



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN

“¡SOY PURO MEXICANO!” EL MACHISMO EN EL CINE MEXICANO
DURANTE LA ÉPOCA DE ORO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
COMUNICACIÓN Y PERIODISMO

PRESENTA:

REYNA BEATRIZ RAMÍREZ PEÑA

ASESORA: MTRA. LAURA RUSTRIÁN RAMÍREZ



FES Aragón

Netzahualcóyotl, Edo. de México 2014.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

AGRADECIMIENTOS

A Dios: Sus tiempos son perfectos

A mi ángel, Bárbara Falcón: Gracias por seguir a mi lado

A mi Madre: Gracias por enseñarme a ser quien soy, por todo lo que haces por mí, sin ti no habría llegado hasta aquí. Eres la mejor mamá del mundo.

A mi Padre: Gracias por apoyarme siempre, por ser un amigo, un compañero y un guía silencioso. No hay mejor ejemplo que un padre como tú.

A mi princesa: Gracias por cambiarme la vida, por ser mi felicidad de todos los días, por enseñarme a apreciar la vida. ¡Te amo hija!

A mis hermanos: Por ser mis compañeros de travesuras, de risas, de riñas y de vida. Los quiero mucho. Estoy a tiempo de ser un buen ejemplo de hermana mayor.

A mi abuelita Bety: Gracias por consentirme tanto, por creer en mí y por tu cariño incondicional, y por ser un gran ejemplo de fortaleza y empeño

A mi abuelito Vicente: Gracias por ser quien es

A mi tío Vicente: Gracias por los ensayos, las platicas, porque sé que en el fondo sabía que lo lograría

A mi tía Martha: Gracias por su cariño y porque a distancia me presionó y siempre confió en mí.

A la familia Peña Falcón: Tías, tíos, primas, primos, sobrinas y sobrinos porque son parte de mi crecimiento personal y profesional

A mis amigas y amigos de la Prepa 3: Gracias por su amistad, porque aún conservamos ese espíritu adolescente, entusiasta y emprendedor

A mis amigas y amigos de la carrera: Por las lecciones aprendidas, por los triunfos, por los fracasos, pero siempre juntos...

A mi Maestra Laura Rustrían: Gracias por los conocimientos compartidos y, sobre todo, por la paciencia

A la Casa Fortaleza del *Indio* Fernández A.C. y a la Mtra. Adela Fernández (q.e.p.d.)

A los colaboradores de la revista electrónica F.I.L.M.E.

Y a todos los que directa e indirectamente hicieron posible esta meta y anhelo

¡¡G R A C I A S!!

ÍNDICE

Introducción	I
1. El machismo como conducta social en los años 1940-1950	1
1.1. Características psicológicas del macho mexicano	4
1.2. ¿Cómo se comporta el hombre machista?	10
1.3. Los roles sociales de la mujer en el machismo	19
2. El machismo reflejado en la época de oro del cine mexicano	27
2.1. La llamada época de oro del cine mexicano	30
2.2. ¿Quién es el <i>Indio</i> Fernández?	35
3. Análisis Cinematográfico	45
3.1. Análisis Semántico	45
3.2. Análisis Sintáctico	46
3.2.1. El espacio fílmico	46
3.2.2. Representación espacio-temporal	48
3.2.3. Función de los personajes	48
3.3. Análisis Semiótico de ocho películas de Emilio Fernández	48
3.3.1. <i>Soy puro mexicano</i> (1942)	50
3.3.2. <i>María Candelaria</i> (1943)	64
3.3.3. <i>Las abandonadas</i> (1944)	73
3.3.4. <i>Enamorada</i> (1946)	83
3.3.5. <i>Río escondido</i> (1947)	92
3.3.6. <i>Salón México</i> (1948)	98
3.3.7. <i>La malquerida</i> (1949)	106
3.3.8. <i>La perla</i> (1945)	112
Conclusiones	119
Fuentes de información	122
Apéndice	129
- Entrevista a la Mtra. Adela Fernández, hija del <i>Indio</i> Fernández	130
- Entrevista a Praxedis Razo, editor de la <i>Revista Electrónica F.I.L.M.E.</i>	137

INTRODUCCIÓN

Actualmente el machismo forma parte de la vida diaria de los mexicanos, ya que nos enfrentamos a hombres que han sido educados de forma machista, quienes constantemente prueban su virilidad y hombría sometiendo a la mujer y a quien se deje.

