



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES

“ACATLÁN”



**“< LA CUCARACHA > INTERPRETADA POR
MARÍA FÉLIX”**

**REPORTE FINAL DEL SEMINARIO TALLER
EXTRACURRICULAR: “INTERDISCURSIVIDAD:
CINE, LITERATURA E HISTORIA”**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA**

**P R E S E N T A :
SÁNCHEZ CABELLO ERIKA WENDY**

ASESOR : MARÍA DE LOURDES LÓPEZ ALCARAZ



NOVIEMBRE 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÀN**

**“<La cucaracha> interpretada por
María Félix”**

**REPORTE FINAL DEL SEMINARIO TALLER
EXTRACURRICULAR: “INTERDISCURSIVIDAD: CINE,
LITERATURA E HISTORIA”**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA**

**PRESENTA
SÁNCHEZ CABELLO ERIKA WENDY**

ASESOR: MARÍA DE LOURDES LÓPEZ ALCARAZ

NOVIEMBRE 2004

“<La cucaracha> interpretada por María Félix”

INTRODUCCIÓN	p.3
CAPÍTULO 1. María Félix interpreta a la Cucaracha	p.8
1.1 La revolución mexicana.....	p.9
1.2 <i>La Cucaracha</i> y sus creadores	p.20
1.3 Características físicas	p.22
1.4 Actitud y vocabulario	p.31
CAPÍTULO 2. Los roles de la Cucaracha	p.39
2.1 La revolución como legado	p.44
2.2 La creación de estereotipos	p.48
2.3 La soldadera	p.54
2.4 La amante	p.60
2.5 La madre	p.71
2.6 Los años ochenta	p.74
CONCLUSIONES	p.79
FUENTES	p.82

INTRODUCCIÓN

Como estudiante de la Licenciatura en Historia me interesan los temas relacionados con la revolución mexicana y la cultura, me interesan también los estudios de género y el cine me parece una oportunidad de ver las cosas desde una perspectiva distinta que ayude a entender los grandes y pequeños acontecimientos del pasado a partir de la subjetividad humana, sin olvidar las conexiones de ésta con la historia objetiva.

La revolución mexicana ha sido estudiada por distintas disciplinas, estimuló diversos análisis e interpretaciones. La historiografía sobre este movimiento se ha valido de una gran variedad de fuentes para abordarlo, entre ellas el cine, sin embargo estas habían sido consideradas como secundarias o complementarias; este movimiento histórico también ha sido abordado por las técnicas de la historia política, la sociología, la historia de las mentalidades, la historia cultural, la historia oral, etcétera.

Me pareció lo más apropiado para el trabajo abordar este movimiento desde la perspectiva de la historia de las mentalidades, ya que su enfoque metodológico me permite analizar imágenes y símbolos para aterrizarlos en representaciones sociales del imaginario colectivo. Al historiador de las mentalidades le interesa averiguar cómo los hombres del pasado percibieron los hechos que vivieron, cómo entendieron su mundo, y cómo esa percepción influyó sobre sus comportamientos.

El objeto de estudio del historiador de las mentalidades está formado por una representación mental ligada a un comportamiento práctico. Se emplea el concepto de representación mental y no de ideología pues el segundo se refiere a un producto muy elaborado del pensamiento humano que difícilmente es alcanzado por todos los miembros de un grupo social; es una representación del mundo, pero con ideas claras, lógicamente elaboradas y con una sólida estructura racional que pocas veces se pone en práctica.

El término representación mental admite además de los anteriores, otros tipos de percepción del mundo, acepta muchos elementos que no se apegan a nuestra lógica, incluso muchos de ellos son meramente emotivos y sin embargo son capaces de regular el comportamiento de las personas.

La Historia se ocupa de la sociedad, lo cotidiano forma parte inseparable de la vida social, la historia de las mentalidades se ocupa principalmente de las formas ordinarias de la vida humana, es decir, de lo cotidiano: amores, odios, miedos, religión, etc.

A diferencia de otras disciplinas históricas, como la historia económica y la historia política, que tienen más o menos sus fuentes específicas; son relevantes para la historia de las mentalidades tanto los testimonios de personas como los hechos de que informan estas, y revaloriza fuentes que eran consideradas como menores: prensa, cine, literatura, fotografía y artes populares, cultura oral, documentos personales, entre otras.

A partir del surgimiento del cinematógrafo a fines del siglo XIX, el cine se ha convertido sin duda en una fuente muy importante para el estudio de la historia. No podemos olvidar que entre la insurrección maderista y 1920, el periodismo gráfico, la fotografía y el cinematógrafo hicieron de los sucesos revolucionarios el centro de su atención y les dieron una amplia difusión dentro y fuera de México. Como no reconocer en *Memorias de un Mexicano* de Salvador Toscano el testimonio histórico de una época en la que la idea de nación y el sentimiento de nacionalidad son nutridos por la revolución inyectándoles nuevas características. El cine es una fuente a la que nos podemos acercar con nuevas preguntas y descubrir nuevos testimonios, nuevas técnicas de análisis y nuevas maneras de explicar el pasado y el presente.

Ahora que el relato histórico dejó de ser predominantemente descriptivo y se volvió más analítico y dedicado a descubrir la composición y las relaciones internas que determinan la existencia de un sistema económico, de una estructura social o demográfica, de una ideología, de un régimen político; se ha convertido en un análisis más complejo y refinado de la sociedad y de los grupos e individuos que la componen. He aquí donde el cine justifica su importancia como fuente de

estudio de la Historia, pues es capaz de mostrar a la sociedad y a los individuos que la componen, su actividad económica, sus creencias, sus carencias.

Enrique Florescano señala que "Gracias a este nuevo gran proyector de imágenes, la revolución fue el primer gran acontecimiento histórico de la época moderna que tuvo una difusión nacional inmediata, profunda y emotiva"¹. Nosotros estamos acostumbrados a ser informados inmediatamente por los medios de comunicación de los acontecimientos más importantes ocurridos el mismo día aunque se encuentren del otro lado del mundo. Quiero entender a aquellos que por primera vez tenían a su alcance las imágenes de los protagonistas de los hechos políticos más importantes de su tiempo, esto debió ser algo más que imponente. Según Aurelio de los Reyes el reportaje fotográfico y cinematográfico agudizó la conciencia histórico-visual de fotógrafos y camarógrafos, y de los actores de los acontecimientos que registraban, al mismo tiempo que la presentación de esos hechos ante el público, pocos días después de ocurridos, produjo la extraña sensación entre los espectadores de la simultaneidad de la historia, de estar presentes y participar emocionalmente en acontecimientos remotos².

Hay una extraordinaria riqueza en las películas como documentos sociales, pues no solo nos muestran como fue la revolución, sino como fue vista e interpretada en diversos momentos y espacios socioculturales, y como esas interpretaciones varían en el tiempo según los intereses de los discursos.

El cine está dentro de un contexto determinado, es, como escribió Antonio Costa: "lo que en una sociedad, en un periodo histórico, en una determinada coyuntura político-cultural o en un cierto grupo social, se decide que sea"³

Alejandra Jablonska señala que: "el cine como sistema de representaciones puede ser estudiado como un fenómeno sociológico, psicológico y estético. En este último caso la reflexión gira en torno a los significados de su contenido, a las formas en que el cine, como un medio de expresión particular,

¹ Enrique Florescano. *El nuevo pasado mexicano*, México, Cal y arena, 1995. p.108.

² Aurelio de los Reyes. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1997, p. 19

³ Antonio Costa. *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós. 1988. p.30.

logra comunicarlos, a las maneras como reelabora y expresa el imaginario colectivo"⁴ Es precisamente este el enfoque de mi trabajo, pues girará en torno a los significados de contenido de *La Cucaracha*.

Contextualizando tres momentos el presente reporte dará en principio un panorama general del proceso revolucionario, pues la historia de la película se desarrolla entre los años de 1912 y 1914, y marca como hecho culminante la toma de Zacatecas; un segundo contexto será aquel en el que se produce y se proyecta la película, 1958 año caracterizado por una serie de movimientos sociales que cuestionan los logros de la revolución, evidentemente no son los únicos logros cuestionados, pues a la película que nos ocupa le va muy mal en cuanto a crítica cinematográfica se refiere; originalmente solo trabajaría con estos dos momentos pero durante la investigación me encontré con que había otro contexto importante para una lectura del filme, 1984 año de reestreno de *La Cucaracha* y de otras películas del cine mexicano que llenaban la cartelera cinematográfica.

En el presente reporte identificaré las características físicas y psicológicas del personaje que interpreta María Félix en *La Cucaracha* donde ésta mujer siendo una soldadera es el personaje principal y la película se desarrolla durante la revolución mexicana. La caracterización del personaje de la Cucaracha debe servirme para plantear qué se dice y cómo se dice en la historia y en el discurso filmico. Mencionaré ciertos aspectos que muestran lo femenino y lo no femenino en la figura de la Cucaracha y rasgos que considero importantes sobre como es percibida su actividad humana, desde las palabras y los gestos, hasta los grandes hechos colectivos y personales.

Si bien es cierto que hay una gran cantidad de películas del cine mexicano que pudieron servir de muestra para el presente trabajo pues abordan el tema de la revolución mexicana, no era el objetivo hacer una revisión de ellas para establecer sus características a partir de una temática específica, y por otro lado la subjetividad hizo lo suyo entre *La Cucaracha* y yo definiendo la muestra.

⁴ Aleksandra Jablonska y Juan Felipe Leal. *La revolución mexicana en el cine nacional*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 1997, p. 11.

El seminario al ser multidisciplinario tiene como objetivo conjugar el Cine, la Literatura y la Historia, por sus características el presente reporte incluye principalmente el Cine y la Historia, sin embargo la Literatura no queda de lado pues algunas de las fuentes a las que recurro son literarias.

La comunicación que establece el cine con el espectador por medio de las imágenes no es menos importante que el mensaje que le transmite por medio de las palabras, es por eso que el presente reporte incluye algunas de las escenas más representativas de la película.

Mi interés en la película no es su valor artístico, sino lo que representa y lo que aporta a la cultura cinematográfica nacional, al nacionalismo y a la idea que sobre la revolución tiene el colectivo. No se trata de un acercamiento estético sino del acercamiento a un producto cuyos significados no son sólo cinematográficos.

CAPÍTULO 1

MARÍA FÉLIX INTERPRETA A <LA CUCARACHA>

LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Enrique Florescano nos dice que: "La Revolución mexicana no es solo la serie de hechos históricos que se manifestaron entre 1910 y 1917, o entre 1910 y 1920, o entre 1910 y 1940; es también el conjunto de proyecciones, símbolos, evocaciones, imágenes y mitos que sus actores, interpretes y herederos forjaron y siguen construyendo alrededor de ese acontecimiento."⁵ Sin embargo es de gran importancia para mi trabajo establecer el contexto histórico de la película, hablar de los grandes hechos para posteriormente aterrizar en el cine de la revolución y en particular en la película *La Cucaracha*.

A principios del siglo XX luego de varios años de crecimiento económico y estabilidad política, comenzó a manifestarse el descontento ocasionado por la decadencia del régimen de Díaz, su crisis fue múltiple pues afectó los ámbitos político, económico, social, diplomático y cultural, y encontró un terreno fértil para manifestarse en las elecciones presidenciales de 1910.

El descontento no fue exclusivo de los pobres o de las clases medias, también algunos miembros de la burguesía estaban a disgusto. La preferencia de Díaz por los inversionistas extranjeros y la falta de oportunidades para participar en las decisiones políticas molestó a algunos terratenientes y hacendados, quienes resentidos con el gobierno estaban deseosos de cambios que llevaran al país rumbo a la democracia. A esta clase pertenecía Francisco I. Madero, quien compartía junto con otros la decisión de luchar por un cambio.

Madero, rico hacendado del estado de Coahuila, inició sus actividades políticas en San Pedro de las Colonias donde fundó un club político. En 1905 participó en las elecciones para gobernador de Coahuila pero perdió; en 1908 publicó su libro *La sucesión presidencial en 1910*, donde se pronunció en contra de la reelección de Porfirio Díaz, se trataba de una obra valiente y causó gran revuelo. Ese mismo año, alentado por las declaraciones del presidente al periodista James Creelman, Madero se animó a organizar un partido político que

⁵ Enrique Florescano. *El nuevo pasado mexicano*, México, Cal y arena, 1995. p.71.

luchara por la democracia y la no reelección. Así nació en abril de 1910 el Partido Nacional Antirreeleccionista.

Madero inició la campaña electoral como candidato presidencial del nuevo partido, la primera en la historia de México; recorrió a caballo y en automóvil varios lugares del país dando a conocer su programa e ideas políticas.

La reacción del presidente Porfirio Díaz ante la gira de Madero fue en un principio de desdén y burla, pero ante el impacto que empezó a tener se tornó en preocupación y posteriormente en ira. Madero que por su posición económica y social había gozado de la tolerancia del viejo presidente, empezó a ser reprimido. En junio de 1910 se le encarceló y desde prisión se informaba sobre el curso de los acontecimientos políticos.

El 26 de junio de 1910 resultó vencedora la candidatura de Porfirio Díaz y Ramón Corral, detrás de ese éxito estaba el fraude, la prisión de Madero y la represión de los antirreeleccionistas, Díaz se preparaba para ocupar por octava vez la silla presidencial. Desde la cárcel de San Luis Potosí, Madero empezó a organizar un plan para levantar en armas al país, ahí escribió un manifiesto a la nación que se conocería más tarde como Plan de San Luis, en ese documento se denunciaba el fraude electoral, se desconocía a Porfirio Díaz y a los poderes constituidos, se señalaban los vicios del régimen, se mencionaba el problema de la propiedad de la tierra y se convocaba al pueblo a levantarse en armas el 20 de noviembre de 1910.

Los anhelos de Madero de democratizar al país por medios pacíficos como son las contiendas electorales quedaron en el pasado, el futuro del país estaba en la revolución. Con el *Plan de San Luis* en las manos, huyó de la cárcel y se refugió en los Estados Unidos para iniciar sus actividades revolucionarias. Los simpatizantes de Madero empezaron a hacer acopio de armas y a prepararse para iniciar la revolución; tal fue el caso de la familia Serdán, quienes en Puebla organizaban a los opositores a Díaz, sin embargo la red de espionaje del presidente era eficiente y la casa de los Serdán fue registrada dos días antes del levantamiento. Los maderistas opusieron resistencia a la policía y después de una balacera fueron derrotados. Aquiles Serdán fue muerto junto con varios de sus

familiares y compañeros. Este acto desafortunado provocó desilusión en el movimiento, pero no fue suficiente para impedir los levantamientos posteriores.

Con el lema "Sufragio efectivo, no reelección" la revolución encabezada por Madero en noviembre de 1910 empezó a crecer, a pesar de que en los tres primeros meses no hubo respuesta más que en Chihuahua, pues los maderistas de las clases medias servían para oposiciones electorales pero no para luchas armadas, brotes revolucionarios empezaron a darse por casi todo el país, especialmente en el estado de Chihuahua donde los hombres de Abraham González, Pascual Orozco, Francisco Villa y Lucio Blanco empezaron a infligir serias derrotas al ejército federal que hasta entonces era considerado fuerte e invencible. En febrero de 1911 el movimiento se expande a otros estados y aparecen los sectores populares y rurales.

En el centro del país los zapatistas acosaron a los federales y avanzaban decididamente con la intención de tomar la capital del país. En pocos meses el régimen de Díaz se vio solo y derrotado, no recibió ayuda de los inversionistas extranjeros a quienes tantos privilegios dio, incluso los porfiristas empezaron a abandonar el país.

Finalmente el régimen del general Porfirio Díaz llegó a su término con el tratado de Ciudad Juárez, firmado el 21 de mayo de 1911, en él se estipulaba la renuncia y el exilio del presidente, quien salió del país la mañana del 31 de mayo de ese mismo año, desde el puerto de Veracruz. Muchos salieron a despedir al dictador, le gritaban vivas y le regalaban flores; la alta sociedad porfirista le dio su adiós y al subir el ya expresidente al trasatlántico que lo llevaría a Europa se dio inicio a una nueva etapa de la historia de México.

De acuerdo con el tratado de Ciudad Juárez, ocupó la presidencia interina del país Francisco León de la Barra; su compromiso con la nación era convocar a elecciones de conformidad con los principios establecidos en la Constitución de 1857, sin embargo durante los seis meses que duró en el poder se dedicó a desestabilizar a los revolucionarios y a tratar de restaurar el orden porfiriano. En octubre de 1911 se efectuaron las elecciones, el triunfo indiscutible

fue para la fórmula Francisco I. Madero presidente, José María Pino Suárez vicepresidente.

Al asumir la presidencia constitucional el 6 de noviembre de 1911, Madero se encontró con un México devastado por la revolución, políticamente dividido, con un ejército federal confundido y con un pueblo desesperado por ver la solución inmediata a sus problemas.

Madero intentó hacer realidad su programa político y social contenido en el *Plan de San Luis*, para el nuevo presidente, los grandes problemas nacionales como la injusticia social y la ignorancia debían ser resueltos a través de reformas legales, la democracia debería ser una realidad, y la libertad de prensa debía contar con garantías. Sin embargo la aplicación de los ideales no resultó fácil, la situación era candente y en ocasiones su celo democrático le acarreó mayores dificultades.

Madero inició su gobierno con una política conciliatoria entre el viejo orden porfirista y el revolucionario, organizó su gabinete con hombres que lucharon junto con él en la dirección del movimiento armado y con elementos del antiguo régimen. Procedió al desarme del ejército popular, mismo que lo había llevado al triunfo, y favoreció con elevación de salarios y prerrogativas al ejército profesional formado en la época de Díaz. Esas medidas causaron malestar en las fuerzas que lo apoyaron y las divisiones entre revolucionarios y el gobierno de Madero no tardaron en surgir. Emiliano Zapata y Pascual Orozco se levantaron en armas.

El 28 de noviembre de 1911, sólo 22 días después de que Madero ocupara la silla presidencial, los campesinos de Morelos con Emiliano Zapata a la cabeza lanzaron el Plan de Ayala, en ese documento desconocían a Madero y proponían entre otras cosas la restitución inmediata de sus tierras, el lema de los zapatistas en esa etapa fue: "Justicia y ley". Las presiones del gabinete llevaron a Madero a aceptar medidas drásticas en contra de los campesinos rebeldes quienes, no obstante lo tenaz de la lucha, pusieron en serias dificultades al gobierno.

