, Michel. Historia de la sexualidad. Ed. Siglo XXI, México, 1983, 194 pp.
- Friedan, Betty. La mística de la feminidad. Ed. Jucar, España, 1974. 518 pp.
- Fromm, Erich. El miedo a la libertad. Ed. Paidós, Argentina, 1962. 257 pp.

- Kolontay, Alejandra. La mujer nueva y la moral sexual. Ed. Juan Pablos, México, 1972. 139 pp.
- Leñero, Luis. La familia. Ed. Edicol, México, 1976.
- Randall, Margaret. Las mujeres. Ed. Siglo XXI, México, 1986. 230 pp.
- Reich, Reimut. La sexualidad y la lucha de clases. Ed. Seix Barral, España, 1980.
- Reich, Wilhelm. La revolución sexual. Ed. Roca, México, 1983. 160 pp.
- Rojas Soriano, Raúl. Guía para realizar investigaciones sociales. UNAM, México, 1985.

HEMEROGRAFÍA SOBRE CINE

- Ames, Enrique. "La edad de las ilusiones". Cine. No. 25. México, mayo de 1980. pp. 2-4.
- Bojórquez, Alberto. "Retrato de una mujer casada". Cineteca Nacional. México, octubre de 1980. pp. 11 y 12.
- Carro, Nelson y Federico Serrano. "Entrevista con Alberto Bojórquez". Cine. No. 18. México, agosto-septiembre de 1979. pp. 41-47.
- Elizondo, Salvador. "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano". Nuevo Cine. No. 1. México, abril de 1961. pp. 4-11.

HEMEROGRAFÍA GENERAL

- Araújo, Helena. "La Scherezada criolla". FEM, No. 49. México, diciembre, 1986 - enero, 1987. p. 27.
- Astelarra, Judith. "Mujer y violencia". FEM, No. 37. México, diciembre-enero, 1985-1986. pp. 7-9.
- Balbi, Mariana. "Las solteras: entre la soledad de ayer y la libertad de hoy". FEM, No. 51. México, marzo, 1987. p. 27.
- Castañón Bracho, Mario. "Ciclo de la familia". Instituto Nacional de Bellas Artes, No. 209. México, octubre, 1978. pp. 3-5.
- Editorial de FEM, No. 7. México, abril-junio, 1978. p. 3.
- Elías, Anilú. "Anatomía es economía". FEM, No. 43. México, diciembre-enero, 1985. p. 38.
- Foppa, Alafde. "Hijas-madres-hijas-madres-hijas". FEM, No. 9. México, octubre-diciembre, 1978. p. 6.
- Foppa, Alafde. "¿Para qué sirve la familia?". FEM, No. 7. México, abril-junio, 1978. p. 41.
- Lamas, Marta. "La crítica feminista a la familia". FEM, No. 7. México, abril-junio, 1978. p. 76.
- Lamas, Marta. "Feminismo y maternidad". FEM, No. 43. México, diciembre-enero, 1985. p. 27.

- Lugo, Carmen. "El matrimonio y el derecho en México". FEM, No. 28. México, junio-julio, 1983. p. 7.
- Luna, Rosa Elena. "Proceso de desintegración de la familia mexicana". Últimas Noticias. México, 20 de agosto de 1987. págs. 3 y 8.
- Ongay, Mario. "La familia de las clases medias en México". Revista mexicana de ciencias políticas y sociales, No. 98-99. México, octubre-diciembre, 1979, enero-marzo, 1980. 232 pp.
- Ortega, Adriana y Rosa María Roffel. "Madres lesbianas". FEM, No. 43. México, diciembre-enero, 1985. p. 33.
- Poniatowska, Elena. "¿Le muevo la panza?". FEM, No. 9. México, octubre-diciembre, 1978. p. 13.
- Rodríguez, María. "Un espejo que nos devuelva nuestra imagen". Doble jornada. México, 11 de julio de 1988. p. 2.
- Rossanda, Rossana. "Instituciones contra la mujer". FEM, No. 43. México, diciembre-enero, 1985. p. 25.
- Torres Arias, María Antonieta. "Matrimonio y sexualidad". FEM, No. 27. México, abril-mayo, 1983. p. 6.

RELACIÓN DE AUTORES.

Juana Armanda Alegría. Nació en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, y cursó la carrera de psicología en la UNAM, donde actualmente imparte cátedra. Es investigadora del Departamento Técnico de Enseñanza Media de la S. E. P. y pertenece al Colegio de Maestros de Psicología Clínica de la Facultad de Psicología. Es miembro activo del Movimiento de Liberación Femenina en México y dirige la Casa de la Mujer en el Distrito Federal. (1974)

Helena Araújo. Colombiana nacida en 1934. Ha publicado: La M de los moscas (relatos), Signos y mensajes (crítica), Fiesta en Teusaquillo (novela). Radica en Suiza. Prepara un libro de relatos y otro sobre la narrativa femenina latinoamericana.