A pesar de que se ha luchado por la equidad de género en México, la discriminación hacia la mujer perdura por el modelo cultural que se mantiene latente, donde se prepara al hombre para imponer una supremacía absoluta sobre la mujer y a ésta, a su vez, fomentar la sumisión total ante el hombre.

Estas conductas machistas también son reforzadas por los medios de comunicación, por ejemplo, el cine que en sus inicios marcó fuertes tendencias y modismos.

El presente trabajo de investigación consiste en hacer un análisis de las conductas machistas representadas en las películas de la época de oro del cine mexicano, considerando los filmes del director Emilio *el Indio* Fernández, ya que él mismo se adjudicó la fama de ser macho entre los machos dentro y fuera del ambiente cinematográfico.

Durante la década de 1940 a 1950, por las calles de México, se podía observar la actitud machista en todo su esplendor, el patrón de conducta se fue propagando hasta fomentar el hecho de que quien no era machista, simplemente no era hombre y mucho menos mexicano. Este comportamiento se volvió sinónimo de patriotismo.

En el capítulo 1: el machismo como conducta social en los años 1940-1950, narra el contexto histórico de los años de 1940 a 1950, el concepto de machismo, el origen de esta conducta, su forma de actuar, características psicológicas del macho y los roles sociales de la mujer en una sociedad machista. Para este apartado se tomaron las teorías de dos autores, por un lado, Sigmund Freud, por su aportación de la supremacía del hombre a través del falo y las etapas psicosexuales.

Freud sostuvo que, durante las etapas psicosexuales, pueden presentarse *fijaciones* capaces de influir en la personalidad por el resto de la vida. Se trata de “detenciones” que hacen que el adulto siga buscando gratificación en formas que sólo son apropiadas para niños [...] Freud sostuvo que todos los niños experimentan lo que denominó *complejo de Edipo*. Durante la etapa fálica el niño siente deseos sexuales

por su madre, pero teme que su padre lo castré como castigo. Sin embargo, con el tiempo se *identifica* con su padre y procura parecerse lo más posible a él, sobre todo en lo referente a los principios morales. Está convencido de que su padre no lo castrará si se le asemeja.¹

Por otro lado, la teoría del poder de Michael Foucault, nos dice que:

Entre cada punto del cuerpo social, entre un hombre y una mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, pasan relaciones de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano sobre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento. La familia, incluso hasta nuestros días, no es el simple reflejo, el prolongamiento del poder de Estado; no es la representante del Estado respecto a los niños, del mismo modo que el macho no es el representante del Estado para la mujer. Para que el Estado funcione como funciona es necesario que haya del hombre a la mujer o del adulto al niño relaciones de dominación bien específicas que tienen su configuración propia y su relativa autonomía.²

Las teorías de estos dos autores engloban las conductas machistas, por un lado Michael Foucault con el poder, que es lo que el macho siempre está buscando, sobresalir ante los demás; Freud, por su parte, contribuye con su descubrimiento del falo en las etapas del desarrollo psicosexual.

El capítulo 2: el machismo reflejado en la época de oro del cine mexicano, se divide en dos subtemas. El primero, la llamada época de oro del cine mexicano, presenta el contexto del cine en México y así pasar a la llamada época de oro, llamada así por el éxito comercial, de calidad y trascendencia mundial y que tuvo su auge durante los años de 1940 a 1950, para lo cual se toma la teoría sobre el contexto de John B. Thompson en su libro *Ideología y cultura moderna*, que nos dice:

Los fenómenos culturales pueden considerarse como *formas simbólicas en contextos estructurados*; y el análisis cultural puede concebirse como el estudio de la construcción significativa y la contextualización social de las formas simbólicas. *La transmisión cultural de las formas simbólicas*, en primer lugar, la transmisión cultural entraña el uso de un medio técnico o sustrato material, por medio del cual se produce y transmite una forma simbólica. Un segundo aspecto de la transmisión cultural se relaciona con el aparato institucional en el cual se despliega un medio técnico. Un tercer aspecto atañe a lo que se puede llamar, el “distanciamiento

¹ Grace, J. Craig, *Desarrollo Psicológico*, 8ª edición, Pearson Educación, México, 2011 pp. 18 y 19.