En marzo de 1912 se levantó en armas Pascual Orozco, los motivos de su rebelión se encuentran en el Plan de la Empacadora, documento en el que se desconoce a Madero y se le acusa de haber traicionado el *Plan de San Luis*. El lema de ese plan fue: "Reforma, libertad y justicia". Orozco aceptó la ayuda de porfiristas resentidos para lograr sus objetivos, lo que desprestigió a su movimiento. Orozco fue derrotado por el general Victoriano Huerta, entonces todavía fiel a Madero.

Entre los principales problemas que tuvo que enfrentar Francisco I. Madero se encuentra el de la oposición de los porfiristas, quienes hicieron todo lo posible por desestabilizar al gobierno, a pesar de la política conciliatoria del presidente. Estos grupos abusaron de la libertad de expresión otorgada a la prensa y se dedicaron, unos, a ridiculizar la figura de Madero, y otros, a sembrar el malestar y la desconfianza en la sociedad. También dedicaron su tiempo a planear conspiraciones que pusieran fin al gobierno emanado de la revolución. A los problemas anteriores hay que sumar las rebeliones encabezadas por generales porfiristas como Félix Díaz y Bernardo Reyes quienes buscaban restaurar el antiguo régimen.

En febrero de 1913 el clima subversivo en contra de Madero llegó a su punto máximo, la capital del país fue asediada por las tropas de Félix Díaz y Bernardo Reyes, y el ejército federal al mando del general Victoriano Huerta traicionó al presidente. En el complot contra Madero estaban comprometidos junto con los militares ya nombrados, el embajador de Estados Unidos, Henry Lane Wilson, y prominentes ex porfiristas. Fueron ellos los responsables de los acontecimientos de la llamada "Decena Trágica" del 9 al 18 de febrero, días en los que la ciudad de México fue escenario de sangrientos combates.

Madero y Pino Suárez presos y derrotados, se vieron obligados a firmar su renuncia; quedó como presidente interino el señor Lascuráin, quien como único acto de gobierno legalizó la toma de poder del general Victoriano Huerta.

El 22 de febrero de 1913 el presidente Madero y el vicepresidente Pino Suárez fueron asesinados, Huerta no cumplió su promesa de respetarles la vida, la contrarrevolución había triunfado.

A la muerte de Madero la mayoría de los gobernantes de los estados reconocieron a Victoriano Huerta como presidente, pero en Coahuila y Sonora no aconteció así, esos dos estados se declararon en contra del nuevo presidente. El gobernador maderista de Coahuila Venustiano Carranza, lanzó en marzo de 1913 el Plan de Guadalupe, documento en el que se hacía un llamado a los mexicanos a luchar contra Huerta y a defender la Constitución de 1857, asimismo se reconocía a Carranza como primer jefe del ejército Constitucionalista.

Carranza logró reunir en torno al Plan de Guadalupe a los hombres de los estados del norte que anteriormente habían dado su apoyo a Madero y a éstos se sumaron muchos más. Por su parte Zapata en el centro y sur del país también se alzó contra Huerta. El viejo porfirismo encubierto que constituía el gobierno huertista se enfrentó a una revolución distinta a la encabezada por Madero, que era fundamentalmente política. Después de la experiencia adquirida, los nuevos revolucionarios buscaban cambios sociales, así nació la revolución social.

Los hombres y mujeres que participaron en el movimiento revolucionario, primero contra Díaz y después contra Huerta, tenían orígenes sociales distintos y por lo tanto lo que esperaban de la revolución era diferente. Las demandas revolucionarias no eran las mismas en el norte de la república que en el sur, pues cada región tenía necesidades particulares. A la revolución se incorporaron rancheros, mineros, ferrocarrileros, vaqueros, abigeos, obreros, maestros, campesinos sin tierras y algunos periodistas e intelectuales. De ahí que las demandas formaran un amplio abanico en el que aparecían cosas como la restitución y dotación de tierras, mejores condiciones de trabajo, aplicación correcta de las leyes y del ejercicio de la justicia, fin al abuso de los jefes políticos y, desde luego, el respeto a los principios de la Constitución de 1857.

México es una nación con una topografía muy accidentada que da por resultado la existencia de varias regiones muy distintas entre sí y que por lo mismo han tenido un desarrollo histórico diferente. Esa situación explica el hecho de que la revolución mexicana no fuera un movimiento homogéneo y con las mismas características en todo el país. Fue mas bien una sucesión de levantamientos y

rebeliones locales con demandas particulares que en un momento dado lograron ser expresadas a nivel nacional.

Las necesidades de los mexicanos eran muy distintas en el sur que en el norte, en el este que en el oeste. También hay que señalar que la composición social de los revolucionarios era muy diversa; junto a los campesinos se encontraban personas de clase media e incluso algunos viejos porfiristas como el mismo Carranza. Así, la diversidad regional y de intereses marcó diferencias entre carrancistas, villistas y zapatistas.

Carranza era un hombre con experiencia en el ejercicio del poder y con una idea de nación mejor elaborada que la de Villa o Zapata, pretendía un gobierno regido por las leyes en las que se plasmaran los ideales de Madero, Carranza era un reformista, su meta era modernizar la Constitución de 1857 haciéndole reformas no radicales en materia política, social y económica. Una de las preocupaciones fundamentales del carrancismo fue la política exterior mexicana, en especial la sostenida con el gobierno de Estados Unidos. Carranza fue un defensor de los derechos de México ante la política agresiva e imperialista de los estadounidenses.

Desde la primera etapa de la revolución Villa dio excelentes muestras de mando, conocía bien la geografía y tenía un don natural como estratega militar, esto le valió muchos triunfos que le dieron prestigio dentro de las filas revolucionarias. A Villa lo seguía un ejército popular formado en su mayoría por vaqueros, ferrocarrileros, rancheros, abigeos, mineros y campesinos que encontraron en el "Centauro del norte" a su caudillo. Villa veía en la revolución la posibilidad de mejorar la vida social de sus hombres a través de un programa de justicia social. Cuando tuvo posibilidad estableció un salario mínimo, expidió una ley agraria, prohibió las tiendas de raya y se preocupó por las viudas y los huérfanos. Villa carecía de una visión nacional y sus ideas y programas eran muy localistas, el mejoramiento de las condiciones de vida de "sus muchachos", era su objetivo.

Zapata encabezó un movimiento campesino en los estados de Morelos, México, Tlaxcala, Puebla, Guerrero, Michoacán y Oaxaca. el zapatismo luchaba

fundamentalmente por la restitución y dotación de tierras, su movimiento como el de Villa tuvo aspiraciones netamente locales. El contingente zapatista estaba formado por indígenas vestidos con calzón de manta y huaraches, y su armamento lo constituían rifles y machetes; eran gente sencilla del campo que sabían poco de política pero tenían una idea muy clara de por qué luchaban y en la revolución vieron el único medio por el que podrían recuperar sus tierras.

En su lucha contra Huerta el ejército constitucionalista se organizó en tres divisiones, comandada cada una por los generales: Francisco Villa, Álvaro Obregón y Pablo González. Los soldados del ejército federal, empezaron a sufrir serias derrotas, a las que se sumaron las que les inflingían las tropas de Emiliano Zapata. Además de los movimientos rebeldes Victoriano Huerta tuvo que afrontar el desconocimiento de su gobierno por parte de Estados Unidos, de quien inicialmente esperaba apoyo, la presencia de tropas estadounidenses en el puerto de Veracruz y la imposibilidad de resolver los apremiantes problemas nacionales.

Ya las fuerzas que mandaba el General Obregón dominaban en las tierras de Sonora y Sinaloa, con excepción de Guaymas y Mazatlán, quien dejando destacamentos de observación frente a estas plazas avanzaba por Tepic y Jalisco. Las fuerzas revolucionarias a las órdenes del General Pablo González, se habían apoderado de las importantes plazas de Monterrey y de Tampico y todo el norte de Coahuila y la totalidad de los territorios neoleonés y tamaulipeco se encontraban en poder de las fuerzas constitucionalistas.

El general Francisco Villa, había ocupado las plazas de Ciudad Juárez, Chihuahua, Ojinaga, Torreón, San Pedro de las Colonias y Saltillo y obtenido triunfos en Tierra Blanca y en Paredón, y tenía a sus órdenes un cuerpo del ejército de más de veinte mil hombres y más de cincuenta piezas de artillería, todas quitadas al enemigo.

En mayo de 1913, Zapata desconoció a Orozco, asumió el mando de la rebelión libertadora del sur y organizó una ofensiva militar que para principios de 1914 había tomado fuerza en Morelos, Puebla, Tlaxcala y Guerrero, y capturado Chilpancingo y Taxco; a mediados de 1914 había expulsado completamente de

Morelos a las fuerzas huertistas y se acercaba a la Ciudad de México con la toma de Milpa Alta el 20 de julio.

En la fecha del 23 de junio de 1914, fue tomada por asalto la ciudad de Zacatecas y entraron victoriosas a la misma las fuerzas de la División del Norte, a las órdenes del General Francisco Villa, a las que se había incorporado el estratega Felipe Ángeles. Esa fecha marca el irremisible colapso del gobierno presidido por el General Victoriano Huerta y la iniciación de una cruenta lucha intestina que habría de prolongarse por varios años, con resultados funestos para el país.

Entre 1913 y 1914 se da la debacle política huertista, cuyo eje fue, irónicamente, el mismo que había respaldado su asalto al poder: el intervencionismo norteamericano. El nuevo presidente norteamericano Woodrow Wilson asumió el poder el 4 de marzo de 1913, escasas dos semanas después del asesinato de Madero, e inició de inmediato una política de nuevo tipo hacia México. Quería como vecino un país estable, fundado en la libre empresa y en la democracia parlamentaria. Esta nueva convicción se tradujo pronto en un enfrentamiento con la dictadura de Huerta.

Ante esta situación Huerta se rindió en julio de 1914 y abandonó el país. Una vez sin jefatura, el huertismo entregó el poder a los constitucionalistas el 13 de agosto en el poblado de Teoloyucan, donde se firmó el tratado en el que oficialmente se reconoció la derrota del régimen de Huerta. Una vez triunfante el ejército constitucionalista, Venustiano Carranza disolvió el ejército federal y se dedicó con energía a la tarea de consolidar al constitucionalismo.

Para celebrar el fin de la dictadura de Huerta el general Álvaro Obregón organizó un magno desfile el 20 de agosto de 1914, en dicho evento él y Venustiano Carranza fueron las principales figuras, ni las tropas de Villa ni las de Zapata fueron invitadas a festejar el triunfo. Villismo y zapatismo representaban al campesinado y a las clases populares, y sus fuerzas fueron decisivas en la caída de Huerta; sin embargo, el carácter independiente de sus respectivos caudillos, y el recelo por parte de Carranza de compartir el poder y retar su autoridad, enfrentaron a dichas facciones contra el constitucionalismo. La revolución se

dividió y se inició la lucha de facciones. Villismo, zapatismo y constitucionalismo iniciaron entre sí una sangrienta lucha por obtener la hegemonía, sus distintas concepciones sobre los que debería ser el país se manifestaron en la Convención de Aguascalientes.

Entre octubre y noviembre de 1914 se dieron cita en la ciudad de Aguascalientes los jefes revolucionarios para realizar un programa en el que se decidiera el futuro del país. Esta tarea fue imposible de concretar, dada la diversidad de opiniones que se tenían sobre la forma en que debía organizarse el país; en cambio, se agudizaron las divisiones ya existentes entre las distintas facciones.

La convención solicitó la renuncia de Carranza a la jefatura del país y que se reconociera como presidente a Eulalio Gutiérrez; esa propuesta desde luego molestó a Carranza por lo que desconoció los acuerdos tomados en Aguascalientes y se retiró de la Convención. Por su parte, Villa y Zapata, unidos momentáneamente, instalaron el poder convencionista en la ciudad de México, dando lugar en este momento a la existencia de dos poderes, el de Eulalio Gutiérrez y el del gobierno de Carranza instalado en Veracruz.

La alianza entre Villa y Zapata se vio fortalecida por el Pacto de Xochimilco del 4 de diciembre de 1914, llegándose a pensar que la facción carrancista sería derrotada; sin embargo, las divisiones entre los caudillos se hicieron visibles sin que los presidentes convencionistas, Eulalio Gutiérrez, Roque Garza y Francisco Lagos Cházaro, los pudieran controlar, por lo que la gestión de gobernador, o sea, atender las demandas de la población, se fue debilitando.

Villa contaba todavía con un ejército bien pertrechado, pero en 1915 empezó a sufrir severas derrotas de parte del ejército constitucionalista comandado por Álvaro Obregón, así que debió refugiarse en el norte y volvió a sus actividades guerrilleras, lo mismo pasó con Emiliano Zapata.

Mientras sus generales ganaban terreno, Carranza echó a andar un programa de reformas sociales avanzadas que le ganaron adeptos del zapatismo y el villismo. El 6 de enero de 1915 se expidió la primera ley agraria, obra del

licenciado Luis Cabrera y que entusiasmó a la población campesina. Otorgó más libertades a los gobiernos municipales y decretó el divorcio civil.

Para 1916 el carrancismo había triunfado sobre las demás facciones y, aunque sus enemigos se mantuvieron en rebeldía, ya no constituían un problema serio que impidiera sus proyectos.

LA CUCARACHA Y SUS CREADORES

Inquieto, imaginativo, audaz y poseedor de un inigualable olfato para el éxito taquillero, Ismael Rodríguez ha sido llamado por algunos "el cineasta del pueblo mexicano". A los nueve años emigró con su familia a Los Ángeles, California, donde sus dos hermanos mayores, Roberto y Joselito, desarrollaron un sistema de cine sonoro. Regresaron a México para trabajar en la película *Santa* (1931) de Antonio Moreno, en la que Ismael hizo una pequeña aparición. Tras realizar distintas labores de tipo técnico, Rodríguez debutó como director con la cinta *¡Qué lindo es Michoacán!* (1942).

Con sus hermanos, fundó Películas Rodríguez, empresa productora de larga y exitosa trayectoria. Cineasta popular por excelencia, entre sus méritos está el haber aprovechado las posibilidades histriónicas de Pedro Infante, actor al que dirigió en dieciséis ocasiones, entre ellas, las comedias rancheras *Los tres García* (1946) y *Vuelven los García* (1946) y los melodramas urbanos *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepé El Toro* (1952), trilogía que alcanzó la categoría de mito. Creador del melodrama neorrealista, divulgador de lugares comunes. Considerado pilar de la época de oro del cine mexicano, el también guionista y productor cautivó al público con sus melodramas y comedias de entre un acervo de 67 películas, filmadas desde 1942 hasta 1996.

La filmografía de Rodríguez incluye también *¡Hay Jalisco no te rajes!*, *Cuando lloran los valientes*, que estelarizó el charro cantor Jorge Negrete, *Mátenme porque me muero*, protagonizada por Germán Valdés "Tin Tan" y *La cucaracha*, que reunió a María Félix y Dolores del Río.

Además de diversos reconocimientos nacionales e internacionales, Ismael Rodríguez recibió en 1992 un *Ariel de oro* por la trascendencia de su obra. Con *Animas Trujano*, además de obtener El Globo de Oro, fue nominado al Oscar de la Academia en la categoría de Mejor Película Extranjera.

A través de una serie de películas que filmó en los años cincuenta y sesenta, Ismael Rodríguez trató de continuar las ideas estéticas de Emilio

Fernández en su afán por realizar un cine nacionalista. Sin embargo *La Cucaracha* marcó el final de la parte exitosa de la carrera de su autor.

El cineasta falleció el sábado 6 de agosto del 2004 a causa de una afección renal. Tenía 86 años.

Sin duda la gran aportación de Ismael Rodríguez al folclor revolucionario es *La Cucaracha* (1958), estructurada como un doble homenaje a la revolución y a quiénes habían construido parcialmente su representación en los años cuarenta, los actores de la película protagonizan una visión épica de la revolución mexicana ya hecha material para tecnicolor y espectáculo turístico. Aquí la revolución pierde el carácter de jerga que tenía en algunas películas de los años treinta para concentrarse en la visión épica.

CARACTERÍSTICAS FÍSICAS

**“para qué le robó los tiliches al gringo aquel, mejor hubiera
seguido de vieja”⁶**

la trompeta a la Cucaracha



Las características son los atributos particulares de una persona o cosa que claramente la distinguen de las demás. Algunas de las definiciones que nos da el Diccionario de la Real Academia Española de cucaracha son las siguientes: “cochinilla de humedad, insecto nocturno y corredor...”, etc. Comúnmente identificamos a la cucaracha como uno de los insectos más desagradables; viven en la suciedad, transmiten enfermedades, se reproducen rápidamente y son difíciles de eliminar. Así es como llaman en toda la película a nuestra protagonista, pues nunca se menciona su nombre de pila.

⁶ *La Cucaracha*. Dir. y Prod. Ismael Rodríguez. Guionista José Bolaños, Diálogos Ricardo Garibay. Actores María Félix, Emilio “Indio” Fernández. 1958. 90 min. A partir de este momento todos los diálogos citados son de la presente película.

La Cucaracha también se encuentra relacionada dentro del imaginario colectivo con el corrido del mismo nombre, el cual se remonta al siglo XIX, escrito por el español Fernán Caballero, y adaptado en México durante la intervención francesa. Con el tiempo los soldados porfiristas cantaban acerca de una soldadera de tiempos de paz que quería dinero para ir a las corridas de toros. Mientras que con los villistas, la Cucaracha quería dinero para comprar alcohol y marihuana, y estaba a menudo tan borracha o drogada que no podía caminar en línea recta.

La Cucaracha, según el corrido que la antecede al inicio de la película es "... una mujer de la tropa, que todo el mundo conoce". Pero no en el sentido que nosotros entendemos la palabra "conoce", sino como Adán conoció a Eva, es decir que nuestra actriz es tratada de prostituta.

El director da la voz a distintos personajes para que describan a la Cucaracha, Ignacio López Tarso (Trinidad) hace una descripción focalizada cuando le dice a Antonio Zeta: "Ah, pues ahora si como se dice vulgarmente rodadora, por eso le dicen la Cucaracha. El coronel: "no encuentro la relación", Trinidad: "pues si, que no sabe que las cucarachas no se conforman con un solo macho, ellas ven como le hacen pero le quitan el suyo a las demás". Aunque en la película no se ve que ella le quite el hombre a otra, al contrario, es a ella a quien le quitan al coronel Zeta.