Judith Astelarra. Feminista española. Ha publicado diversos trabajos sobre el poder y la mujer, entre ellos se encuentra: Democracia; feminismo y política. Cuatro ensayos. Barcelona. 1983.

Jorge Ayala Blanco. Nació en México, D.F., en 1942. Ha ejercido la crítica cinematográfica en México en la cultura (1963-1969), Diorama en la cultura (1970-1973), La cultura en México (de 1969 a la fecha); también ha sido secretario de redacción de la Revista de Bellas Artes (1966-1968), profesor de carrera en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM (1972-1977), realizador del programa "Mujeres compositoras" en Radio Educación, y traductor de poesía y filosofía en los suplementos Sábado y La cultura en México, a partir del francés, inglés, italiano y alemán.

Entre sus libros se cuentan Cine Norteamericano de hoy (UNAM, 1966); Falaces fenómenos fílmicos (UAM-I, 1981) y otros, de los que es prologuista-recopilador (en especial El gallo de oro de Juan Rulfo), o investigador-coautor: Cartelera cinematográfica 1930-1939, Cartelera cinematográfica 1940-1949 y Cartelera cinematográfica 1950-1959, en colaboración con María Luisa Amador y publicados por la UNAM. Y como autor se encuentra La aventura del cine mexicano (1931-1967), La búsqueda del cine mexicano (1968-1972) y La condición del cine mexicano.

Simone de Beauvoir. Nació el 9 de enero de 1908 en París y muere en 1986. Novelista y ensayista, pertenece a la corriente intelectual de los críticos-filósofos que han dado una transcripción literaria de los temas del Existencialismo. Es conocida principalmente por su tratado "Le Deuxieme Sexe" (1949, El segundo sexo, 2 tomos). Es una declaración ilustrada y apasionada sobre la abolición del mito del "eterno femenino". En 1929, conoce a Jean Paul Sartre, cuya compañía se tradujo en una libre y larga asociación que excluyó relaciones tradicionales tales como el matrimonio y el papel de padres.

Entre sus obras más importantes contamos con: La invitada (1943, no vela), La sangre de los otros (1944, novela), Pyrrhus y Cínéas (1945, ensayo filosófico), El segundo sexo (1949, I.- Los hechos y los mitos, II.- La experiencia vivida), Los mandarines (1954, crónica de la postguerra) y La vejez (1969, ensayo filosófico).

Gabriel Careaga. Sociólogo y profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Ha publicado Los intelectuales y la política en México: Biografía de un joven de clase media; Erotismo, violencia y política en el cine; Intelectuales, poder y revolución; Los espejismos del desarrollo: entre la utopía y el progreso; Mitos y fantasías de la clase media en México y Estrellas de cine. Actualmente es editorialista del periódico El Universal. (1974)

Anilú Elfás. Mexicana, redactora, feminista, presidenta del Movimiento Nacional de Mujeres. (1978)

Alafide Foppa. Escritora y feminista guatemalteca. Doctora en letras, crítica de arte, fundadora de la cátedra de Sociología de la Mujer en la Facultad de Ciencias Políticas, Maestra de Literatura Italiana en la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM). Tuvo a su cargo el programa Foro de la Mujer en Radio Universidad. Publicó varios libros de poesía y confesiones de José Luis Cuevas.

Emilio García Riera. Nació en España en 1931. Actualmente vive en México desde 1944. Maestro de historia del cine en el Centro de Estudios Cinematográficos (CUEC), la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Jurado en los festivales de San Sebastián, España y Cartagena, Colombia. Dirige la revista Dicinc y es autor de los libros: El cine mexicano (1962); El cine checoslovaco (1962); Historia documental del cine mexicano, 9 tomos (1969-1978); Historia del cine mexicano (1986); Julio Bracho (1987); La guía del cine mexicano de la pantalla grande a la televisión 1919-1984.

Betty Friedan. Nació en Peoria, Illinois (E. E. U. U.). Se graduó en la Universidad Smith. Fue alumna del gran psicólogo gestaltista Kurt Kofka. Trabajó en los laboratorios de Psicología Aplicada de la Universidad de Berkeley, California, y en la de Iowa, bajo la dirección de Kurt Lewin, realizando trabajos de investigación de ciencia social. En la actualidad realiza una labor de escritora independiente, colaborando en las principales revistas de Estados Unidos.