² Michel, Foucault, *Microfísica del poder*, 2ª edición, Ediciones La Piqueta, España, 1979, p. 157.

espacio-tiempo” que interviene en la transmisión cultural. En cierta medida, implica necesariamente su separación del contexto original que la produjo: queda distanciada de este contexto, tanto espacial como temporalmente, y se inserta en contextos nuevos que se ubican en tiempos y lugares diferentes.³

También se describen los aportes de autores sobresalientes en el ámbito cinematográfico como son: Aurelio de los Reyes, con su obra *Medio siglo de cine mexicano*; Emilio García Riera con el libro *Historia documental del cine mexicano. Tomo I de 1926-1940*; Jorge Ayala Blanco con *La aventura del cine mexicano. En la época de oro y después*; Paco Ignacio Taibo con *El Indio Fernández*.

El segundo subtema, ¿Quién es el Emilio *el Indio* Fernández?, contiene la biografía del distinguido director, se toma en cuenta el postulado de Wilhem Dilthey acerca de la importancia de la biografía y la psicología.

El objeto de la psicología es, pues, siempre solamente el individuo, que se segrega del contexto viviente de la realidad histórico-social, y está destinada a determinar, mediante un proceso de abstracción, las propiedades generales que despliegan los entes psíquicos individuales en ese contexto.

La biografía presenta así el hecho histórico fundamental, puro, totalmente, en su realidad misma. Y solo el historiador, que, por decirlo así, construye la historia con estas unidades vitales.⁴

De la misma forma, en este capítulo se incluyen parte de las entrevistas que tuve oportunidad de hacer a la Mtra. Adela Fernández (q.e.p.d.), hija del reconocido director y a Praxedis Razo, miembro del consejo editorial de la *Revista Electrónica F.I.L.M.E.*

Por último, en el capítulo 3: análisis cinematográfico, se analizan ocho películas dirigidas por el mencionado director. Para dicho análisis se toma la perspectiva de Julia Kristeva ante la teoría de intertextualidad,

Para ella todo texto forma un “mosaico de citas”, un palimpsesto de huellas, donde otros textos pueden ser leídos, aunque Kristeva tiende a limitar su atención a textos eruditos. El concepto de intertextualidad no se puede reducir a cuestiones de “influencia” de un escritor sobre otro, o de un realizador cinematográfico sobre otro, o a “fuentes” de un texto en el viejo sentido filosófico. Kristeva define la intertextualidad

³ John B.,Thompson, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco, 2ª edición, México, 1998, p. 25.

⁴ Wilhelm, Dilthey, *Introducción a las ciencias del espíritu*, Alianza Editorial, España, 1986, pp. 75 y 80.

como la transposición de uno o más sistemas de signos a otro, acompañada por una nueva articulación de la posición enunciativa y denotativa.⁵

Y a cargo de Claude Lévi-Strauss, la antropología estructural que nos dice:

Si la antropología se ocupa “del hombre y sus obras”, la perspectiva estructuralista afirma la identidad del hombre y la diversidad de las obras, o si se prefiere, la antropología queda así definida como el estudio de la diversidad de las obras humanas a partir de la afirmación de la identidad de las operaciones.

Nadie pondrá en duda que la antropología cuenta, en su campo propio, al menos con algunos de estos sistemas de signos, a los cuales se agregan muchos otros: lenguaje mítico, signos orales y gestuales que componen el ritual, reglas de matrimonio, sistemas de parentesco, leyes habituales, ciertas modalidades de los intercambios económicos.⁶

El tema del machismo nos atañe a todos como sociedad y como individuos, la raíz de esta conducta proviene de la educación, se ha fomentado generación tras generación y donde, principalmente, no se fundamenta en valores ni en equidad de género.