Ismael Rodríguez le explicó a María Félix la clase de mujer que debía ser como la Cucaracha: "_debe ser una mujer con pelo en pecho que va a partirse el alma"⁷, por supuesto esta aclaración sedujo a "la Doña" quien gustaba de

⁷ José María Flores. "María Félix 1914-2002. su vida, sus amores, sus películas, su muerte" en *Cine Confidencial*, edición especial, abril del 2002, p.64.

interpretar a mujeres con carácter fuerte y atrevido como ella misma siempre lo fue.

Sesenta kilogramos de peso, cincuenta y seis centímetros de cintura, un metro sesenta y dos centímetros de altura. El cuerpo de la Cucaracha es firme, ágil, esbelto, bien plantado, lleva el cabello recogido por un par de trenzas; su rostro denota valor, orgullo, desdén, arrojo y altivez, se mueve como las fieras, se sabe peligrosa, rebelde. Mientras habla hace cantidad de ademanes, y busca la mirada de quien la escucha. Siempre está derecha, como soldado, sentada o de pie, nunca deja que los hombros caigan hacia delante⁸. Sus ojos son tempestuosos aunque en algunas ocasiones los vemos serenos, son atractivos y fulminantes. En esta película vemos a María Félix siendo como diría Carlos Monsivais: "el temperamento al servicio de la belleza, y la belleza exaltada por el temperamento"⁹.

Escuché varias veces decir a mi abuela, quien ahora tiene la edad que la actriz tendría si viviera, que María Félix no se maquillaba, y según lo que dicen los textos que he leído, en efecto, sólo llevaba los labios muy rojos y las pestañas muy negras, el color de sus mejillas era natural, y contrastaba con lo blanco de sus dientes, su cabello era muy negro. Al filmar *La Cucaracha*, la actriz tenía cuarenta y cuatro años, se encontraba en plena madurez y sus mejillas aún brillaban.

Según la escritora Julia Tuñón, "Existe una imagen transexual evidente en los valores que expresa la imagen de la Doña, aún en su aspecto, en concreto por el concurso de la voz"¹⁰. En el personaje que interpreta en *La Cucaracha* la actriz María Félix es claramente una mujer con voz ronca, pero no está sobreactuando, pues en la realidad, así es su voz. En entrevista realizada en agosto de 1973, la periodista Elena Poniatowska le pregunta a nuestra actriz: "¿Es cierto que tiene voz de sargento?", a lo que ella responde: "Creo que hablo como mi tío Miguel, pero me he acostumbrado tanto a mi voz que ya ni me oigo. De

⁸ Nota: cuenta la actriz que su mamá desde la infancia la enseñó a sentarse derecha, para lo cual le ponía unos tirantes.

⁹ Mauricio Peña. "La diva se consagró desde su primera cinta" en *SOMOS María Félix. El mito más bello del cine*. año 10, núm. 191. p.59.

¹⁰ Julia Tuñón Pablos. *Mujeres de luz y sombra*. México, CONACULTA/IMCINE, 1993, p. 120.

cualquier modo, es mucho mejor tener una voz así que una de pito¹¹, ciertamente la voz de la actriz es una característica que la distingue de las otras actrices de su época, y encaja perfectamente en el personaje de la soldadera, pues nos extrañaría ver a una combativa guerrera con aguda voz; en investigación he encontrado que durante la Revolución había mujeres, como Encarnación Mares que se vestían de hombre y engrosaban la voz al hablar.

Aunque le dicen la Cucaracha porque no se conforma con un sólo hombre, ella dice que es soldado y anda metida en la lucha armada, la vemos vestida de pantalones y usando un fusil; viste con colores vivos porque representa a la hembra bravía, la que toma alcohol y dice leperadas, la de la voz gruesa al hablar, la que se ríe del coronel Zeta y sus Panteras del norte cuando entran en el pueblo de Conejos, tristes y derrotados.

El vestuario en la película apoya la representación que nos quiere dar el director sobre las características de imagen y diferentes facetas que este personaje tiene durante la historia, vistiéndola algunas veces con pantalones y sombrero, y otras con falda, en ocasiones con colores vivos y otras con colores muy grises, e incluso se muestra semidesnuda. En muchas de las fotografías de la revolución, en donde aparecen mujeres, éstas llevan falda, sin embargo, hay un montón en las que se las ve con pantalones, y esto no les restaba feminidad.

También nos dice Poniatowska que en la película María Félix interpreta a “una marimacha que reparte bofetadas a diestra y siniestra”, cuando la única bofetada que da es a Antonio Zeta cuando este entra a su recámara, “con un puro en la boca”¹², que por cierto no es un puro, sino un cigarrillo y no lo está fumando, solamente lo utiliza para encender el cohete que le va a aventar a Isabel, “y la ceja levantada”, lo cual comentaré más adelante; según la autora no consta en actas que existiera una soldadera como la Cucaracha. En el archivo Casasola existe la fotografía de una soldadera que bien podemos comparar con la Cucaracha, claro que nuestra actriz es la versión cinematográfica, folklórica y estilizada de la citada soldadera en el cine de los años cincuenta.

¹¹ Elena Poniatowska, “Las alzadas de ceja de María Félix” en *Todo México*. Tomo 1, México. Diana, 1990, p.155.

¹² Elena Poniatowska, *Las soldaderas*. México, ERA/INAH, 1999.



Además la Cucaracha no aparece vestida de pantalones todo el tiempo, también viste con falda en su rol de amante y por supuesto en el de madre. Elí Bartra es una de las pocas que no cuestiona o niega la veracidad del tipo de soldadera que interpreta María Félix en la presente película, el análisis que ella hace está más enfocado a la relación entre los géneros en el cine de la revolución mexicana. También es curioso que Poniatowska en su libro *Las soldaderas* señale la característica de la ceja levantada, cuando más de veinte años atrás escribió en defensa ante las críticas a la actriz, que decían que su rostro era inexpresivo y lo único que sabía hacer era levantar la ceja, que cuando estuvo con ella para entrevistarla, nunca la levantó. Además argumentó que su rostro era quizá "agresivo por vital, por enérgico, por bien dibujado, porque la perfección siempre aturde".¹³

Afuera del cuartel, después de que el coronel manda fusilar a los traficantes de armas tiene lugar una discusión entre Zeta y la Cucaracha quien también sabía dónde estaba el parque y dice; "¿por qué no me fusila a mi también?", Zeta contesta: "porque no estoy seguro", la Cucaracha: "¿de que sea

¹³ Elena Poniatowska. "Las alzadas de ceja"... p.156.

culpable?", Antonio Zeta: "¡de que sea mujer, yo no fusilo mujeres!". María Félix es un desafío ante muchas convenciones y prejuicios tradicionales, no es extraño que haya provocado irritaciones y calumnias al no ajustarse a la idea que se ha construido de la mujer revolucionaria, pues aparece aquí la mujer que en cierta medida trastoca su papel de género al vestirse de hombre y usar un fusil, tomar alcohol y decir leperadas. En la entrevista mencionada anteriormente la periodista le pregunta a nuestra actriz: "¿Es cierto que es usted muy hombruna?", a lo que ella contesta: "Eso lo juzgará usted por sí misma, y lo dirá usted al describirme. Véame, ¿le parezco hombruna? Sí, si lo sé, traigo pantalones, me encantan los pantalones"¹⁴, pero los trae por fuera, no por dentro. El hecho de que la protagonista vista de pantalones es en la mayoría de los comentarios a la película, objeto de burlas y críticas que tachan de marimacha o muy macha al personaje.

A pesar de que Elena Poniatowska nos dice que no consta en actas que existiera una soldadera como la interpretada por María Félix, nos da en su libro varios ejemplos de mujeres que se le parecen como "Carmen Amelia Robles, más plana que una tabla, acentuó su masculinidad con una camisa cerrada y una corbata bien anudada. El gesto adusto bajo su sombrero de fieltro negro, ni dormida dejó de acariciar su pistola que pesaba sobre su muslo derecho. si con la mano derecha disparaba, con la izquierda sostenía el cigarro"¹⁵. El vestuario que se describe en esta cita es muy parecido al que utiliza la protagonista. En realidad no todas las soldaderas vestían todo el tiempo con falda, blusa de manta y rebozo; en la película, la trompeta al ver que Zeta desprecia a su "ama" nos dice por qué la Cucaracha viste así: "yo creo que al coronel no le gusta usted pa' lo que está, también para qué le robó los tiliches al gringo aquel, mejor hubiera seguido de vieja" aclarando que antes de conseguir esa indumentaria la protagonista vestía de mujer. Cabe resaltar que en investigación hemerográfica también he encontrado artículos que dan testimonio de la existencia de mujeres que durante la revolución y por distintas razones, vestían como hombres e incluso se hacían pasar por hombres.

¹⁴ Elena Poniatowska, *Idem*

La misma María Félix habla sobre su caracterización como soldadera, sin embargo, ella no cuestiona tanto los aspectos enfocados al vestuario y las actitudes, sino mas bien los relacionados con su tipo físico: "Ya había sido mujer sin alma, bailarina de can-can, niña rica. Me faltaba ser la mujer de abajo...Yo sabía perfectamente que no daba el tipo de soldadera, pero eso era lo que me gustaba del cine: representar personajes diferentes a mí, quitarme la piel y ponerme otra...pero mi tipo no habría sido un problema si las películas hubieran reflejado lo que de veras fue la revolución."¹⁶

Hasta este momento la Cucaracha sale vestida de pantalones. Cuando logra conquistar al coronel Zeta ésta le da una bofetada, y él mostrando su fuerza, le ordena que se desnude porque ahora va a ser mujer. En la escena siguiente a la entrega, ya sale vestida con falda y una blusa roja, con unos enormes aretes en forma de estrella, mostrando sus hermosas orejas, pequeñas y delicadas¹⁷, sonriente, con su hermoso cabello negro suelto y una flor en la mano, tomada de la mano de él. Trae sobre la espalda el zarape que le compró el coronel, ese zarape que fue primero símbolo de rebeldía y después de pasión.



¹⁵ Elena Poniatowska. *Las soldaderas*. p.16.

¹⁶ María Félix. *Todas mis guerras*, México, Clío, 1993, p.83.

¹⁷ Nota: la actriz dijo alguna vez que si de algo tenía que presumir, era de sus orejas, aunque sabía que su físico era agradable.

Cuando va a lavar al río lleva huaraches, falda negra, blusa blanca y un rebozo rojo que le cubre el pelo, lleva cargando un cesto de ropa en la cabeza. Un elemento que me parece importante en el vestuario es el gabán rojo en el que ella se envuelve pues representa la pasión entre el coronel Zeta y la Cucaracha.

Más adelante María Félix ve al coronel platicando con Isabel y le reclama su traición, decide abandonar el pelotón, monta su caballo blanco, da un giro en él como una gran amazona levantando una nube de polvo y se va a galope como si huyera de aquello. Habrá seguramente quien diga que no existían mujeres así en la revolución, sin embargo, también para esta característica del personaje encontré un ejemplo en *Las soldaderas* de Poniatowska en María Quinteras de Merás "Extraordinaria amazona, cuidaba de su alazán como de un hijo y le gustaba atravesar a galope tendido los lomeríos áridos y dejar tras de sí una estela de polvo"¹⁸. De igual forma Encarnación Mares quien pertenecía a la caballería constitucionalista, era muy hábil en el manejo de animales briosos y domaba potros. La Cucaracha reúne en ella todas estas características que hicieron destacar a algunas mujeres revolucionarias.

En el discurso lo que nos dice la película sobre la Cucaracha es que es una mala mujer que incluso echa a perder a la gente porque les da de tomar. Y su antagonico, Isabel es todo lo contrario, por eso acaba prefiriéndola el Coronel Zeta. Desde siempre he escuchado en opinión de la mayoría de los hombres, que les disgusta María Félix, tanto su persona, como los personajes que interpreta.

En último momento la Cucaracha ya no se viste como antes, ahora es madre y en el rebozo trae cargando a su bebé al mismo tiempo que éste le sirve para cubrirse la cabeza cuando entra en la iglesia, ya no usa colores tan vivos como los que usaba antes y hasta podría confundirse con cualquier otra soldadera.

¹⁸ Elena Poniatowska. *Ibidem*, p.17.



Hablando sobre las transfiguraciones en el oficio de los actores, Octavio Paz nos dice que la actriz mexicana que ha vivido y encarnado mas plenamente esta transfiguración es María Félix: "Recordamos sus actuaciones en esta o aquella cinta, pero lo que sobrevive de sus películas es, sobre todo y ante todo, su figura, sus gestos, sus miradas, sus movimientos y, en una palabra, su persona. ¿su persona o su imagen? Ambas cosas: su persona se ha vuelto imagen y su imagen es inseparable de su persona"¹⁹

El premio Menorah del club deportivo israelita fue otorgado en 1959 a María Félix como mejor actriz y a Gabriel Figueroa como mejor fotografía por *La Cucaracha*.

Algunos especialistas creen que María Félix siempre se interpretó a sí misma en sus filmes. Opiniones más aventuradas señalan que su aparición en el cine mexicano fue tan impactante que guionistas y directores terminaron por escribirle historias acordes a su personalidad. El resultado fue una mezcla de realidad y ficción que terminó por construir su mito.

¹⁹ Octavio Paz. *Razón y elogio de María Félix*. México, Secretaría de Gobernación, 1992.

ACTITUD Y VOCABULARIO

“¡Vénte a calentar soldados, tu que tienes buena hornilla!”
la Cucaracha a Isabel

El primero de enero del 2000 SOMOS publicó *María Félix: El mito más bello del cine*, uno de los artículos escrito por Luis Terán está dedicado a las frases más significativas de la actriz en su vida y en sus películas, ya que uno de los aspectos que la distinguió fue su manera de hablar. En una ocasión un reportero le preguntó: “¿Es cierto que usted es lesbiana?”, a lo que María Félix contestó: “Si todos los hombres fueran como usted, tendría que serlo”²⁰.

Algunas de las películas que seleccionó Luis Terán, el responsable del artículo, fueron: *Vértigo*, *La devoradora*, *La mujer de todos*, *Que dios me perdone*, *Mare Nostrum*, *Doña Diabla*, *La pasión desnuda*, *Miércoles de ceniza*, *La estrella vacía*, *La Cucaracha* y *Amor y sexo*. *La Cucaracha* se roba la página con mas ejemplos de frases que las otras películas.

Periodistas y escritores se han ocupado en libros y revistas de citar sus frases, sobre todo las que la caracterizaban en la película que fue su vida. En este inciso nos ocuparemos de identificar aquellas frases que dan a la película ese toque particularmente distintivo.

Al guionista Ricardo Garibay encargado de los diálogos le gustaba el léxico fuerte, pero Ismael Rodríguez tuvo que enfrentarse ante el problema de que ni a María Félix, ni a Jorge Ferretis Director de cinematografía les gustaban las frases fuertes, así que tenía que convencer a la actriz de que las dijera y a Ferretis de que no prohibiera la película.

Nos dice Paco Ignacio Taibo I que para dar un acento rudo a su personaje, María Félix concilió con los guionistas las expresiones que ella considerara adecuadas, pues aunque tiene fama de mal hablada, no dice malas

²⁰ Carmen Maura cita esta frase en la película de Pedro Almodóvar *La ley del deseo*, (1986).

palabras ni permite que en su presencia se digan, así que en la película en lugar de malas palabras, se dicen "buenas frases"²¹

En una de las primeras escenas de la película la Cucaracha entra a una cantina caminando altivamente, moviendo las manos, abriéndose paso entre los soldados y diciendo: "¡Ábranse hijos del aire, que aquí viene su huracán!" Se escucha el rechifido de la tropa y ella se dirige a la barra. Ismael Rodríguez consiguió que se aceptara el vocabulario con el argumento de que: "Una cucaracha hablando como una señorita remilgada sería ridícula. Peor que una señorita remilgada hablando como una prostituta de callejón"²² El público aceptó de inmediato esto y ahora todo México cree que María Félix hablaba así.



En la misma secuencia de la cantina un soldado pregunta a "la cucaracha": "¿Por qué le cuidas el asiento a esa botella Cucaracha?. La Cucaracha contesta: "Cada quien cuida el asiento que le conviene, ¿dónde anda tu mujer?".

Afuera del cuartel la Cucaracha dice a Antonio Zeta, quien parece no escuchar lo que ella opina de la revolución: " y a ver a qué mula le hablo porque las dos están muy ocupadas". Esta frase me lleva a preguntarme, si las mujeres fueron alguna vez escuchadas en la revolución, si se les tomó en cuenta, o solamente debían conformarse con cargar el metate y hacer las gordas.

²¹ Paco Ignacio Taibo I. *La Doña*, Planeta , 1991, p.280.

²² Paco Ignacio Taibo I. *Ibidem*.

En esta primera parte de la película la protagonista pretende que el coronel se tome una botella con ella para ver si es "tan garganta el tan mentado Zeta". Cuando "la cucaracha se da cuenta de que Antonio Zeta no se va a tomar el trago que ella le invita, le dice: "¡Entonces vaya y trague de la que no se vende!"

En el libreto se le había señalado la frase "Vaya y trague mierda", María Félix dijo que ella jamás pronunciaría mierda; Ricardo Garibay recordó una frase muy usada por la sociedad mexicana del siglo XIX que era semejante: "Vaya y trague de lo que no se vende". Por entonces, "lo que no se vende" significaba "mierda", para todos, pero no sonaba tan fuerte, después de esta explicación María Félix aceptó esta versión. En el inicio del siglo XXI después de haber visto cuatro veces la película no había entendido, ni siquiera me había percatado del sentido de esa frase, hasta que comencé a ahondar en el tema.

Más adelante la Cucaracha consigue el parque que estaba perdido y lo arroja a los pies de Emilio Fernández diciendo: "Santa Cucaracha le hace el milagro para que no vaya a pedírselo a los curas, a ver si como ronca duerme, ahí tiene con que escupirle a San Blas coronelito".

Cuando va a comenzar la batalla de San Blas la Cucaracha se da cuenta de que los hombres están muy apagados, pues saben que están en desventaja ante los federales, así que comienza a animar a las soldaderas y les dice: "¡Les voy a meter el sol en las venas a esos agachones y negra la que se quede!", refiriéndose a que ya tenía listo todo el alcohol y la marihuana que "la trompeta" pudo conseguir, y que ahora a ellas les tocaba hacer su parte.