Alejandra Kolontay. Nació en 1872. Célebre revolucionaria rusa, compañera de Lenin y de Trostsky. De intensa actividad política e intelectual. En 1898 escribió su primera obra acerca de la educación psicológica, obra titulada: Las bases de la educación, según Dobroliubov. Posteriormente, realizaría A través de Europa (1911); en 1913 dirigió la revista La voz de la obrera. Intervino muy apasionadamente en las discusiones que dividían a los socialistas rusos, es decir, entre mencheviques y bolcheviques. En el verano de 1915 publicó un folleto titulado: ¿A quién beneficia la guerra?, que fue editado por el Comité central bolchevique. Trabajó en el secretariado internacional de mujeres; en la comisión central encargada de estudiar el problema de la prostitución; entre otros.

Designada embajadora de la Unión Soviética en Oslo, cargo que desempeñó durante cinco años. Fue la primera mujer que ocupó en el mundo un cargo de tanta importancia. En 1926 abandonó su cargo. Al poco tiempo fue designada para ocupar la embajada soviética en México.

Martha Lamas. Mexicana, feminista militante del Movimiento de Liberación de la Mujer, antropóloga y miembro del grupo cómico-musical "Las leonas". Editorialista del periódico Uno más Uno fue también editorialista de El Universal.

Carmen Lugo. Mexicana, licenciada en Derecho, maestra en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Trabajó en el campo de la cooperación técnica internacional desde 1971.

Adriana Ortega. Mexicana, economista y politóloga. Investigadora de El Colegio de México en el Programa de Energéticos.

Elena Poniatowska. Nació en París, pero se nacionalizó mexicana el 19 de mayo de 1933. Escritora y periodista. Ha publicado varios libros de cuento, novela, crónica y ensayo, entre los que se encuentran: Hasta no verte Jesús mío, La noche de Tlatelolco, Querido Diego, te abraza Quieta, Fuerte es el silencio, Lilus Kikus, De noche vienes, Nadie, nada, entre muchos otros más.

Rosa Ma. Roffiel. Mexicana, periodista, fotógrafa. Colaboradora de la revista Proceso. Fue coordinadora de la sección de periodismo del Primer Simposio Mexicano de Investigación sobre la Mujer.

Rossana Rossanda. Escritora, fundadora del diario italiano Il Manifesto.

Ma. Antonieta Torres Arias. Doctora en Psicología, psicoanalista, directora del Centro de Orientación en psicología de la Universidad Iberoamericana, (1983)

* Entrevista con Alberto Bojórquez. Realizada en TELEXPRESIÓN, S. A. de C. V., ubicado en la calle de Matamoros No. 20, el 31 de julio de 1987 a las 10:00 a. m.

¿Cuándo nació el interés por el cine?

"En mi generación, la gente de provincia regularmente somos cinéfilos, porque en aquella época pues la mejor distracción, sobre todo, era el cine. Si usted conoce a gente de los 40's como José Agustín, Gerardo de la Torre, Gustavo Sainz, todos ellos son cinéfilos, porque son gente de provincia. (...) Ahí empezó el interés por el cine, pero solamente como una diversión".

¿Y cuándo comenzó profesionalmente?

"Profesionalmente, empezó cuando estaba yo estudiando en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales la carrera de Sociología. Primero a escribir artículos de cine en periódicos estudiantiles; luego, a dirigir cineclubes, por ejemplo el de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, el de la Facultad de Ciencias, "El debate popular"; hubo un tiempo que yo dirigí mucho el Cineclub del Politécnico. Ahí empezó realmente el interés por el cine y en esa época coincidió el Primer Concurso de Cine Experimental. Un amigo me dirigió su película, Amelia (1965), de Juan Guerrero, entonces me invitó a trabajar con él como script y terminé siendo su asistente.

El siguiente año, o sea, el Segundo Concurso de Cine Experimental fue asistente-director también de una película premiada de Carlos Lozano Dana, El mes más cruel (1967). Y ya no me pude echar para atrás y ni modo. Como decía un amigo mío, 'vine a aumentar las filas del hambre'".

¿Podría decirse que a partir de Amelia nació el interés por los personajes femeninos?

"La influencia de los personajes femeninos no viene del cine, viene de la literatura, sobre todo de Stendhal*. Los personajes femeninos son los más importantes; en "La cartuja de Parma" y en "Rojo y Negro" lo podemos ver(...).

¿Hasta qué punto el cine de los setentas refleja la realidad?