Con este trabajo de investigación se deja un aporte social, psicológico y analítico sobre lo que es el machismo, sus conductas y actitudes; y el análisis de un medio masivo de comunicación, como lo es el cine, que a través de este, y durante las décadas de los 40's y 50's, se proyectaban cintas con alto contenido machista, lo que generó que el machismo se volviera una forma de vida. Por último se expone un análisis comparativo de las películas.

⁵ Robert, Stam, *et. al. Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Editorial Paidós, España, 1999, p. 233.

⁶ Claude, Lévi-Strauss, *Antropología Estructural*, Editorial Paidós, 2ª reimpresión, España, 1995, pp. 14 y 26.

CAPÍTULO 1

EL MACHISMO

COMO CONDUCTA

SOCIAL EN LOS AÑOS

1940-1950

México es un país que a lo largo de su historia ha sufrido grandes cambios políticos, económicos y sobre todo sociales, durante los años 40's y 50's la sociedad mexicana vivía una situación muy vulnerable. Como antecedente a estos años se suscitaron dos guerras importantes que marcaron a la sociedad mexicana, una fue la guerra de Independencia, en 1810, y la otra la Revolución, en 1910.

Después de las experiencias amargas y dolorosas de la guerra de independencia, que dejó mujeres e hijos abandonados a sus suerte. Los insurgentes convertidos en dirigentes, estadistas y educadores, llamaron a la mujer para que como madre sembrara en los hijos el amor a la libertad, el odio al despotismo y el respeto a la nueva constitución republicana.¹

Para 1910, los mexicanos vivían en una sociedad profundamente desigual; la riqueza se concentraba en una minoría privilegiada formada por extranjeros, banqueros, hacendados, mercaderes, fabricantes y funcionarios; mientras que la mayoría constituida por indígenas, campesinos, obreros y artesanos, percibía salarios miserables. Durante la Revolución también se confirmó el ideal del macho mexicano, viril, fuerte, sostenedor, el que podía portar armas y sentirse poderoso frente a ejércitos de enemigos.

¿Qué era lo que estaba pasando en nuestra nación durante los años 40's y 50's?

La mañana del 1º de diciembre en 1940, el general Lázaro Cárdenas entrega el poder al último presidente militar de México: el general Manuel Ávila Camacho.

Y la ciudad. Por vez primera con Ávila Camacho, México es una ciudad internacional- o, como se decía en los cuarenta, "cosmopolita".²

Transcurrido el año de 1940, León Trotsky es asesinado en su casa de Coyoacán por el agente soviético Jacques Mornard; Manuel Ávila Camacho protesta como presidente de la República. En 1942 el gobierno suscribe el Pacto de las Naciones Unidas y el servicio militar se vuelve obligatorio. Para el año de 1943 la Secretaría de Educación Pública (SEP) declara que la educación que imparta el Estado será gratuita y se creó el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). Corrido el año de 1944 el Escuadrón 201 de la Fuerza Aérea Mexicana sale rumbo a Estados Unidos para entrenarse y poder combatir en el Pacífico.³

Mientras en 1945, Miguel Alemán (secretario de Gobernación) y el canciller Luis Padilla son los candidatos para ocupar la silla presidencial durante el periodo de 1946-1952.

Hacia 1946 el Partido de la Revolución Mexicana (PRM) cambia de nombre por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) y Miguel Alemán Valdés asume la presidencia del país. Durante 1947 se crea la Comisión Nacional de Cinematografía. En 1948 se promulga la Ley de Derechos de Autor. Avanzado el año de 1949 para poder votar en las elecciones todo

¹ Brenda Elena Nafté Ballesteros, *El machismo en México: cambio de actitudes*, p. 74.

² Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, p. 11.

³ Rafael Pérez Gay, *Breve historia de la cultura mexicana*, p. 139-145.

ciudadano debe empadronarse. Para 1950 se inicia la edificación de Ciudad Universitaria y el canal de televisión XHTV, canal 4, realiza la primera transmisión en el país.⁴

El país entra en una fase de industrialización acelerada y se vive la ilusión de estar disfrutando la etapa más rica y constructiva: el alemanismo. La división de las clases sociales, por lo general, se hace en forma simplista, encerrándolas en tres categorías: alta, media y baja.