Nuestra protagonista ve a Isabel y la invita con su muy particular estilo a que anime a los hombres para la batalla. En el guión originalmente estaba escrito: "Vente pa'aca, tú que tienes buen culo!". Al principio María Félix dijo que si la frase quedaba medio escondida entre otras frases y mucho movimiento durante la escena, la diría, pero se arrepintió. Un auxiliar del guionista recurrió de nuevo a los dichos populares: "¡Vete a calentar friolentos, tú que tienes buen hornillo!". La frase fue pronunciada entre el movimiento de soldaderas y revolucionarios y con una pequeña modificación quedando así: "¡Vente a calentar soldados, tú que tienes buena hornilla!" .

Este tipo de frases para la población mexicana de esa época era demasiado, sin embargo el director de Cinematografía que era el censor oficial dijo que lo permitía por que era una "verdadera frescura de lenguaje"²³.

Se dice que la mujer se apropió del albur y de las expresiones masculinas a partir de 1968, pero en opinión de Aurelio de los Reyes, María Félix inició el fenómeno con *La Cucaracha* diez años antes de la fecha que se menciona, el 68 sólo aceleró el proceso. "Ella fue quien comenzó la expropiación del lenguaje masculino para las mujeres" y esa es una de sus grandes aportaciones al cine, no su capacidad histriónica.

Un ejemplo de este lenguaje es la frase que pronuncia María Félix azuzando a la tropa cuando se quedan sin parque: "¡Échenles mentadas que también les duelen!".

Y bien que duelen, sino que le pregunten a Villa cuando tomó como prisioneras a unas noventa soldaderas carrancistas y sus hijos. Cuenta Elizabeth Salas en su libro *Las soldaderas*, que se escuchó una bala que salió de entre las mujeres y dio en el sombrero de Villa, éste las mandó fusilar una por una hasta que dijeran quién había sido, ellas prefirieron morir antes que delatarse, entonces el general las amarró, ordenó que dispararán contra ellas y que después las quemaran; no contento con esto, el Centauro del Norte pasó a caballo sobre los cuerpos calcinados. Otro aspecto de este mismo episodio nos lo cuenta Elena Poniatowska también en su libro *Las soldaderas* quien nos dice que: "... gritaban, no de dolor sino de cólera. No lanzaban ayes, sino insultos. No pedían misericordia, sino amenazaban una venganza imposible. Y las injurias más soeces, más violentas, más descamadas, salieron de aquel hacinamiento de mujeres comprimidas por las cuerdas". De entre los cuerpos todavía se escuchó una voz que decía: "¡perro, hijo de perra, habrás de morir como perro!", la cual un dorado calló de un balazo.

²³ Paco Ignacio Taibo I. *Idem*.

A todo esto Francisco Villa ya molesto dijo: "¡que diantres de mujeres tan habladoras, como me insultaron, ya me comenzaba a dar coraje!"²⁴ Esta es una clara muestra de que el vocabulario en la película está mas que justificado, un grupo de soldaderas en plena revolución no podía expresarse con frases delicadas, frases que quizá por su estrato social ni siquiera conocían las soldaderas. Si la Cucaracha dejara de expresarse como se expresa, dejaría de ser la Cucaracha.

La protagonista en su declaración de amor a Antonio Zeta le dice: "¿Sabes? Aunque he estado llena de hombres ahora voy naciendo". Paco Ignacio Taibo nos dice que en esta frase posiblemente la María Félix estaba influenciada por el curioso vocabulario artístico de Agustín Lara.

Por otro lado, cuando La Doña va cargando su canasta de ropa para ir a lavar al río, las soldaderas le cantan a coro: "¡Ya murió la Cucaracha, ya murió la Cucaracha!". Y ella les contesta: "¡Al contrario mi mulada, ahora es cuando nace y más soldadera que ustedes!"

Continúan las burlas de una soldadera a la Cucaracha: "Hasta que te vi trabajar Cucaracha. ¿Qué se siente ser vieja?". Y ahora le contesta: "Consíguete otro marido y verás".

Para el guionista Ricardo Garibay la historia de *La Cucaracha* es "una guerra por palabras" pues además de la censura del director de Cinematografía, María Félix y Dolores del Río establecieron su propio sistema de censura. Casi al final de la escena de la pelea en la iglesia, Dolores del Río tenía que decir "puta", pero se negó a pesar de la explicación que le dio el escritor sobre la tradición literaria que la palabra arrastraba, lo que dijo la actriz ante las cámaras y que apenas si se escucha fue "cuatro letras"²⁵.

En el mítico enfrentamiento que se da entre María Félix y Dolores del Río podemos encontrar una gran cantidad de frases que son de las más representativas de la película, la Cucaracha le dice a Isabel: "No me eche sermones ladinos que yo no busco recodos pa' taparme las ganas".

²⁴ Elena Poniatowska, "Las Soldaderas", México, Era/INAH, 1999. p. 10.

²⁵ Nota: en la versión que conseguí en VHS no se escucha la frase "cuatro letras" sin embargo se aprecia un corte que me hace suponer que esta fue omitida.

Además le dice: "En la bola hay que reparar para encontrar un buen jinete". A María Félix le gustan las expresiones pintorescas, nos dice el autor de *La Doña*, "algunas, presupone que son muy mexicanas, cuando lo cierto es que son muy suyas"²⁶

La Cucaracha enfrenta a Isabel en la iglesia: "¡Hipócrita!". Isabel: "¡Estamos en el templo!". La Cucaracha: "Estamos... ¡en tu abuela!". La actriz agrega así un signo más de rebeldía a su personaje, es una mujer no creyente, que insulta a otra dentro de una iglesia, que la enfrenta sin ningún miramiento.

La Cucaracha: "También les dicen mulas a las que no sirven pa'nada".

Las películas también son documentos que registran la evolución del lenguaje, perpetúan el habla coloquial, con sus giros, modulaciones, acentos y valores acústicos, que han logrado imponer modalidades, frases y exclamaciones, en el habla del mexicano²⁷.

Quizá los diálogos de la película no nos causen el mayor asombro el día de hoy, pero en su momento significaron un cambio muy importante y una de las razones que convirtieron al filme en un éxito en la taquilla.

Ya más avanzada la película la Cucaracha le dice a Isabel cuando la ve sentada al lado de Antonio Zeta: "Tus buenas mañas si tienes, pero pa'hembra contra mi te falta, piruja de centavo".

Ricardo Garibay cuenta que él jamás escuchó a María Félix decir una mala palabra: "Ella pone el énfasis no en la palabra fuerte, sino en el gesto fuerte. No tolera una palabra de tono subido y la película venía, por otra parte, a romper una tradición de punibundez en el cine mexicano. Ella no dice palabras gruesas, sino palabras delgadas con tono grueso"²⁸

²⁶ Paco Ignacio Taibo I. *Idem*.

²⁷ Aurelio de los Reyes nos dice que "Cantinflas difundió en el país el habla del peladito ciudadano y durante un tiempo se escuchaba a menudo en las conversaciones callejeras, en los camiones o entre amigos. frases o exclamaciones popularizadas por sus películas; de la misma manera que Tin Tan impuso sus expresiones, o que se aceptó el "no tienen la menor importancia" de Arturo de Córdova; o el "nomaaasss" de Clavillazo, Shilinsky. Han sido desde luego modas pasajeras que no se han perpetuado, pero que de cualquier manera quedan insertas en la manera de ser y de pensar desde el momento en que fueron aceptadas por el público." en Aurelio de los Reyes. *Medio siglo de cine mexicano*.

²⁸ Paco Ignacio Taibo I. *Idem*.

En la escena de la cantina, la Cucaracha le dice a Lola, quien la acompaña en una noche de copas: "Cántame el corrido del coronel Zeta". Lola: "No pues si no tiene". La Cucaracha "¡Méndigo! Ni a canción llega".

En la misma secuencia la Cucaracha le dice al cantinero que se tome una copa con ella para brindar contra ellos: "contra los hombres pues", al fondo se escuchan rechiflidos, y ella reitera: "o contra los puercos, que es lo mismo".

Después de haber pasado toda la noche en la cantina llorando su pena, comportamiento típico de un hombre, la soldadera sale y se lava la cara en la fuente, ve a Isabel quien ha dejado su atuendo de luto y ahora viste como las demás, y comienza otro enfrentamiento entre las dos mujeres. La Cucaracha a Isabel: "Voy a tener un hijo de él". Isabel le contesta burlona: "¿De él o de la tropa?". La Cucaracha se lanza sobre ella y le propina tremenda gopiza.



Durante el festival de Mar de Plata en 1960, la Asociación de Críticos Cinematográficos de Argentina otorgó al filme el trofeo a la producción mejor hablada en castellano.

"María, esta actitud de los críticos argentinos parece decirnos que las malas palabras son buenas".

"Bueno, acaso ocurrió que los argentinos no entendieron lo que yo decía"²⁹

²⁹ Paco Ignacio Taibo I. *Ibidem*. p.281.

En las películas mexicanas es muy representativo el fenómeno del lenguaje, y debemos fijarnos en él porque es un elemento que logró atraer la atención del público hispanohablante. Los realizadores no manejaban el lenguaje apegándose a los cánones académicos; todo lo contrario, buscaban captar las palabras que un público mayoritario debía comprender y por lo tanto debían integrar sus propias palabras a las películas.

La grosería es muy mexicana. No española, ¿eh? El español tiene una cantidad enorme de frases y palabras para echar maldiciones, que no significan nada. Significan cuando mucho un estado de ánimo, pero carecen de contextura nacional, como en el caso mexicano. Este tiene variaciones de palabras a los que llamaré provisionalmente indebiditas, que constituyen sus señas de identidad, su forma de ser nacional. Uno como novelista, dramaturgo o escritor de cine, para describir a un personaje cuando éste profiere una majadería _ y mire que sobran motivos para hacerlo_ tiene que llegarle a la entraña de la mala palabra, como un material indispensable para el escritor. Claro, no tiene por ello que sobrecargar el relato con estas palabras, digámosles folclóricas, pues resultaría contraproducente. Perdería fuerza la narración, relieves la imagen.³⁰

Sólo usando el lenguaje coloquial y el lenguaje de las canciones, los cineastas lograron la comunicación que deseaban entre el filme y el pueblo; y lo siguen logrando, es por esto, que el estudio del vocabulario en las películas es un estudio rico e interesante.

La Cucaracha significó un cambio en la utilización de la palabra dentro del cine mexicano, a pesar del ridículo hecho en Cannes, fue la iniciadora de una nueva modalidad dentro del cine mexicano y fue seguida por toda una serie de películas similares.

³⁰ José Revueltas. *Conversaciones con José Revueltas*, citado en Aurelio de los Reyes. *Medio siglo de cine mexicano*, p.30.

CAPÍTULO 2

LOS ROLES DE LA CUCARACHA

Para comenzar este capítulo conviene apuntar que el conflicto de 1910 es particularmente atractivo para contextualizar las historias filmicas, dado como terreno propicio para las aventuras y las anécdotas que dan cuenta de la valentía y del sentido del honor de los protagonistas. La facción más importante en este cine es la villista, como es el caso de nuestra película. Es común que la revolución aparezca como un telón de fondo, escenario que otorga intensidad a los conflictos amorosos de sus héroes que se distinguen por sus cualidades morales, y no por sus ideas acerca de la lucha. La revolución por otro lado, aparece como un conflicto avasallante, como "la bola" que no permite el cuestionamiento ni la intervención humana en ella.

Sin embargo es evidente que las imágenes sobre la revolución tienen un proceso, pues algunas de las primeras cintas son francamente críticas y paulatinamente la tónica va haciéndose más complaciente, acorde con el discurso oficial. Jorge Ayala Blanco ha dicho que en este periodo el cine de la revolución es "...folklore, mariposeo de machos empistolados y hembras bravías, semillero de virtudes campiranas enfurecidas, demagogia de los trásfugas de clases en el poder"³¹

Para Ayala, el espíritu crítico de los primeros tiempos, especialmente de la trilogía de Fernando de Fuentes, sólo volverá a repetirse con *La soldadera* de Bolaños en 1966. Poco a poco las películas del tema exaltan más y más los éxitos de la revolución, los grandes cambios frente a las continuidades que se minimizan y la alegría y diversión frente a los dolores inherentes al conflicto armado. Para los años en que Emilio Fernández filma, ya la imagen institucionalizada por el cine mexicano es la de la revolución como episodio lleno de canciones y alegría.

Según Julia Tuñón podemos reconocer en las imágenes del cine revolucionario dos visiones: la revolución como acción, que es cuando la historia se escenifica en los años revolucionarios; y la revolución como reacción, cuando lo que vemos en pantalla son las consecuencias de la guerra, el México posrevolucionario que se refiere a los problemas que enfrentaron los regímenes posteriores al conflicto.

³¹ Jorge Ayala Blanco. *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968, p.32.

En las películas que tienen como escenario la revolución, esta se menciona explícitamente como la búsqueda de justicia social, pero en las entretelas de su discurso lo que muestran las historias es la confusión, el desorden y el dolor.

A diferencia de la producción documental que constataba una y otra vez la existencia de un país en lucha, el cine de argumento no hizo una valoración general del carácter de la lucha armada. El cine mexicano estaba más interesado en la construcción de una serie de imágenes acerca de la identidad nacional que en la revolución. Se concentraba a construir un paraíso de charros y chinas que se veían reflejados en las películas.

No será sino hasta 1931 cuando aparecerá una primera valoración fílmica sobre las causas de la revolución, en *¡Que viva México!* de Sergei Eisenstein. Quien justifica las causas de una insurrección armada en contra del sistema opresivo. A pesar de que la película no era mexicana tuvo una gran influencia en los años siguientes en los cineastas mexicanos, al crear un modelo que prevalecería en el imaginario de películas posteriores.

En 1932 apareció la primera película mexicana sonora que trataba abiertamente el tema de la revolución, con una visión de justicia histórica ideal, plantea tanto la heroicidad de la toma de Zacatecas como el triunfo de Obregón en Celaya. Se inauguró así un estilo de tratar el evento desde una distancia que pretende ser reconciliadora.

Para 1935 no habían aparecido aún cintas que reflejaran una visión más cercana a la mirada gubernamental. A diferencia de Carranza, los gobiernos de Abelardo Rodríguez y Lázaro Cárdenas mostraron poco interés gubernamental en patrocinar películas que difundieran sus posiciones. Salvo las excepciones de *Redes* y *Janitzio*. Es también en este año cuando Fernando de Fuentes dirigió una película que se convirtió en un modelo de la manera en que el cine mexicano se acercaría a la revolución: *Vámonos con Pancho Villa*. Particularmente hay una escena que resulta central en la creación de una imagen de la revolución, mostrada como un caos, la secuencia de la cantina.

En los años cuarenta se percibe un cambio fundamental en el discurso sobre la revolución en el cine, el desencanto o la crítica velada pasan a un segundo plano. La resistencia cede su lugar ante la complacencia con los nuevos regímenes emanados del movimiento armado, aparecen las películas del Indio Fernández que más allá de la juerga y la reivindicación de la hembra mancillada, introducen una visión social, incluso poética, con la aportación de Gabriel Figueroa y Mauricio Magdaleno, de la lucha de 1910.

En el inicio y el final de *Flor silvestre* (1943) aparece Esperanza (Dolores del Río) con su hijo militar. Quizá tenga que ver mucho con el contexto de la segunda guerra mundial, la institucionalización del ejército mexicano y la exaltación de signos castrenses de la época, de alguna manera el militar representa el adecentamiento de la revolución, es pulcro, viril y ordenado.

En 1944 había ya nuevas interpretaciones, incluso en películas que no trataban directamente de la lucha armada aparecían referentes a la necesidad de que la revolución se convirtiera en la base de un México progresista.

En *Crepúsculo* (1944) de Julio Bracho, Julio Villarreal es un maestro que lee en una reunión las declaraciones que hizo a la prensa su alumno, un prominente médico (Arturo de Córdova) que acaba de regresar al país, y que escucha displicentemente mientras se toma un jaibol.

“El contacto con pueblos más adelantados me ha mostrado que es preciso romper ya con el lamento de lo que México era antes de la Revolución. Es un pasado demasiado exprimido por la propaganda de la generación que hizo o que sufrió la Revolución. Para nosotros los que empezamos a tener la dirección de México en las manos, la palabra Revolución tiene, un nuevo sentido. Significa la industrialización de México, la alfabetización, la salubridad pública...”³²

En *La negra Angustias*, la revolución se convierte en una guerra contra la injusticia, aunque no queda claro la de quién; se sigue el planteamiento del caos carnavalesco que había planteado Fernando de Fuentes.

La década de los cincuenta presencia una idealización de la revolución en la pantalla, la representación de la lucha armada deja de ser definitivamente

³² Álvaro Vázquez Mantecón. “La revolución filmada. La presencia de la revolución en el cine mexicano (1933-1958)” en *El cine de la Revolución*, México, INEHRM, 1997, p. 68.

una causa de cercanía o lejanía con el régimen, para convertirse en algo así como una de las categorías que definen la identidad folklórica del país.

El favorito para convertirse en un emblema del folclor revolucionario fue Pancho Villa, en *Las mujeres de mi general* (1950) Ismael Rodríguez pretende fusionar dos mitos cinematográficos: el de Villa y el de Pedro Infante. Para muchas películas de los años cincuenta la revolución ya es sólo un pretexto lejano para la aventura.

LA REVOLUCIÓN COMO LEGADO

La Revolución dejó de ser una fuerza real después del sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) pero su prestigio histórico y el aura de sus transformaciones profundas siguió dando legitimidad a los gobiernos mexicanos de la segunda mitad del siglo XX. Ese brillo mitológico y real del periodo reciente, permitió a partir de Cárdenas que el *status quo* plagado de fallas e injusticias, fuera presentando verosímelmente al país como algo pasajero, ya que el verdadero México era justamente el que aún no surgía, el que estaba por venir. Fue ése un salto ideológico crucial y tiene su propia historia: la conversión del hecho revolucionario en un presente continuo y un futuro simple promisorio.³³

Lázaro Cárdenas estableció el plan sexenal que ampliaba el periodo presidencial de cuatro a seis años. Además, con Cárdenas termina el periodo de gobiernos posrevolucionarios. Los gobiernos mexicanos, a partir de 1946, han sido gobiernos civiles; en el pasado quedaron los gobiernos ocupados por militares. Algunos historiadores coinciden en señalar este periodo con el descriptivo nombre de estabilidad política y avance económico. En efecto, durante estos treinta años las elecciones presidenciales se llevaron a cabo con regularidad y el país no sufrió las revueltas y levantamientos propios de los años posteriores a la Revolución. Aunque hubo fuertes disidencias como la de Juan Andreu Almazán (1940), Ezequiel Padilla (1946) y Miguel Henríquez Guzmán, la "paz social" de la República no se alteró. En este periodo tuvieron lugar cuatro movimientos sociales de importancia que pusieron a prueba la estabilidad política del país. Nos referimos al movimiento magisterial (1958), al movimiento ferrocarrilero (1959), al movimiento de los médicos (1964) y sobre todo al movimiento estudiantil (1968). El infausto desenlace de este último marcó hondamente la vida política del país en los años siguientes.