"Decía Stendhal que 'la novela es como un espejo que se pasea a lo largo del camino'. Es una frase muy bonita, pero no regularmente cierta. Wilde decía que la vida copia el arte; los artistas siempre tienen, perdón por la expresión, "jaladas" de ese tipo. Lo que el cine (...) y la novela reflejan (Stendhal o Balzac) no es más que un aspecto de la realidad, nunca se puede decir que el arte refleja la realidad. El arte refleja

* Llamado Henri Beyle. Escritor francés, nacido en Grenoble (1783-1842), autor de obras de crítica. Romántico por su inclinación hacia las pasiones violentas. Analiza con lucidez, a veces con ironía, los caracteres de sus héroes.

ciertos aspectos de la realidad desde el punto de vista del artista; percibe la realidad, la transforma y lo expresa, pero la obra de arte no expresa la realidad, porque es demasiado "grandota". Yo creo, a pesar de ser un esteticista*, que el arte siempre le queda chico a la realidad. Esa es la terrible verdad; bueno, no terrible, pero así es. Las películas de los 70's, mis películas Los meses y los días (1970), Lo mejor de Teresa (1976) y Retrato de una mujer casada (1979), apenas son un acercamiento válido a través del laboratorio que es el artista para reflejar una realidad".

¿Qué opinión tiene sobre la emancipación intelectual y emocional de la mujer?.

"Me parece muy importante definitivamente; de alguna manera, yo he tratado de hablar de eso un poco en mis películas.

El problema de la emancipación femenina es que se ha convertido en un medio de manipulación.

(...) Desde luego con mis limitaciones y por mi manera de percibir las cosas que no deja de ser masculina. No puedo ver el mundo femenino como lo vería una mujer, entonces, lo que haría falta en este caso sería la visión femenina, que afortunadamente ya hay cineastas femeninas".

* Reducción de todos los valores humanos a la categoría estética. Teoría de la sensibilidad.

Respecto a esta emancipación de la mujer, ¿no cree que está provocando una desintegración familiar?

"Yo creo que sí, definitivamente está provocando una crisis, pero una crisis de familia que han crecido con los atavismos y los tradicionalismos (...) de que la familia siempre ha estado controlada por el mundo masculino".

Y por lo que a la pareja respecta...

"La crisis de la pareja definitivamente está sembrando un descontrol tremendo. (...) La mujer ya se está preparando intelectualmente y al estar preparada intelectualmente rehuye su condición de objeto (...). Superar esa crisis dependerá del grado de cultura que tengamos".

¿Cree Usted que los roles de conducta de los personajes femeninos en el cine mexicano han sido mitificados por sus realizadores?

"Desde luego que sí. Los realizadores del cine mexicano en general, regularmente no son muy afectos al mundo femenino, el cine mexicano tradicionalmente es un cine vejatorio de la mujer, hasta en las buenas películas. (...) Los cineastas mexicanos regularmente son machistas.

El mismo Alejandro, que admiro tanto, incluso Una familia de tantas (1948), no se puede decir que sea una película feminista: es una película que tiene uno de los retratos más hermosos femeninos que se han hecho

en el cine mexicano, que es el retrato de "Maru", el personaje que hace Martha Roth, pero eso no quiere decir que sea una película feminista de ninguna manera".

¿Por qué su predilección por las protagonistas de la clase media?

"Porque yo soy de clase media y es la clase que yo conozco. (...) El chiste de la clase media no es que su estratificación social lo sea solamente desde el punto de vista económico, lo es también desde el punto de vista intelectual y eso es lo que me parece más grave".

¿Por qué "mató" a la protagonista: fue una moraleja, una idea moralizante, o una actitud misógina?

"En primer lugar, no es una actitud misógina de ninguna manera, ni antifeminista, ni nada; ahí me pasaron dos cosas: primero, yo quería hacer el retrato de una mujer muerta; segundo, yo quise, esto no quiere decir que se haya logrado, dar entender que (...) a pesar de todo este entusiasmo por superarse, el mundo masculino sigue siendo, desde mi punto de vista, el más fuerte. Y desde el punto de vista físico y azaroso, por eso la mata un ladrón que nadie conoce, un personaje nuevo que aparece en la película. Tal vez todo provenga de un pesimismo por las cosas de la vida, eso no quiere decir que no sea idealista, las gentes idealistas regularmente son muy pesimistas (...)"

¿Cómo acogió la crítica su película?

"Afortunadamente muy bien, creo que yo tengo tres películas que la crítica ha recibido muy bien: Los meses y los días (1970), Lo mejor de Teresa (1976) y Retrato de una mujer cajada (1979). Creo que son películas que tienen cierta validez en el mundo cinematográfico mexicano".