En México las cosas cambian; las categorías seguirían el siguiente orden: superior, alta, media alta, media, media pobre y la baja que comprende a su vez una clasificación particular: la baja y la que es propia de aquel al que se insiste en señalar como último en la escala social: el indio.

Los mexicanos solían tener un estilo de vida peculiar, las casas en donde vivían, la forma de vestir, de hablar y de relacionarse con los demás, hicieron de esa época un canon para la sociedad mexicana.

¡Todas las personas y las casas notables que en él solo pequeño México le falta a uno conocer! Ciertamente, cuando uno cruza por azar las nuevas colonias de extraños nombres [...], contempla infinidad de casas más o menos *standard*, e imagina que en su interior dormirán, comerán, han de reproducirse y crecer raras familias que no tropezará jamás en su vida. De la suma de esas personas están hechas la democracia, el progreso y el Estado moderno, porque no se conocen entre sí pero todas consumen la misma nutrición espiritual que las identifica.⁵

De 1930 a 1940 la ciudad aumentó en medio millón de habitantes (1,757,530) sobre los que tenía en 1930 (1,229,576). Los servicios de tránsito y otros públicos: agua, alumbrado, pavimentos, mercados, comunicaciones, policía, hubieron de replanearse para una urbe de magnitud ya retadora. De los 541,516 habitantes en 1910, ha llegado en 1963 a los cinco millones.

También en cuanto a la arquitectura la Ciudad de México lucía diferente, se construyeron edificios y monumentos que se convirtieron en íconos de la capital mexicana.

A estos años (1950-63) corresponde la construcción de edificios públicos grandiosos, atendidos a una arquitectura sólidamente mexicana: Comunicaciones y Obras Públicas, el Auditorio Nacional en Chapultepec, el Centro Médico en la avenida Cuauhtémoc, la Unidad Independencia de San Jerónimo; los teatros Xola, Hidalgo y Tepeyac, [...].⁶

⁴ *Idem.*

⁵ Salvador Novo, *op. cit.*, p. 45.

⁶ *Idem.*

México ha padecido de una forma considerable, se han dado diversos problemas de diferente índole a lo largo de la historia, principalmente han sido económicos, de los cuales ha costado mucho trabajo salir adelante. Se dice que los fracasos de la historia mexicana durante el siglo XIX no se deben a una interna deficiencia de la raza, sino a la excesiva ambición de las minorías dirigentes que, obsesionadas por planes fantásticos de organización nacional pasaban por alto los verdaderos problemas del pueblo mexicano.

Los pobres pueblan las vecindades, formadas por un gran pasillo central a cuyos lados se abren las viviendas que apenas consisten en dos piezas y una cocina; acaso, un patiecillo privado.⁷

A pesar de todas las adversidades que podían padecer los mexicanos, siempre dentro del núcleo familiar, que es la base de toda sociedad se fomentaban los valores éticos, que caracterizaban a la sociedad mexicana de aquel entonces, había un respeto hacia los padres y personas mayores, la honestidad se veía reflejada hasta en la clase social baja, se podía ver manifestada la lealtad, la solidaridad, etcétera.

La cortesía o urbanidad como la llamaban nuestros abuelos, la caballerosidad y la galantería, eran características del mexicano, aún de las clases más humildes.

Lo que se ha dado en llamar palabras mágicas estaban siempre a flor de labio: el “muchas gracias”, el “con permiso”, el “usted perdone”, el “de nada”, se usaban frecuentemente. Esto no era considerado una afectación. Era lo natural y lo que enseñaban a uno en el hogar desde niño, donde también se practicaban las cualidades del recato, la modestia y el pudor o vergüenza.