³³ Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México, Cal y Arena, 1995, p.189.

En el terreno económico, la agricultura, que había permanecido prácticamente estancada desde finales del porfiriato, cobra un impulso importante. La superficie cultivada creció de 15 a 24 millones de hectáreas entre 1930 y 1960. Producto de esta expansión y de las mejoras tecnológicas, México fue autosuficiente en granos básicos hasta mediados de los sesentas. En este mismo periodo la industria reporta también un avance significativo. A partir de 1936, el valor de las manufacturas subió a un ritmo anual del 8%. La industria de la construcción y la electricidad también incrementó su valor. Estos factores hicieron posible que la economía mexicana creciera a una tasa superior al 6% anual, crecimiento por arriba del promedio de los países latinoamericanos, entre ellos Brasil, Argentina y Venezuela. Pero los beneficios de esta riqueza no se distribuyeron de manera equitativa entre la población. En los sesentas, según nos recuerda don Daniel Cosío Villegas, el 10% de las familias más privilegiadas se apropiaba de casi la mitad del ingreso nacional, mientras que el 40% de las familias más pobres apenas tenía acceso al 14% del mismo. Este desequilibrio también se presentaba entre las distintas regiones del país. Había estados de la República que progresaban económicamente (Nuevo León, Puebla y Jalisco, por ejemplo), mientras otros permanecían estancados (Oaxaca, Chiapas, Guerrero, por ejemplo). Al interior de estos estados también existían zonas más depauperadas que otras. El caso más claro del desequilibrio regional era el del Distrito Federal, que con el territorio más pequeño del país estaba habitado por más del doble del estado más poblado y el presupuesto de egresos del Departamento del Distrito Federal era dieciocho veces mayor que el de Nuevo León, el estado más rico.

Para nuestro estudio nos interesan los periodos de Adolfo Ruiz Cortinez y Adolfo López Mateos que van de 1952 a 1964. Ruiz Cortinez (1952-1958) cambió la percepción de una nación en vías de desarrollo, con una economía en crecimiento, pero enfrentándose a la situación de que el ahorro interno era insuficiente para ser un elemento que propiciara el desarrollo. Por otro lado, disminuyó considerablemente la construcción de infraestructura, comparada con el sexenio de Miguel Alemán.

La política económica de Ruiz Cortines se orientó al crecimiento del sector pesquero, incrementando su producción, pero no ampliando el mercado del sector con respecto al del campo; se distinguió por continuar con la expropiación de tierras y el reparto iniciado en el periodo de Cárdenas.

La estabilidad política y los logros de la economía alcanzados en los gobiernos de Miguel Alemán (1946-1952) y Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) empezaron a dar signos de agotamiento a finales de 1958, cuando se iniciaba el gobierno de Adolfo López Mateos (1958-1964), quien tuvo que hacer frente a tres movimientos sociales de trascendencia: el movimiento magisterial; el conflicto campesino dirigido por la Unión General de Obreros y Campesinos; y la huelga de los ferrocarrileros.

En 1958 se dieron numerosas protestas por parte de maestros del Distrito Federal encabezados por el profesor Otón Salazar en contra de su dirigente sindical a quien acusaron de corrupción y de atentar contra sus intereses laborales. Los maestros inconformes con el aumento salarial y la conducta de sus líderes iniciaron en abril de ese año una combativa y prolongada huelga que fue apoyada por padres de familia, organizaciones sindicales y estudiantes normalistas. El conflicto se desarrolló en un ambiente de gran tensión, las soluciones a algunas de sus demandas tardaron y no fue sino hasta agosto de 1960 cuando se dio por concluido el movimiento.

Paralelamente al movimiento de los maestros, en el campo se generó un grave conflicto, durante el primer semestre de 1958 diversos estados de la república registraron invasiones de tierra, oleadas de campesinos desempleados ocuparon propiedades privadas en Sinaloa, la comarca lagunera, Colima y Baja California. El movimiento dirigido por la Unión General de Obreros y Campesinos (UGOCM) tuvo importantes logros pues en algunas regiones su presión fue tal que se logró el reparto de tierras. Por un lado la fuerza pública atajó con violencia la ola de invasiones, llevó a cabo desalojos y detuvo a algunos de los líderes. Por otro lado, el presidente apresuró el paso en el proceso de distribución de tierras, cuyo clímax simbólico fue la expropiación del tristemente célebre latifundio de Cananea, de propiedad extranjera desde antes de la revolución.

Ese mismo año de 1958 estalló el movimiento ferrocarrilero que dada su combatividad y la importancia estratégica del ferrocarril en la economía se constituyó en un problema de primer orden para el gobierno. Entre las causas que originaron la huelga de los trabajadores de Ferrocarriles Mexicanos se pueden mencionar: el deterioro progresivo del salario y prestaciones de los trabajadores y la búsqueda por democratizar la vida sindical.

“La estabilidad política no se basó sólo ni principalmente en el uso de la fuerza, sino fundamentalmente en la capacidad de sus dirigentes para evitar la movilización de fuerzas sociales con liderato independiente; para ello negoció, incorporó y dio satisfacción parcial a demandas presentadas e incluso se adelantó en la solución de problemas que eran crisis en potencia.”³⁴

En la década de 1960 se agudizaron los conflictos sociales, en el campo brotaron los movimientos campesinos que buscaban la efectividad de la reforma agraria y el otorgamiento de créditos y tecnología para aumentar la producción agrícola, así nació la Central Campesina Independiente (CCI), organización que movilizó a los campesinos para conseguir sus demandas, y en la ciudad los médicos realizaron manifestaciones y paro de actividades en busca de mejores condiciones de trabajo en las instituciones de salud pública. Así mismo los años sesenta vieron nacer una organización de estudiantes universitarios, profesionistas liberales, intelectuales, artistas y políticos de tendencias socialistas que se reunieron en el Movimiento de Liberación Nacional (MLN), buscando una participación política más amplia en la vida nacional.

³⁴ Héctor Aguilar Camín, *Ibidem*, p.219.

LA CREACIÓN DE ESTEREOTIPOS

“en un país que se llama cine mexicano”

Tomás Pérez Turrent

¿Qué es un estereotipo?, ¿cómo se interpreta el movimiento armado?, ¿cómo han variado tales versiones en el curso del tiempo?, ¿qué lo ha motivado?, ¿es el personaje de la Cucaracha, un estereotipo?. Según el diccionario de la real academia española, un estereotipo es una imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable. También podemos decir que es un modelo de cualidades o conducta que se repite sin modificarse. Por otro lado el género es la construcción social de la sexualidad y se conforma en gran medida a través de símbolos, siendo este el ámbito por excelencia del cine. Los modelos de género, ligados a una sociedad, son ideas, Roger Chartier ha planteado cómo éstas, para poder penetrar en el conjunto social y en las prácticas de vida de hombres y mujeres deben materializarse en representaciones³⁵. El cine por su lenguaje de símbolos permite mostrar los significados, Julia Tuñón nos dice respecto a los estereotipos en el cine mexicano que:

“Los estereotipos representan re-escenifican a la sociedad con su lenguaje popular y se convierten en un vehículo preciso de transmisión de las ideas y valores que expresa a la cultura como un campo vivo, con sus propias contradicciones y tensiones, ajustes, resistencias y aceptaciones. Lo hace en lenguaje cinematográfico, o sea a través de historias narradas con el recurso de las imágenes en movimiento asociadas al sonido, que adquieren significado de acuerdo con su secuencia, orden, repetición, encuadres y movimientos de cámara y sonidos de diversa índole³⁶.”

Algunos de los estereotipos femeninos que imperan en el cine mexicano son “la reina” y “la sombra enamorada”³⁷, a la actriz María Félix la

³⁵ Roger Chartier. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. México, Gedisa, 1992.

³⁶ Julia Tuñón. *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en el cine de Emilio “Indio” Fernández*. México, CONACULTA/IMCINE, 2000. p.42

³⁷ El poeta y crítico de cine Efraín Huerta nos dice que: “En el filme mexicano *La Cucaracha* la actriz Dolores del Río es la tibia sombra benigna. Ella sola es un toro. Sombra griega de llanto y venganza, amargura, resignación, es un río de sangre y pólvora” en Efraín Huerta. “Dolores del Río figura cumbre en “La Cucaracha” en *El diario de México*, 25 de marzo de 1959.

tenemos encasillada en el de "la devoradora" y en las películas que realizó durante los años cincuenta en el de la "mujer macha".

Al llegar el cine en el porfiriato, éste se convierte en el autocomplaciente medio propagandístico oficial que celebra los cien años de independencia, súbitamente desplazado por la turbulencia de la revolución. Es el momento del origen del reportaje cinematográfico con una enorme influencia de ideas nacionalistas y que se propone recoger paisajes, costumbres, tradiciones, fiestas y acontecimientos nacionales. El reportaje pintoresco fue desplazado por los documentales que grabaron las imágenes.

Después de la Revolución Mexicana se empieza a dar una búsqueda de la cultura nacional en nuestro país, en los años de 1915 a 1920 se establecen los fundamentos temáticos del cine mexicano de carácter costumbrista y nacionalista. La importancia del cine en este momento fue definitiva pues permitió mostrar al país los triunfos y el cambio en el orden político, fomentar el nacionalismo y presentar una imagen de lo mexicano; Leonardo García Tsao afirma que en el cine mexicano de la Revolución "se impuso la mirada mistificadora, signada por un furor nacionalista, el culto a la personalidad caudillista y la creación de estereotipos"³⁸ dentro de ese momento podemos ubicar a la gran cantidad de producciones cinematográficas con temas referidos a la revolución.

Desde 1937 el cine de la revolución se convirtió en un medio de conciliación entre los patrones y los peones según nos dice Joaquín Henríquez:

El Estado emanado de la Revolución estuvo siempre dividido en facciones opuestas e igualmente poderosas, que facilitaron la incorporación velada de sectores reaccionarios; los contrincantes aseguraron su sobrevivencia por la vía de la negociación, resultando de ello una cultura de la contradicción, de una crítica progresista aprovechada por el enemigo, de amenazas jamás consumadas. El cine mexicano, vehículo tradicional de la burguesía, medio de ideologización por excelencia, recoge

³⁸ Leonardo García Tsao. "El espejismo sobre el espejo: la mitología del cine mexicano", en Enrique Florescano (coordinador), *Mitos mexicanos*, México, Aguilar / Nuevo Siglo. 1995,

en este caso con gran fidelidad uno de los fenómenos básicos de la Revolución institucionalizada: su traición desde el interior³⁹

Los postulados de la revolución fueron manipulados, no se idealizaba al movimiento, sino que se modificaba al grado de desprenderla de todo potencial subversivo, se presentaba a lo revolucionarios como parranderos y se utilizó desde entonces la revolución para legitimizar melodramas rancheros.

Todavía en los años cincuenta las salas de cine eran auténticos palacios para el pueblo que seguía con fidelidad a las estrellas de cine, dentro de estas grandes estrellas fabricadas por la industria cinematográfica se encuentra María Félix rostro representativo de nuestro país en el siglo XX, siglo en el que México se encuentra enamorado de su cine y construyendo una imagen que proyectaría a todo el mundo. Estos palacios eran el escenario perfecto para albergar a una especie de aristocracia que veía en el pueblo mexicano a sus súbditos más fieles. María Félix fue la primera estrella hecha rigurosamente para el cine industrial, demostrando la capacidad del medio de crear sus propias leyendas.

En el nuevo cine revolucionario que a veces se confundía con el melodrama ranchero, se tomaban la revolución como un escenario romántico para dramatizar sus temas, existía una imagen paternalista y folklórica. Gustavo García nos dice que en esta época: "Habían quedado atrás los héroes de la Historia con mayúscula. El cine mexicano de los años cincuenta rechazaba las figuras patrióticas como ganchos de taquilla. Las monografías escolares llevadas a tiasas imágenes de cartón y engrudo quedaban sepultadas... María Félix resucitaba en una serie de superproducciones a todo color para convertirse en la revolución mexicana misma"⁴⁰ En este contexto Ismael Rodríguez intentó hacer la gran obra de la revolución *La Cucaracha*, llena de color y grandes estrellas, la cinta es una de tantas de esa época que hicieron congeniar a La Doña, la revolución y el gran espectáculo en colores, como *La escondida* (1955 de Roberto

³⁹ Joaquín Henríquez, "La revolución reaccionaria" en *El cine y la revolución mexicana*, México, Filmoteca de la UNAM, Número 1, Noviembre de 1979, p.77.

⁴⁰ Gustavo García y Rafael Aviña. *Época de oro del cine mexicano*. México, Clío, 1997, p.78.

Gavaldón), *Café Colón* 1958 de Benito Alazraki), *Juana Gallo* 1960 de Miguel Zacarías), *La Bandida* (1962 de Roberto Rodríguez), *La Valentina* y *La Generala*.

El contexto filmico del año de producción de nuestra película es el siguiente: en 1958 se hicieron más películas de largo metraje que en cualquier año anterior, hubo más de treinta melodramas, más de veinte cómicas, quince comedias rancheras, diez comedias mundanas, cinco cintas de horror y misterio y tres infantiles. La comisión encargada para seleccionar la película que iría al festival de Cannes rechazó *Nazarín* de Luis Buñuel argumentando que era "denigrante" y "deprimente" y eligió *La Cucaracha* por ser "una artística y agradable muestra de nuestras costumbres y tradiciones". Siendo la película más reconocida del año *Nazarín* de Luis Buñuel, la cual ganó en Cannes el premio internacional del jurado, sólo concedido en ocasiones importantes. *La Cucaracha* fue elegida para ir al festival de Cannes, y *Sed de amor* fue exhibida en la sección informativa del festival de Venecia, sin embargo las dos cintas fracasaron y recibieron una gran cantidad de críticas.

Ismael Rodríguez reunió a las figuras más exitosas del cine de la época donde según García Riera: "La Revolución era vista como asunto de machismo pintoresco... Se rendía culto a una suerte de magia histórica: el sacrificio del tipo bragado es el resultado de una... visión inefable del México futuro". Inspirado en el cine del "Indio" Fernández.

Los modelos se apoyan en la vida real para su construcción, y no sólo los personajes sino las actrices de nuestra película son modelos a seguir para la sociedad de su tiempo, dada la supuesta y muy explotada rivalidad entre ellas, por ser "las máximas estrellas femeninas del cine". Eran muy distintas e incluso opuestas, dividían a los fanáticos del cine mexicano, quienes tomaban partido por una o por otra. En este filme se encontraron dos monstruos del cine frente a frente, dando a sus fanáticos todo lo que se esperaba de ellas "...con una sorpresa además: los que fueron a ver la belleza de la Félix se encontraron con una actriz, y los que fueron a ver a la trágica Dolores del Río se volvieron a sorprender con su

espléndida, exquisita belleza"⁴¹ En México durante los años cuarenta y cincuenta se discutía sobre quién era mejor, una o la otra, hablando sobre su personalidad y la de Dolores del Río, María Félix dice que eran completamente distintas: "ella refinada, interesante, suave en el trato. Yo enérgica, arrogante, mandona. Dolores me lo dijo muchas veces: tú no te pareces a mi para nada, tú dices que yo tengo un comportamiento de princesa. Es verdad, así me educaron. Pero a mi me gustaría ser como tú: normal, sin esta diplomacia que tengo que no es mas que hipocresía. Ojalá pudiera decir las cosas de frente y con todos sus colores como lo haces tú"⁴².

Elena Poniatowska le pregunta en entrevista a María Félix: "¿Qué es lo que cree usted haberle dado a la gente, a su público además de sus películas?", la actriz contesta: "Le he dado la imagen del éxito. Yo soy la imagen de la salud, de alguien que se mueve bien en su piel y está de acuerdo consigo misma. Soy la imagen del gusto por la vida, del ojito nuevo"⁴³.

En la película María Félix y Dolores del Río son dos rostros de la mujer, según los hábitos y las tradiciones del cine mexicano, "son radicalmente opuestas y fatalmente complementarias para los deseos y los sueños del macho que las crea"⁴⁴; una es brava, grosera, blasfema, capaz de matar y de comportarse como los hombres; la otra es la dama, la mujer recatada, la que sabe leer y escribir, femenina, con un orgullo un tanto aristocrático, inalcanzable para el hombre común. Una representa el deseo, la otra la respetabilidad; las dos son igualmente atractivas para Zeta, y para los hombres de la tropa.

Los roles de estas dos mujeres cambian en función de los deseos del coronel, la Cucaracha se feminiza y la vemos como tierna amante y como sacrificada madre; Isabel termina vestida como soldadera y se hace tan brava que es capaz de lidiarse a golpes con la protagonista por el macho en turno. Las dos

⁴¹ David Ramón, "La Cucaracha", México, 18 de octubre de 1992. Nota: no aparece el nombre del periódico en el que se publicó el artículo referido, ni la página ya que este material es parte de los expedientes de notas de prensa del Centro de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional, los cuales no contienen esos datos.

⁴² María Félix. *Todas mis guerras*, México, Clío, 1993, p.83.

⁴³ Elena Poniatowska, "Las alzas de ceja de María Félix" en *Todo México*. Tomo 1, México, Diana, 1990, p.155.

actrices encajaban perfectamente en los papeles correspondientes, o mejor dicho los papeles que fueron hechos para estas actrices encajaban muy bien en ellas.

El coronel villista Antonio Zeta, siempre vestido de negro es, por encima del duelo que se da entre las mujeres, uno de los personajes centrales que conduce la acción, es villista, pero igual pudo ser en el momento carrancista o zapatista, un poco antes maderista o huertista, y un poco después, callista o delahuertista, este personaje mas que con la revolución mexicana misma tiene que ver con la idea de la revolución, con un personaje de la revolución "...en un país que se llama cine mexicano"⁴⁵.