Por último, Bojórquez afirma:

"El problema de todos los cineastas mexicanos, sin excluirme yo, es que el mundo femenino siempre ha sido visto desde el mundo masculino".

* Conferencia dada por Alejandro Galindo en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, de la Universidad Nacional Autónoma de México, con motivo de la Primera Semana Universitaria de Comunicación, el 3 de agosto de 1987, a las 7:00 p. m.

"En Una familia de tantas fue un mensaje, vamos a llamarle así, de tratar de salvar a la familia mexicana y sobre todo al padre mexicano que es tan estúpido en el manejo de los hijos. Los padres mexicanos necesitan educación de padres y esta actitud que asume el padre, de que soy licenciado o fui licenciado quiero que mi hijo sea licenciado y el pobre hijo no tiene ganas de ser licenciado. Ya no hablemos de las muchachas; en las muchachas uno ve cada tragedia en estos desplantes autoritarios de los padres, es indescriptible, ellos tienen que ir muchas veces al psiquiatra, al psicólogo para tener orientación para cómo normar su vida".

"Maru en el momento que sale vestida de novia está dentro de las normas sociales del momento de la época de la familia, en las normas de derecho y las normas morales, porque ella en ningún momento incurre en una inmoralidad".

"Y esto está ocurriendo todavía, todos los días en distintos lugares del país y no sólo en este país, en Occidente, en Europa, en este continente latinoamericano, muchachas que se encaran al papá".

* Entrevista con el Profesor Carlos González Morantes, Director de la Filmoteca de la U. N. A. M. Realizada en la misma, el 4 de noviembre de 1987 a las 14:00 p. m.

¿Cree que la cinematografía nacional, a través de sus realizadores, han castigado a los personajes femeninos por salirse de su papel establecido y aceptado por la sociedad?

"(...) englobando en una generalidad, (...) la situación del personaje femenino en nuestro cine, evidentemente ha tenido pocas salidas (...), en muy pocas posibilidades expresivas, es decir, o por un lado es la total sumisión y ternura, o por otro lado, es la castigadora del tiempo completo, pero nunca es un ser humano con todas las variantes posibles, es decir, con todo lo que conlleva un ser humano, bueno malo (sic) al mismo tiempo con posibilidades de realización. Esto nunca lo hemos visto continuamente en el cine mexicano, se salvan uno que otro personaje; se salvaría Andrea Palma en Distinto amanecer (1943), pero la generalidad de los personajes femeninos siempre han sido muy esquemáticos en el cine mexicano, es decir, nunca han tenido una riqueza interior, de posibilidades, de visión de trabajo, de moral (...)"

¿Podríamos decir que los realizadores han impuesto un "deber ser" para la mujer?

"Sí, evidentemente el cine impone muchas cosas: gustos, modas, formas de ser. El cine mexicano fue durante muchos años, cuarentas, cincuentas, sesentas, una forma de enseñar a nuestra gente a ver y a comportarse de una cierta manera; es innegable".

¿Cuáles podrían ser las razones o causas que motiven a ello?, es decir, ¿cree que se "castigue" al personaje femenino por situaciones machistas y/o por los modelos establecidos por el Sistema?. ¿Qué hay detrás de esto?

"Creo que son dos cosas que se conjugan; por un lado, hay una situación real, social, es decir, existe un machismo que por más que queremos abolir existe, hay una visión de la mujer generalizada. Evidentemente en los últimos diez años esto ha ido cambiando, ha habido un proceso de cambio de la imagen femenina y su actitud frente a la vida (...). Pero esto no era en los años cuarentas ni en los años cincuentas, en la realidad era una mujer sumisa, eso no lo podemos negar socialmente; entonces lo que pasa es que el cine también ha reflejado un poco las generalidades, nuestro cine mexicano desgraciadamente, en muy pocas ocasiones reclamaba el derecho a exhibir a las excepciones que hubiera sido un cine de "art" y hubiéramos trabajado más rápidamente sobre este proceso. Entonces,

evidentemente el cine también es un reflejo de un "status quo" de la sociedad y en vez de enfrentar esa sociedad con personajes antisociales, libres, de pensamiento más claro, se van por el lado fácil (...) si la ama de casa tiene que ser la ama de casa que le sirva al señor, entonces así la reflejo, en vez de poner a una señora todo lo contrario que cuestione a esa sociedad, a esa forma de ser".

Con esto quiere decir que el cine nacional nunca ha reflejado la realidad...

"(...) Creo que más que nada el cine mexicano ha intentado y ha hecho reflejar una realidad cómoda, vulgar, esquemática(...)".