La protagonista al ser un estereotipo tiene que desempeñar determinados roles, a continuación estableceré cuales son esos roles y la representación de cada uno de ellos.

⁴⁴ Tomás Pérez Turrent. "La Cucaracha, el cine mexicano y sus prototipos" en *El Universal*, Cinecritica, 24 de enero de 1984, p. 7.

⁴⁵ Tomás Pérez Turrent. "La Cucaracha el reestreno más interesante" en *El Universal*, Cinecritica, 23 de enero de 1984, p. 1.

LA SOLDADERA

“Yo vine para pelear y usted está aquí pa`lo que está”

Antonio Zeta a la Cucaracha

¿Qué es una soldadera?, ¿Qué nos dice la historia sobre “la cucaracha” como soldadera?, ¿Cuál es la representación que nos da el filme de “la cucaracha” como soldadera?. Si buscamos definir el concepto de soldadera, veremos que en la mayoría de los casos se les reduce a criadas de los soldados. Una definición histórica del término soldadera nos la da Elena Poniatowska en su libro *Las Soldaderas*,⁴⁶ donde nos dice que en todas las guerras e invasiones los soldados han utilizado su “soldada”, palabra de origen aragonés, que significa: la paga de un soldado, con la que empleaban a una mujer como sirvienta. Las mujeres después de hacer su trabajo iban al cuartel a cobrar su sueldo o “soldada”, de ahí el nombre de soldadera. Así se ganaban la vida y podían mantener a sus hijos, hacían tortillas, cocían frijoles, y vendían carne seca. La mayoría tenía a un hombre y le era fiel, pero eran libres de seguir a los soldados que ellas quisieran e incluso prostituirse. Según Anita Brenner durante la Revolución Mexicana el trabajo de las soldaderas consistía en forrajear, cocinar y cuidar a los heridos, pero también se lanzaban al combate si así lo deseaban.

En México, las constantes guerras desde las épocas anteriores a la conquista hasta la década de 1930 le aseguraron a la mujer muchas oportunidades de mostrar, voluntaria o involuntariamente sus cualidades para la batalla, aunque es la revolución mexicana el periodo en el que más sabemos sobre la soldadera, y esto es en parte por la historia oral. En el periodo precolombino las mujeres luchaban de tres maneras: como individuos, junto a los hombres o en grupos de mujeres dirigidos por mujeres.

En el cine mexicano vemos muchas veces la figura de la soldadera abnegada, Emilio Fernández admira muy a su manera a este personaje y nos dice al respecto:

"la mujer soldadera es para mi una maravilla, ¡caray!, porque era una cosa de amor a sus hombres, muy pocas tenían conciencia de lo que era la Revolución, por lo que se estaba luchando, ésas eran lideresas o cosas así, pero era la fidelidad del hombre al que amaran. Muchos hombres no podían andar sin mujer, les gustaba para que los atendieran y todo eso y además ¡eran crueles con ellas! Los hombres siempre estaban nerviosos e inconscientes, ellas eran un estorbo y eso, pero las necesitaban para que les lavaran y una serie de cosas, les hicieran de comer. Militarmente una mujer es un estorbo, no debe existir, pero en la Revolución era romántico y precioso"⁴⁷

Al inicio de la película *Enamorada*, Beatriz (María Félix), desdeña a las soldaderas, y José Juan (Pedro Armendáriz) a pesar de su adoración hacia la mujer le responde violentamente: "No son mujerzuelas esas soldaderas a las que usted desprecia porque no las conoce, pero yo si las conozco. Son humildes y abnegadas, saben trabajar, sufrir y morir sin esperar nada, nada más que el cariño del hombre que quieren, ... y si le hubiera tocado nacer sin ninguna ventaja, como nacieron muchas de esas mujeres, ¿qué clase de mujer hubiera sido usted?... ¿una ...mujerzuela?". Ella le da dos bofetones y él un golpe que la tira al piso, es el inicio de la doma de la fiera, que finalmente seguirá el camino de aquellas mujeres a quienes ha criticado. La periodista Elena Poniatowska declara que: "... la imagen ideal de "la soldadera" la dieron Emilio el Indio Fernández y Gabriel Figueroa, al poner a María Félix, estatuaria y finalmente domada, siguiendo a pie a su hombre Pedro Armendáriz (a caballo) en la película *Enamorada*"⁴⁸.

La primera vez que aparece la Cucaracha en la película la vemos trepada en una barda, vestida de hombre, observa al coronel Zeta y sus panteras del norte, como entran al pueblo tristes y derrotados, se ríe de ellos a carcajadas mostrando animadversión hacia el coronel villista. Enseguida Zeta ordena que saquen a "las viejas" del cuartel. Un hombre se apresura a cumplir la orden y pretende sacar las pertenencias de la Cucaracha, a lo que ella interpela: "dijo viejas, yo soy soldado y del estado mayor", desde este momento el personaje afirma que es soldado porque anda metida en la lucha armada, y en efecto la

⁴⁶ Elena Poniatowska, *Las Soldaderas*. México. ERA/CONACULTA/INAH. 1999. p. 21.

⁴⁷ Julia Tuñón. p.182.

veremos usando un fusil y disparando desde la primera línea de fuego. Los hombres de la tropa opinan que las soldaderas son unas "viejas mitoteras".

Cuando el coronel Zeta se da cuenta de que no hay parque para pelear en San Blas porque estuvieron vendiéndoselo a los federales, fusila a los que traficaban con él, incluyendo a Jacobo Méndez personaje interpretado por Tito Novaro quien era amante de la Cucaracha, pero aún así no logra que le digan dónde se encuentra el poco parque que queda. La Cucaracha si lo sabe y precisamente cuando Antonio Zeta y el Capitán Ventura están planeando el ataque, ella hace una entrada tempestuosa y les avienta el parque a los pies para que tengan "con que escupirle a San Blas". Las hermanas Serdán se dedicaron entre muchas otras cosas a llevar el parque a las tropas.

En una escena posterior se muestra un parto en plena batalla de San Blas, alguien dice de la madre: "pa' que la trajeron con su apuro", la Cucaracha contesta: "es soldadera tiene que jalar parejo a donde vaya su hombre, por eso no es como las demás mujeres". Con esto reafirma uno de los principales papeles atribuidos comúnmente a la soldadera, el de seguir al hombre en turno. John Reed le pregunta a una mujer que por qué anda en "la bola" ella ve hacia donde está su hombre y contesta: "por él".



Cuando Isabel llora la muerte de su marido la Cucaracha le dice: "aquí la que pierde un hombre se busca otro a quien ayudar, y mejor lo encuentras luego pa' que sirvas de algo", Poniatowska dice que si en la Guerra Civil Española

⁴⁸ Elena Poniatowska. *Ibidem*, p.24.

los hombres hubieran llevado consigo a sus mujeres, no habrían tenido que desertar por la noche tantos hombres para ir a casa. Hay un doble discurso en la película, por un lado es una soldadera fuera de lo común, que trata de realizar labores trascendentes dentro del movimiento revolucionario, y por otro lado ella misma emite juicios de valor sobre lo que debe ser la soldadera común.

Cuando nuestra protagonista ve que los hombres están muy apachurrados pues saben que están en gran desventaja numérica ante los federales, la protagonista busca la manera de animarlos para la batalla, ordena a la trompeta que se consiga todo el chinguere y la hierba que pueda; insita a las soldaderas con frases como esta: "dejen de estar comiendo murria y párense a animar a sus hombres", entre baile, alcohol y marihuana se pone a cantar con ellos. Además del discurso del coronel Zeta para motivar a los hombres a pelear, vemos aquí una motivación menos formal pero quizás igual de efectiva, pues cuando los federales están a punto de atacar, los hombres de Zeta ya están listos para pelear.

En varias escenas de la batalla de San Blas aparece la Cucaracha disparando la ametralladora, ella junto con dos hombres disparan a los federales, cuando los hombres mueren, dos mujeres ayudan a la protagonista a cargar la ametralladora y se disponen a seguir disparando, pero en ese momento los federales tocan la retirada. Además de disparar la ametralladora, la protagonista aparece disparando una pistola, mostrándose como una gran tiradora. Las soldaderas recogen a los heridos y hacen las veces de enfermeras, anestesiándolos con hierba para aminorar el dolor y que se queden dormidos. Durante el periodo revolucionario no se contaba con sistema de puestos de cura u hospitales de campaña, la comida y el cuidado de los heridos recaían en las soldaderas. Estas mujeres buscaban también por los campos de batalla abandonados, para hallar entre los cadáveres al compañero combatiente herido, para sacarlo a hombros o enterrarlo, poniendo una cruz sobre su tumba, y pasando luego a ser la mujer de otro soldado.



La historia convencional no menciona la participación de las mujeres en el movimiento revolucionario, sin embargo se cuenta que en la batalla de Torreón fue una mujer quien apagó las luces para que la tropa pudiera entrar a la ciudad.

Mas adelante las soldaderas lavando ropa en el río, cantan la tonadita "¡Ya murió la Cucaracha! ¡Ya murió la Cucaracha!" haciendo alusión a su relación con Antonio Zeta, pues la ven vestida con falda y dispuesta a lavar la ropa que lleva en el cesto como si esto fuera una señal de sumisión a su hombre. La Cucaracha contesta: "al contrario mi mulada ahora es cuando nace y más soldadera que ustedes." Ella misma se considera ahora mas soldadera que las otras, y se dispone a hacer labores propias de las soldaderas como lavar la ropa de sus hombres.

Los papeles de las mujeres en esta película son muy claros aunque a menudo contradictorios, pero eso si, responden a los estereotipos, las mujeres del montón, recogen a los heridos, lavan ropa, cocinan, van detrás de su hombre y rezan.

Al final de la película la Cucaracha e Isabel se van a la revolución como soldaderas, como si de alguna manera se hermanaran, a ver a quiénes les van a echar las gordas ahora y a cargarles el fusil para que ellos echen bala. Entre la nube de polvo que dejan los caballos va el ejército de las soldaderas, siguiendo al ejército de los soldados.

Poniatowska nos dice que: "Si no fuera por las fotografías de Agustín Casasola, Jorge Guerra y los kilómetros de películas de Salvador Toscano, nada sabríamos de las soldaderas porque la historia no solo no les hace justicia, sino

que las denigra"⁴⁹ Desde mi punto de vista, la cultura posrevolucionaria, el muralismo, la novela y en particular el cine mexicano también ha contribuido en gran medida a que nos interese y nos enteremos de que existían estas mujeres quienes "... junto con sus hombres y sus hijos, hicieron la Revolución Mexicana"⁵⁰

Según Eli Bartra esta película muestra "los arquetipos de la feminidad: madre, seductora y musa. La soldadera de alguna manera, conjuga en ella misma a las tres aunque no simultáneamente. Son además, las tres principales imágenes que han definido históricamente a lo femenino, porque han sido también las funciones culturales de las mujeres por excelencia"⁵¹. En este primer inciso de mi segundo capítulo comencé por mostrar el rol de la Cucaracha como soldadera, tratando de no mezclarlo con sus otros roles, aunque en ocasiones fue difícil pues ésta por su contexto histórico es a su vez amante y madre. El siguiente inciso, la amante, versará sobre una de las principales características atribuidas a las soldaderas, la de seguir a un hombre.

⁴⁹ Elena Poniatowska. *Ibidem.* p.21.

⁵⁰ Fragmento del texto que aparece al final de la película *La Cucaracha*.

⁵¹ Eli Bartra, "FALDAS Y PANTALONES. La mujer y el cine de la Revolución Mexicana" en *Texto sobre imagen*. Filmoteca de la UNAM, junio del 2000. p.25.

LA AMANTE

”Coronel, te voy a querer mucho...”

La Cucaracha a Antonio Zeta

¿Qué es una amante?, ¿Qué nos dice la historia sobre la Cucaracha como amante?, ¿Cuál es la representación que nos da el filme de la Cucaracha como amante?. El discurso sobre la amante en *La Cucaracha* ¿tienen que ver con las características del cine mexicano de esa época?. Según el diccionario de la Real Academia Española, amante es: “querido o querida, que tienen relaciones amorosas ilícitas”, definición que quedaría muy acorde a la situación en la cual se da la relación entre la Cucaracha y Antonio Zeta, pues no es la pareja que se une en matrimonio para formar una familia, las condiciones en que vivían los hombres y las mujeres en la revolución no les permitía tener a ningún hombre en especial, pero cuando lo tenían le eran fieles, aunque no los uniera ningún tipo de ceremonia.

Una vez que Villa ha tomado San Blas, la tropa se va a festejar al pueblo, ahí Trinidad (Ignacio López Tarso) le dice a Isabel: “Es costumbre andar en esto con mujer” frase que introduce a la etapa de la película donde veremos a la Cucaracha en su rol de amante, también veremos el proceso de la doma de la fiera, con un poco de violencia y malos entendidos.

Es común en el cine mexicano y en los usos sociales que las mujeres esperen a que el hombre las corteje, ellas esperan discretamente a que él tome una decisión. Sin embargo a estas alturas de la película, la Cucaracha ya cortejó a Antonio Zeta, al parecer sin ser correspondida, y digo al parecer porque posiblemente lo que haya pasado es que no existió una correcta comunicación entre ellos, característica de las relaciones pasionales que se representaban en la pantalla grande en esa época, y que lo que el coronel estaba esperando era cumplir primero con sus órdenes y que se ganara la batalla de San Blas para

poder enfocarse a otro tipo de relaciones, así que toca el turno al coronel, ahora que lo ha decidido, de cortejar a la soldadera.

Vemos a María Félix queriendo comprar un rebozo, pero no le alcanza para el que le gustó. Zeta le dice: "lléveselo, yo le compro el rebozo, es un regalo", el vendedor interviene: "¡aprovéchese marchanta! Pero ella muy digna contesta: "dóblaselo y dáselo al coronel para una de sus mugrosas". El coronel le dice que él nunca la quiso ofender, pero eso no detiene a la mujer para contestarle que se quede con su sarape como ella se quedó con su botella. Recordándole que ella lo buscó muchas veces para invitarle un trago y que él la rechazó. De cualquier forma el hombre compra el sarape, pues será un instrumento que le ayude a cumplir con su objetivo de seducir a la Cucaracha.

En la siguiente escena el personaje interpretado por el "Indio" Fernández se presenta en el cuarto del mesón donde ella duerme, trata de quedar bien con la mujer llevándole flores, una botella y el sarape que le gustó. Se escuchan sus botas y las espuelas del macho, ella se está cepillando el cabello, oye las pisadas y ve la sombra de Zeta en la puerta de su cuarto. A la insistencia de que acepte sus regalos la actriz le responde con una bofetada. Zeta pone el seguro a la puerta, apaga la luz del quinqué, se escuchan sus espuelas, apaga la lámpara de aceite del techo, somete a la mujer tomándola fuertemente del brazo y mientras la tira al piso sujetándola por el cabello le dice: "¡Nunca le pegue a un hombre, nunca!".

El coronel la obliga a quedarse en el suelo y la mira desde arriba para acentuar su poder⁵², ella gustosa se entrega, se somete, mientras lo escucha decir: "¡Desnúdese, ahora va a ser mujer, desnúdese" como si antes o vestida con pantalones no lo fuera. La Cucaracha se desabotona la blusa, se la quita aun en el piso, después se levanta y lo abraza, ahora solo se ven sus ojos, como en el *close up* de la película *Enamorada*, ya con eso sabemos que lo quiere, o al menos que lo desea.

⁵² Escenas donde las mujeres aparecen en el piso y los hombres de pie mirándolas hacia abajo son recurrentes en el cine mexicano en particular en el dirigido por Emilio Fernández.



La mujer brava de carácter fuerte es obviamente domada por amor, se deshace de su bravura. Julia Tuñón nos dice que en el cine mexicano: "El amor es una especie de domesticación de la fiera femenina, que, a través de la emoción entra al aro"⁵³. Se refuerza la idea de que a los hombres les corresponde el dominio y a las mujeres la sumisión.

En la siguiente toma se muestra como queda la habitación después de la apasionada noche, la botella rota, las sábanas, la ropa, las botas de Antonio Zeta, su pistola, ahora se encuentra desarmado, y la botella que sirve de florero a uno de los claveles que Zeta le obsequió a la protagonista.

A continuación aparecen María Félix y Emilio Fernández en San Blas, ella ahora vestida de mujer, sonriente y con una flor en la mano; el amor feminizó a la mujer, incluso el coronel al enamorarse se muestra ante el mundo como un hombre menos rudo; él le invita un raspado, y mientras están sentados uno frente al otro la Cucaracha pronuncia una larga declaración de amor, con una voz suave y lenta, mientras deshija la flor sobre el raspado:

⁵³ Julia Tuñón Pablos. *Mujeres de luz y sombra*. México, CONACULTA/IMCINE, 1993, p.121.



"Me gustan tus ojos coronel, cuando miraste a Zúñiga eran negros, cuando miraste a Ventura parecían dos perros, y anoche brillaban y brillaban, ahora están echaditos, se están riendo. Es la primera vez que me ven así unor ojos. Coronel, te voy a querer mucho. ¿te acuerdas cuando me raí de ti, y luego me volví a reír?, era para que me vieras, y tú no me irabas, por eso fui a comprarte la botella porque no sabía otra manera de decirte que ya me dóla no estar contigo. Sabes que yo hubiera querido que me mataran en la batalla, pa'que sufrieras mirándome muerta por tu culpa, ¡que bueno que no me mataron!. Antonio Zeta, nadie se llama Zeta, que bonito te llamas. Sabes, aunque he estado llena de hombres, ahora voy naciendo. Te voy a querer mucho coronel."

Con esta declaración la protagonista muestra un papel activo dentro de la relación y no el pasivo que se atribuye generalmente a las mujeres en el cine mexicano, le habla a su amado de todo lo bueno que vió en él, de todo lo que le gustó, y el coronel escucha atentamente mientras ella habla, esa tampoco es una actitud convencional de un hombre en el cine mexicano, Carlos Monsivais ha apuntado que el macho se enamora para descender idolátricamente al nivel de la hembra, "el amor es la única nivelación concebible entre hombre y mujer"⁵⁴.

⁵⁴ Carlos Monsivais, p. 36.

Sin embargo es solo un bello instante, pues lo que realmente ha pasado en la película es que el hombre ha sometido con amor a la mujer, la ha domesticado. Nos dice Julia Tuñón respecto al cine mexicano que "En el amor los roles están predeterminados y esto resulta más evidente cuando la mujer ha tratado de evadir las características de su género. El amor suaviza cualquier intento de independencia que, en el cine mexicano, tiene básicamente dos versiones: la marimacha y la devoradora"⁵⁵, nuestra protagonista entra en estas dos versiones, pues es la mujer que, se da por entendido que ha estado con varios generales villistas, y además en ocasiones se viste como hombre y adopta actitudes que no son vistas como propias de su género.

Pero no todo sería miel en la relación, cuando Isabel se está bañando en el río⁵⁶, pasa el coronel y la saluda con el sombrero mientras ella se cubre el pecho con el cabello y le responde el saludo, todas las soldaderas se dan cuenta y la protagonista recibe un puñado de burlas: "ya viste pa'lo que sirve el sombrero Cucaracha, tu creibas que nomás pa' taparse el sol".

La Cucaracha se levanta rápidamente para alcanzar al coronel, este le dice: "pa'qué se me apuró si pa'allá iba", La Cucaracha celosa le contesta: "nomás para alcanzarte, no sea que conmigo no te quitaras el sombrero". Zeta: "que se anda fijando, yo a usted la quiero pero ella es una señora", La Cucaracha: "¿Y yo que soy?" La Doña se quita el rebozo de la cabeza y se acomoda el pelo. Zeta: "ya lo sabe, usted es mi mujer, usted para qué quiere cumplidos", la Cucaracha convencida le dice: "pues eso sí".

⁵⁵ Julia Tuñón Pablos. *Ibidem*. p. 114.

⁵⁶ Nota: sobre esta escena nos dice David Ramón que es "sin duda una de las escenas más eróticas, fuera de serie, dentro del cine mexicano" en David Ramón. "La Cucaracha" en *El Universal*, 18 de octubre de 1992, sección Cine, p. Por su parte Efraín Huerta nos da su visión sobre la misma escena diciendo: "El pecho semidesnudo, los pies en el agua del río... Esa sorprendente imagen mitológica. El coronel Zeta se descubre desnudo ante la espléndida belleza de la mujer" en Efraín Huerta. "Dolores del Río figura cumbre en "La Cucaracha" en *El diario de México*, 25 de marzo de 1959.



A partir de este momento entre ellas se reconocieron como rivales a pesar de la diferencia de clase. Según nos dice Mauricio Peña⁵⁷, María Félix ya tenía el guión de la película desde año y medio antes de su rodaje, la idea original era la de una soldadera experimentada y una joven a la que se habían robado los revolucionarios de una hacienda, pero como todos sabemos terminó siendo una pugna entre una mujer combativa vestida como hombre, con una mujer del pueblo, conservadora, madura y educada⁵⁸.

Eli Bartra nos dice que en esta película "se enfrentan y contrastan, pues, las dos imágenes femeninas archiconocidas: la rodadora-marimacho y la señora-viuda, respetable pero rejega que no hace caso a los hombres; la puta y la santa"⁵⁹

⁵⁷ Mauricio Peña. "La diva se consagró desde su primera cinta" en *SOMOS María Félix. El mito más bello del cine*. año 10, núm. 191. p.44.

⁵⁸ Nota: me he encontrado con varios autores que hacen comentarios a la película hablando de una historia completamente distinta a la de *La Cucaracha*, por ejemplo Elizabeth Salas dice que el papel interpretado por Dolores del Río es el de una modesta criada. Incluso Emilio García Riera dice que la frase "yo la quiero mire, la quiero pero no sé por qué siento que ya no debo quererla" se la dice el coronel Zeta a Isabel, cuando en realidad se la dice a "la cucaracha". Pero definitivamente el colmo es la escritora Elena Olmo quien dice que "la cucaracha" al ser rechazada por Zeta se convierte en amante de Trinidad.

⁵⁹ Eli Bartra, "FALDAS Y PANTALONES. La mujer y el cine de la Revolución Mexicana" en *Texto sobre imagen*. Filmoteca de la UNAM, junio del 2000. p.25.

Continuando con la historia, en una plaza la protagonista le pide un cohete a un niño y se lo avienta a Isabel gritando: "¡ahí vienen los federales!", dando inicio a un memorable enfrentamiento entre los dos personajes, el cual continuará durante toda la película. Las soldaderas ríen y el personaje interpretado por Cuco Sánchez defiende a Isabel diciendo:

"¡No se metan con la señora, que no ven que no tiene hombre que dé la cara por ella!

La Cucaracha: "pues que se busque uno, buenas mañan no le faltan."

Lola: "a lo mejor a la señora no le gustan los juanes Cucaracha".

Isabel: "¿por qué me ofende, qué puede importarle lo que yo haga?"

La Cucaracha: "no me eche sermones ladinos que yo no busco recodos pa' taparme las ganas"

Isabel: "aquí todos saben eso". Entra a la iglesia y la protagonista la sigue.

La Cucaracha: "en la bola hay que reparar para encontrar un buen jinete, y eso es lo que tú quisieras pa' no andar buscando tiliches de viuda"

Isabel: "¡está usted en el templo!"

La Cucaracha: "¡estoy en tu abuela!, ponte a reparar si quieres"

Isabel: "yo no sé reparar, no soy rodadora, creo que así les dicen a las que sirven... de todo".

La Cucaracha: "también les dicen mulas a las que no sirven pa' nada, porque aquí se pelea o se ayuda a pelear sin remilgos de culeca"

Isabel: "que bien defiende su oficio"

La Cucaracha: "¡y el tuyo!, ¿no chillabas porque te quitó tu hombre la revolución?, ¡la revolución te lo repone!, ahí afuera hay muchos, alguno ha de servir pa' más que tu viejo palabrero"

Isabel: "¡ninguno!, mi esposo valía más que todos tus jinetes de ayer y hoy. Pero podría darte gusto, si el único hombre que hay aquí no tuviera dueña. Aunque la dueña no sea mas que una..."⁶⁰

La Cucaracha: "¡quítaselo, quítaselo derecho! con lo que tengas"

Isabel: "lo que tengo es mucho para ti... soldadera"

⁶⁰ Nota: recordemos que aquí va la frase "cuatro letras".



María Félix se carcajea mientras Dolores del Río llora, y así termina la escena que es de antología para el cine mexicano, y que incluso se presentó en algunos noticieros de las televisoras locales con motivo del centenario del natalicio de Dolores del Río. Cuenta la Doña que Ismael Rodríguez quería darle el papel de Isabel a una debutante, pero como en la película se disputaban el amor del coronel, exigió que la coestelar fuera una actriz de primera⁶¹. No hubiera tenido el mismo valor disputar el amor de un hombre en la pantalla con una actriz secundaria, ni tampoco se habría logrado el éxito taquillero que se logró.

En una escena posterior la Cucaracha está recostada en su cama, lo único que la cubre es el sarape en el que está envuelta, con el cabello suelto espera a que llegue el coronel Zeta. Se escuchan las espuelas y se ve la sombra del hombre, ahora es el amor carnal y no el amor platónico de la escena de los raspados. Sin embargo este amor en el cine mexicano tiene desde su inicio pocas posibilidades de éxito, nos dice Julia Tuñón que sólo parecen tener éxito "el amor conyugal en familia y quienes ensayan en un noviazgo formal esta situación futura". Así que esta relación apasionada entre los protagonistas de nuestra película seguramente propiciará una desgracia. Y en efecto, esa misma noche muere un hombre, Valentín Razo (Pedro Armendáriz), coronel villista quien fuera amante de la Cucaracha y ahora la busca reclamando su promesa de que regresaría con él.

⁶¹ María Félix. *Todas mis guerras*. México, Clío, 1993, p.85.

A la relación entre la soldadera y el coronel se le puede identificar claramente por etapas y por las canciones que las caracterizan⁶². En esta etapa de duda en la relación se escucha de fondo "Dime si tienes, nuevos amores..." mientras la tropa va marchando, los hombres a caballo y las mujeres detrás de ellos a pie, entre ellas va María Félix nuevamente vestida de hombre.

Se detienen a lavarse en una laguna, la Cucaracha le ofrece a Zeta un trago de su botella y él lo rechaza, sin embargo unos segundos después el capitán Ventura hace lo mismo y el coronel lo acepta, ella se desconcierta al ver eso, pero se desconcierta más todavía al ver que su amante se detiene a ver las piernas de Isabel. En la historia vemos exaltada la pasión de los protagonistas, pero el discurso nos dice que ésta es vehículo del dolor.

La tropa sigue su camino mientras escuchamos de fondo nuevamente una canción que dice: "iban los tres en silencio, sus pensamientos rumiando, mientras el destino ciego, los hilos iba tramando"

Es de noche, recostados en el campo están un hombre y su mujer, ella se levanta a escondidas porque otro hombre ya la está esperando; Isabel ve esto y le disgusta. Mientras tanto el personaje interpretado por Cuco Sánchez le declara su amor pero Isabel lo rechaza⁶³.

La protagonista ve al coronel platicando con Isabel, se encela y arremete contra ellos diciendo: "¿por qué me haces traición Antonio? Ya no vales pa' nada, me echas a que me queme sola con el muerto y cuando vuelvo ya me estas pisoteando, no vales pa' nada, ni eres hombre de ley pa'l cariño". El hombre no muestra la más mínima preocupación por esta situación, al fin y al cabo él ya tiene a la otra mujer, y la película no lo muestra tampoco como un transgresor a la relación que tenía con la protagonista, simplemente ahora le gustó otra. Recordemos que a la Cucaracha si se le vió como una mala mujer cuando se presentó Valentín Razo a reclamar su amor. Nuevamente al igual que en las

⁶² Nota: las canciones de la película son las siguientes: *La Cucaracha*, *La Valentina*, *Corrido de Modesto Ayala*, *Una noche serena*, *La chancla*, *Mujer ladina*, *El venadito*, *El capiro*, *La cautela*, *La mancornadora*.

⁶³ Nota: en la película existen dos personajes enamorados de Isabel, el cancionero interpretado por Cuco Sánchez del cual nunca sabemos su nombre, y Trinidad interpretado por Ignacio López Tarso.

prácticas sociales, hay una gran tolerancia para los hombres, mientras que para las mujeres no existe.



En la siguiente escena vemos a la protagonista borracha en una cantina llorando su pena; le pide a Lola que le cante una canción que hable de Antonio Zeta.

Al otro día la dolidita mujer sale de la cantina y ve a la tropa, se lava la cara en la fuente, ve a Isabel con la cruz que ella le dio a Antonio Zeta.



Los filmes son una forma de educar sentimentalmente a una sociedad pues penetran las emociones y los valores, Erich Fromm dice que existen parejas que solamente logran identificarse una con la otra cuando ven una película

romántica. Según Eli Bartra la película deja una moraleja: "no seas independiente, fuerte, bravía y libertina, o te abandonarán por una mujer como Dios manda"⁶⁴

A la Cucaracha en el amor erótico le fue mal, el amor sigue siendo un tema importante en su vida, pero para que sea limpio debe ser deserotizado, ese es el mensaje de la película, por lo cual en el siguiente inciso veremos a nuestra protagonista reivindicarse en su rol de madre.

⁶⁴ Eli Bartra, *Ibidem*, p.21.

LA MADRE

“Voy a tener un hijo de Antonio Zeta, y quiero que sea como su padre” la Cucaracha

¿Qué es una madre?, ¿Qué nos dice la historia sobre la Cucaracha en su rol de madre?, ¿Cuál es la representación que nos da el filme de la Cucaracha como madre?. El discurso sobre la madre en *La Cucaracha* ¿tienen que ver con las características del cine mexicano de esa época, de los usos sociales?. Según el diccionario de la real academia española, la palabra madre viene del latín *mater*, y significa “hembra que ha parido, y hembra respecto de sus hijos”. El amor materno según Erich Fromm, debe dar leche y miel, sustento y alegría. Su signo básico es la desigualdad: la debilidad del pequeño le otorga el cariño; la madre lo quiere por altruismo, por ternura, por entrega, porque el hijo es débil y la necesita. Esta gratuidad encierra su mayor problema: no es posible conseguirlo, producirlo, ni controlarlo y por eso se genera un enorme terror, ya que su pérdida es irrecuperable.

De nuevo el corrido se vuelve narrador en el filme, nos dice que el coronel ya no está al lado de la soldadera, la ha dejado sola, pero que de ese amor hay un fruto: “ya el águila voló, ya el nopal quedó solito, el fruto de tus amores, yo mismito me lo olvido”. Estamos en la tercera parte de la película donde comienza el rol de madre de la Cucaracha, aparece una toma en primer plano a los pies de la protagonista quien vestida con huaraches y con falda camina por el lodo, se dispone a ver a una comadrona. En el cine mexicano las mujeres insisten en el discurso de estar manchadas, ya en la cantina la actriz dijo de sí misma que es basura, pero de pronto tiene algo que ya no lo es, un hijo de Antonio Zeta y quiere que este sea como su padre. Nuevamente en el discurso se nos dice que el hombre ha enseñado a la mujer la dignidad.

Al entrar la Cucaracha con la partera dice que su hijo ya debería haber nacido, la partera le contesta: “se te va a morir, está bien atravesado, se te va a

morir", entre quejidos ella contesta: "¡nácelo vivo, nácelo vivo!", durante el parto la vemos quejarse por los fuertes dolores, no podía faltar en el filme la sublimación de la maternidad, pues durante toda la historia hemos visto a la Cucaracha como una mala mujer, sin embargo el sufrimiento del parto la redime ante el espectador. Nos dice Julia Tuñón que el instinto materno siempre desemboca en el sufrimiento y que se asocia intrínsecamente a la pérdida de identidad⁶⁵.

La partera le dice a la madre que para qué quiere que nazca su hijo y la Cucaracha contesta: "pa' que conozca el sol y el río, pa' que corra por el llano". Nuevamente la partera la cuestiona: "¡qué va a darle la miseria a tu muchacho, y más con la vida atravesada que va a llevar!" a lo que la protagonista contesta: "¡no importa que yo me muera, nácelo vivo!". Es común en el cine mexicano de esa época encontrar la imagen de la madre que se sacrifica por su hijo sin pedir nada para sí, al igual que el terror de pensar en que pueda perderlo.



La protagonista quiere que nazca su bebe, "pa' que conozca el sol y el río, pa' que corra por el llano", ahora que ella es quien va a tener un hijo, tiene una visión mas optimista de la vida, ya no opina lo mismo que cuando estaba en la

⁶⁵ Julia Tuñón Pablos. *Mujeres de luz y sombra*. México, CONACULTA/IMCINE, 1993, p.188.

batalla de San Blas y hablaba sobre las miserias de la vida y lo que ésta puede ofrecerle al hijo de un soldado.

La recientemente madre que había mostrado una clara postura en contra de la religión, ahora tiene un profundo interés por bautizar a su hijo, pretextando que antes no había entrado a la casa de Dios porque le daba pena, nuevamente es redimida ante nuestros ojos. Va a bautizar al niño porque su padre va a pasar por el pueblo y quiere que lo conozca. Se olvida de su orgullo de mujer porque ahora es madre y antepone el bienestar de su hijo al suyo mismo.

Después de bautizar a su hijo, la Cucaracha lo lleva en brazos, envuelto en un rebozo, para que lo conozca su padre; Antonio Zeta ha sido ascendido a general, pero murió en la batalla de Zacatecas, así que el hijo de la Cucaracha no conocerá a su padre. En la sociedad mexicana en general y en los sectores populares en particular, el peso de la madre es fuerte porque la ausencia del padre es manifiesta, es conocida la abundancia de mujeres abandonadas y madres solteras. Aquí el discurso es un medio que se utiliza para concretar el sueño de seguridad de estas mujeres que se sienten de alguna manera identificadas con el personaje.

Según el discurso de la película, sólo como madre la Cucaracha pudo cumplir, la extraordinaria y singular función de ser mujer, los otros roles fueron una preparación o desviación de esa única ruta correcta. La Cucaracha antes de Zeta no estaba completa, debió seguir la ruta que le mostró el varón.



LOS AÑOS OCHENTA

Un nuevo discurso, una nueva lectura

En los años ochenta, la economía mexicana estaba sobre endeudada como nunca en su historia, y con el más antiguo y persistente de los problemas de México: su régimen de desigualdades. Podríamos dar cuantiosos datos sobre los indicadores de desarrollo y bienestar de México en este periodo que mostraran el hoyo en el que se encontraba nuestra economía, pero no es el propósito del presente trabajo, sin embargo si hay que mencionar que se agudizó la pobreza en la base de la pirámide social, ratificando y ampliando la hegemonía económica de la cúspide y paralizando las expectativas de crecimiento de las clases medias.

En una clara descripción del contexto histórico de los años ochenta y su discurso Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer nos ilustran con las siguientes palabras:

Esta sensación de haber llegado a un límite peligroso en orden a la estabilidad y la viabilidad del sistema heredado del desarrollo estabilizador, permeaba el ambiente político y social del país al cerrar el año de 1982. En enero de 1983 altos funcionarios del gobierno lamadridiano calculaban que si era posible llegar al 10 de septiembre de 1983, fecha del primer informe presidencial, sin que se hubiera producido una explosión social, el nuevo gobierno podría asentarse e imponer su proyecto. Dominaba ese proyecto la convicción de haber llegado a un punto terminal del país, sumido como estaba en la crisis más profunda de su historia contemporánea. Y la audacia de creer que en el riesgo de la situación estaba la oportunidad del cambio, pues era esa la hora propicia para producir las reformas drásticas que hicieran posible la emergencia de un México distinto. El nuevo México en que pensaba el nuevo gobierno era un país no centralizado sino descentralizador, no populista y corporativo sino liberal y democrático, no patrimonial y corrupto sino moralmente renovado; no ineficiente y desagregado sino racional y nacionalmente planeado. Y no el Estado grande, laxo, subsidiador y feudalizado que había administrado hasta entonces el pacto histórico de la revolución de 1910-1917, sino un Estado chico, sin grasa, acotado claramente en sus facultades

interventoras, económicamente realista, no deficitario y administrativamente moderno. La sola enunciación del proyecto mostraba sus bondades y, también, su desmesura. Siete tesis lo había resumido durante la campaña electoral de Miguel de la Madrid:

- 1) nacionalismo revolucionario
- 2) democratización integral
- 3) sociedad igualitaria
- 4) renovación moral
- 5) descentralización de la vida nacional
- 6) desarrollo, empleo y combate a la inflación
- 7) planeación democrática⁶⁶

Eso era en el discurso pero el panorama real era el de una descentralización y desigualdad crecientes, retroceso democrático, nacionalismo sin sustancia y planeación tecnocrática. Siendo uno de sus primeros logros haber llegado a pesar de los adversos presagios, no sólo al 10 de septiembre sino al 1º de diciembre sin un estallido social.

La sociedad mexicana de mediados de los ochenta vivía la sensación generalizada de un cambio de época, la sospecha de una gran transición histórica. Hasta este momento las elecciones en México habían sido una mera formalidad y nada de contenido, particularmente desde que en 1958 la presidencia controló de principio a fin y prácticamente sin oposición el proceso de selección interna del candidato y el desarrollo del proceso electoral. No obstante la crisis económica, en un sexenio el panorama electoral cambiaría de manera drástica y empezaría a surgir en México algo totalmente nuevo: un verdadero sistema de partidos, y con ello la posibilidad de hacer del voto en el futuro, y por primera vez, la fuente central de la legitimidad gubernamental.

En los años ochenta la opinión pública dejó de tener en la prensa y en el cine sus medios formativos por excelencia y empezó a tenerlos en la radio y la televisión. En 1982 por primera vez en la historia del país existe un sistema de comunicación capaz de informar, o de difundir uniformemente el mismo mensaje a

⁶⁶ Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México, Cal y Arena, 1995, p.189.

todos los mexicanos. "Hay aquí un proceso fundamental en el campo de la lucha ideológica y de la formación de la conciencia nacional..."⁶⁷

La cartelera cinematográfica comercial se sostenía en un cincuenta por ciento de reestrenos, siendo, entre otras, una de las causas la reinauguración de la cineteca nacional el 27 de enero de 1984. El discurso oficial en la inauguración de las nuevas instalaciones de la cineteca nacional por parte del presidente Miguel de la Madrid quien decía que los mexicanos necesitábamos volver a hacer del cine una "industria y arte vigoroso, nacionalista y representativo de nuestra cultura"⁶⁸, añadió que con ello "atendemos una demanda legítima y trascendente del pueblo de México, que no sólo quiere superar dificultades, sino hacer un gran esfuerzo de restauración y renovación". El subsecretario de Gobernación Javier Wimer fue uno de los oradores en la inauguración y siguiendo el perfil del discurso dijo: " el Presidente de la República confirma, de modo categórico, la voluntad de su gobierno por afirmar y fortalecer nuestros valores e instituciones, por afrontar la crisis mediante un mejor aprovechamiento de recursos, por renovar la organización social del país en la libertad y en la defensa de su cultura. Restaurar en el sentido de tender un puente hacia el pasado, de mantener la continuidad institucional, y fundar en el sentido de abrir las puertas al ancho viento del futuro seguro", el funcionario reiteró que debíamos tener la perspectiva necesaria para hacer el balance de aciertos y errores, " para aprovechar unos y otros a favor de una historia que está por escribirse: la de un cine de altas calidades formales que sea capaz de expresar nuestra versión de la realidad"⁶⁹, también reconoció en el cine un instrumento indispensable de cultura y comunicación y en el presidente de la república la voluntad de renovar la organización social del país en la libertad y en la defensa de su cultura.

Al acto, que fue de gran importancia para la cultura fílmica de nuestro país acudieron infinidad de personalidades del mundo artístico y cultural, quienes decían que el buen cine tendría nuevamente un recinto donde ser analizado y

⁶⁷ Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer. *Ibidem*, p.307

⁶⁸ Agustín Montoya. "Inauguró Miguel de la Madrid la Cineteca Nacional", *El Universal*, primera plana, 28 de enero de 1984, p.1.

⁶⁹ Agustín Montoya. *Idem*.

apreciado por las nuevas generaciones; Miguel de la Madrid afirmó que gusta del espectáculo cinematográfico y que siempre que tiene oportunidad ve cine mexicano.

Aterrizando dentro de este contexto nuestra película, Tomás Pérez Turrent criticó el hecho de que mientras los reestrenos hollywoodenses se hacían en circuitos de lujo, los reestrenos nacionales como el de *La Cucaracha* se hacía en los llamados cines "piojito". El crítico menciona lo interesante que desde su punto de vista fue volver a ver la película 25 años después de su estreno, acusada en su momento de ser el producto desorbitado de la megalomanía de Ismael Rodríguez, en 1984 la pudo ver ya despegada de una serie de circunstancias y situaciones que influyeron en las malas críticas que recibió en su momento, entre ellas por supuesto el ridículo hecho en Cannes. A nuestra película se le reprochó la pretensión de querer ser algo así como la suma del cine que sobre la revolución mexicana se había hecho, sin embargo, el escritor nos dice que: "Si la vemos de manera objetiva, la película es la suma, la síntesis de la manera como el cine mexicano había visto la revolución, es decir, un hecho fuera de la Historia... aparecen en ella como en la filigrana todos los vicios y las mentiras, los excesos, las desviaciones, las evasiones que el cine mexicano ha dejado establecidos cuando ha pretendido hablar de la revolución"⁷⁰. El reparto que reunió el director está lleno de símbolos como Dolores del Río, quien es una de las primeras actrices en el cine de la revolución, por su película *Flor silvestre*; Emilio Fernández, creador de cine revolucionario; Pedro Armendáriz, dando continuidad al cine mexicano.

Hasta ese momento *La Cucaracha* no había sido pasada por la televisión, posiblemente por el lenguaje, así que su reestreno era una oportunidad para el público de volver a verla en la pantalla grande. Y hablando del lenguaje, Ricardo Garibay era muy bien identificado por el público de esos años por haber escrito el guión de *El miluso*, película de éxito en los ochenta.

⁷⁰ Tomás Pérez Turrent. *Idem*.

En 1992 David Ramón escribió sobre nuestro filme:

"Hoy a 34 años de distancia de su hechura, al lector fílmico desprejuiciado no dejará de sorprender la habilidad, la capacidad cinematográfica de su director, Ismael Rodríguez (quien precisamente acaba de cumplir 50 años de su debut como director en el cine mexicano, hecho que ha pasado inadvertido por quienes deberían homenajearlo y también entregarle medallas y reconocimientos) quien ya ha demostrado que sí se le puede otorgar el título de autor fílmico y gran cineasta intuitivo que sabe hacer cine óptimo"⁷¹

Dice Julia Tuñón que: "Todo filme tiene varios discursos. Son como pieles de cebolla que pueden desprenderse una a una, y todas forman parte del mismo cuerpo"⁷², en la película que nos ocupa, esos discursos también son variados, pero en cuanto al momento de su lectura o relectura. Todos los reproches habidos y por haber a la película pudieron transformarse en una visión más justa y atenta del filme, por ejemplo el vigor sostenido a lo largo de hora y media de acción. El verdadero y posiblemente involuntario aporte de *La Cucaracha* es que se trata de una película sobre el cine mexicano y sus estereotipos.

⁷¹ David Ramón, *Idem*. Nota: *La Cucaracha* se exhibió en la UNAM y nuevamente en la Cineteca Nacional, como parte de un homenaje a María Félix.

⁷² Julia Tuñón. *Ibidem*.

CONCLUSIONES

En años recientes, además del caudal de estudios sobre casi todos los aspectos de la Revolución, podemos encontrar también una reconsideración sobre sus causas, desarrollo y significados. La investigación reciente emprendió un análisis de temáticas específicas como la historia militar, la regional, la económica, la agraria, la laboral, la cultural y los estudios de género. Todas estas contribuciones son importantes porque aportan conocimientos sobre campos no explorados antes; y porque aplican enfoques y técnicas que permiten ensayar nuevos ángulos de análisis del proceso revolucionario y sus interpretaciones.

La historia como sucesión de hechos reales es una cosa, la historia como conciencia es otra. Las representaciones de los hechos históricos son alentadas por los gobernantes en turno, pero también por las masas, pues la mentalidad de la sociedad las recibe y entiende los supuestos que sostienen la trama.

La revolución no crea la idea de nación ni el sentimiento de nacionalidad, pues estos se inician con la inauguración de la república y se persiguen a lo largo de todo el siglo XIX, pero si le inyecta nuevas características al nacionalismo mexicano.

Si bien el cine no es un reflejo de la realidad en la revolución mexicana, si nos permite saber cuál es la representación que crearon los directores del papel desempeñado por las mujeres en la revolución y de los valores que se enaltecen y que crean la ideología dominante en el contexto de creación de la película, valores con los que el cine ha contribuido para ir conformando la ideología colectiva de un pueblo. Las películas permiten conocer las representaciones propias de una formación social, su mentalidad.

El cine está inscrito en la cultura popular y cuenta con un lenguaje particular en el que las representaciones se hacen por medio de un sistema de signos; los significados que transmite, significados ideológicos desde el momento que surgen de una sociedad concreta, no se conforman solo por la proyección en pantalla de las imágenes en movimiento y de los sonidos, sino por su secuencia,

orden, repetición, encuadres y movimientos de cámara, este lenguaje particular es inherente a su sociedad, se trata entonces de una construcción de esa sociedad, de una representación, no de un retrato fiel, pues el cine no pretende copiar fielmente la realidad.

La revolución en la película, es una revolución despolitizada, que la muestra tal como el poder quiere darla a las masas. La revolución como hecho histórico no fue lo que se muestra en la película, pero el proceso de construcción del imaginario colectivo ha convertido a esta en una verdadera muestra de la representación del movimiento revolucionario.

Hay una dignificación de las atrocidades del movimiento armado que se expresa en la historia de Isabel, quien perdona, e incluso ama, al responsable de la muerte de su marido. Curiosamente en esta película no aparece el enemigo, a finales de los cincuentas la revolución es algo demasiado firme, como el monumento dedicado en su honor, como para perderse en minucias de quién luchaba contra quien. El proceso que había iniciado con el cine industrial en los años treinta había concluido. Si no se quiere criticar al régimen en turno para qué criticar sus orígenes. Para el cine de aquella época, lo importante es ver que en la lucha hay una imagen de los mexicanos, de su identidad, de su folclor. Es el discurso de la revolución mitificada.

Cuando María Félix llega al cine ya existía entre los hombres el estereotipo del macho, el del charro petulante, el del hombre elegante, y vendrá el galán de barrio; en las mujeres existe el de la belleza mexicana, el de la joven ingenua, el de la sombra enamorada, la prostituta, la madre sumisa; faltaba la belleza agresiva y desprejuiciada, solo ella podía cubrir esa ausencia.

La historia del filme nos dice que la Cucaracha es una rodadora, o sea una prostituta, y como ya señalamos anteriormente a muchas mujeres no les quedaba de otra después de haber sido violadas y separadas de sus familias. Pero esta mujer tiene características que la hacen diferente a las demás, y es que en ocasiones viste como hombre, es esta la característica que más reconocen los críticos de cine que se ocupan de la película pues siempre que hablan de ella se refieren a su protagonista como una marimacha, y aunque tenga el papel principal

ella es la mala del cuento pues les da de beber a los hombres, hace que se maten entre sí y es muy mal hablada.

Nuestra protagonista era llamada la Cucaracha por no conformarse con un solo hombre, pero no sólo en esta película, a lo largo de su vida fílmica había interpretado personajes como el de la devoradora en *La Devoradora* y *La Mujer de Todos*; la cortesana en *Camelia* y *La mujer sin alma*; a la amante en *La Escondida* y a la vedette en *Café Colón*. Ahora con el tono del pueblo, el nombre que este reconoce para referirse a mujeres como las que ya había interpretado. Pero ahora es la prostituta de la bola, moldeada, estética, bella y distante.

El espectáculo en la película era precisamente juntar a María Félix y Dolores del Río y ver que se podía hacer con estos dos símbolos del cine nacional. El guión marca una evolución inversa en las heroínas, la Cucaracha toda hombruna se feminiza por amor, Isabel, la mujer catrina se va a la bola también por amor.

El cine como creador de estereotipos condiciona la mente del individuo para que capte y recuerde un solo aspecto o rasgo del personaje, dejando de lado los demás que los componen.

La estrellas pueden llegar a cambiar la mentalidad de un pueblo, son representantes subliminales de las aspiraciones y frustraciones de la gente, no sólo atracciones de taquilla; a la gente le da por parecerse a su estrella favorita, vestir como ella, tener el mismo peinado, el mismo maquillaje; en este sentido las estrellas crean moda y mentalidades.

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Camín Héctor y Lorenzo Meyer. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México, Cal y Arena, 1995.
- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968.
- Agrasánchez, Rogelio. *Bellezas del cine mexicano/ Beauties of mexican cinema*. México, Archivo filmico Agrasánchez, 2001.
- Barajas Sandoval, Carmen. *Una mujer llamada María Félix*. México, Edamex. 1992.
- Barros, Carlos. *Problemas actuales de la historia*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1993.
- Costa Antonio. *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós. 1988.
- Córdova, Arnaldo. "La mitología de la Revolución Mexicana", en Enrique Florescano (coordinador), *Mitos mexicanos*, México, Aguilar / Nuevo Siglo. 1995.
- Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española. Vigésima primera edición. 1998.
- De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987.
- Escalante Gonzalbo, Pablo. *Nueva historia mínima de México*, El Colegio de México, México, 2004.
- Félix, María. *María Félix: Todas mis guerras*, México, Clío, 2002.
- Florescano, Enrique. *El nuevo pasado mexicano*, México, Cal y arena, 1995.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, tomo VIII (1958-1960), México, Era, 1970.
- García, Gustavo, Rafael Aviña. *Época de oro del cine mexicano*. México, Clío. 1997.
- García Tsao, Leonardo. "El espejismo sobre el espejo: la mitología del cine mexicano", en Enrique Florescano (coordinador), *Mitos mexicanos*, México, Aguilar / Nuevo Siglo. 1995.

Gómez, Carmen Elisa. *María Félix en imágenes*. México: Universidad de Guadalajara (CIEC), Patronato de la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, A. C. e Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).

Jablonska Aleksandra y Juan Felipe Leal. *La revolución mexicana en el cine nacional*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 1997.

Lau, Ana y Carmen Ramos. *Mujeres y Revolución. 1900-1917*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. 1993.

Olmo, Helena R. *María Félix*. Madrid, Dastin, 2003.

Paz, Octavio. *Razón y elogio de María Félix*. Secretaría de Gobernación/ Cineteca Nacional. México 1992.

Poniatowska, Elena. "Las alzadas de ceja de María Félix" en *Todo México*, tomo I. Diana, 1990.

Poniatowska Elena, *Las soldaderas*, México, Era/INAH, 1999.

Taibo I, Paco Ignacio. *María Félix: 47 pasos por el cine*.

Tuñón Pablos, Julia. *Mujeres de luz y sombra*. México, CONACULTA/IMCINE, 1993.

_____. *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en el cine de Emilio "Indio" Fernández*. México, CONACULTA/IMCINE. 2000.

Vázquez Mantecón, Álvaro. "La revolución filmada. La presencia de la revolución en el cine mexicano (1933-1958)" en *El cine de la Revolución*, México, INEHRM, 1997.

Viñas, Moisés. *Historia del cine mexicano*. México, UNAM/UNESCO. 1987.

Salas, Elizabeth. *Las soldaderas*. México, Diana, 1995.

HEMEROGRAFÍA

Bartra, Eli. "FALDAS Y PANTALONES. La mujer y el cine de la Revolución Mexicana" en *Texto sobre imagen*. Filmoteca de la UNAM. Junio 2000.

Félix, María. *SOMOS María Félix: Todo morirá cuando yo muera*, Año 13. núm.219. p.44

García, Rubén. "Dos mujeres, valientes soldados de la Revolución", *El Nacional*, 8 de noviembre, 1959, pp. 3 y 7.

_____. "Dos sanguinarias mujeres en la lucha armada", *El Nacional*, 29 de noviembre, 1959, pp. 3 y 10.

- Henríquez, Joaquín. "La revolución reaccionaria" en *El cine y la revolución mexicana*, Filmoteca de la UNAM. Número 1, Noviembre de 1979,
- Huerta, Efraín. "Dolores del Río figura cumbre en *La Cucaracha*" en *El Diario de México*, 25 de marzo de 1959.
- Flores, José María. "María Félix" 1914-2002. su vida, sus amores, sus películas, su muerte" en *Cine Confidencial*. Edición especial. Abril del 2002.
- Montoya, Agustín. "Inauguró Miguel de la Madrid la Cineteca Nacional", *El Universal*, primera plana, 28 de enero de 1984, p.1.
- Peña, Mauricio. "La Diva se consagró desde su primera cinta" en *SOMOS, María Félix: El mito más bello del cine*, año 10, núm. 191.
- Pérez Turrent, Tomás. "La Cucaracha el reestreno más interesante..." en *El Universal, Cinecrítica*, 23 de enero de 1984.
- Ibidem*, Tomás. "La Cucaracha, el cine mexicano y sus prototipos" en *El Universal, Cinecrítica*, 24 de enero de 1984, p. 7.
- Ramón, David. "La cucaracha" en *El Universal*, 18 de octubre de 1992, cine. p.
- Teran, Luis. *SOMOS, El arte de ser María Félix*, año 2, núm. 42.
- Ibidem*. "Frases a la Félix" en *SOMOS, María Félix: El mito más bello del cine*, año 10, núm. 191.
- Tuñón Pablos, Julia. *Entre lo natural y lo monstruoso: violencia y violación en el cine mexicano de la edad de oro*. Colima, GénEros, Asociación Colimense de Universidades/Universidad de Colima/Centro Universitario de Estudios de Género, Año 4, núm.12 (junio 1997), pp. 64-71.

FILMOGRAFÍA

La Cucaracha. Dir. Ismael Rodríguez. Prod. Ismael Rodríguez. Guionista José Bolaños e Ismael Rodríguez. Diálogos: José Luis Celis y Ricardo Garibay. Actores María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Emilio Fernández, Antonio Aguilar, Ignacio López Tarso, Flor Silvestre, David Reynoso, Miguel Manzano, Tito Novaro, Cuco Sánchez. Compañía productora Películas Rodríguez, 1958. 87 minutos.

INTERNET

Bartra, Elí. *El género en el cine de la Revolución Mexicana*.

Películas del cine mexicano. 18 de diciembre del 2003. <http://www.peliculasdelcine.mexicano.com.mx>.