Los padres tenían buen cuidado de enseñar a sus hijos a comer y comportarse en la mesa como personas de razón.⁸

La educación que se les daba a los niños era firme, rígida, se les trataba enérgicamente. El padre era considerado el pilar de la familia, era el encargado de poner esa “mano dura” si algo no se hacía como él quería. Se les enseñaba a respetar, a valorar lo poco o mucho que se tenía, a que el dinero se debía ganar con el sudor de su frente, sin embargo se hacía mucha distinción en la educación para los niños y las niñas, a éstas se les preparaba para el matrimonio, para atender a su marido y a sus hijos.

Las relaciones entre los novios se regían por las más elementales normas de caballerosidad y cortesía, sobre todo porque tanto uno como otro, trataban de causar la mejor impresión ante el enamorado y su familia. Un joven correcto y serio, tenía más posibilidades de caerles bien a la novia y a su familia.

⁷ Salvador Novo, *México*, p. 207.

⁸ Miko Villa, *México Ayer*, p. 79.

El muchacho procuraba presentarse lo más arreglado posible para causar una buena impresión, y era él quien siempre tomaba la iniciativa. Las señoritas aunque se murieran de ganas de andar con tal o cual chico, se mostraban esquivas e indiferentes, lo cual acrecentaba el incipiente amor del galán quien redoblaba sus cortejos. Era un ingenuo juego, no desposeído de encanto y ternura.

Cuando la mamá de la muchacha se enteraba de que fulanito pretendía a su hija, la prevenía contra los mil y un peligros que la asechaban; le hacía mil preguntas para ver si el muchacho le convenía, y le decía que el diablo es diablo y la carne es débil.

Lo más importante era poder llegar a la boda sin que la novia hubiera accedido a tener relaciones íntimas, y así portar dignamente el traje blanco de novia frente al altar.⁹

1.1. Características psicológicas del macho mexicano

Otra forma de comportamiento, que es característica de los mexicanos, que ha sobresalido al pasar de los años y, desafortunadamente, se ha transmitido de generación en generación es el machismo. El machismo constituye una forma de vida para nuestra sociedad, engloba toda una gama de valores y patrones de conducta que nos afecta en todas las formas de relacionarnos con la pareja, con la familia, en el trabajo, en la escuela, etcétera. Consiste, básicamente, en una forma de dominio por parte de los hombres hacia los demás, y estas conductas han sido aceptadas por la sociedad.

El machismo para muchos es difícil de definir, la mayoría hemos padecido las manifestaciones de este comportamiento de los hombres, que se da principalmente hacia las mujeres, quienes a pesar de darse cuenta de las conductas que llegan a lastimarlas, tratan de justificarlos diciendo que “es un poco brusco”, “es muy exigente”, o bien, “tiene un carácter muy fuerte”. Hasta llegar a teorías psicológicas para explicar las acciones como por ejemplo, “es que tuvo un papá distante”, “su mamá fue muy dura con él y por eso desconfía de las mujeres”, o “tiene problemas de comunicación”.

El machismo se puede definir como un conjunto de creencias, actitudes y conductas que descansan sobre dos ideas básicas: por un lado, la polarización de los sexos, es decir, una contraposición de lo masculino y lo femenino según la cual no sólo son diferentes, sino mutuamente excluyentes, por otro, la superioridad de lo masculino en las áreas consideradas importantes por los hombres.¹⁰

El hombre mexicano desde hace ya muchos años ha sido educado para ser machista, ya que a diario vemos y vivimos situaciones donde se manifiesta esta conducta. Durante la infancia se cría a los varones para que cuando crezcan se sientan orgullosos de ser “hombres”,

⁹ *Ibidem.*, pp. 81-83.

¹⁰ Marina Castañeda, *El machismo invisible*, p. 20.

“hombres de verdad”, los cuales tendrán el mundo a sus pies y podrán hacer lo que quieran por el simple hecho de haber nacido hombres.

Sara Kofman en su libro *El Enigma de la Mujer. ¿Con Freud o contra Freud?*, dice que según Freud, el horror que provoca la mujer, la misoginia, la depreciación en general del sexo femenino, son atribuidos a la angustia de castración que nace desde el momento de la percepción de la falta de pene, especialmente desde el descubrimiento de que la madre no posee este órgano tan deseado. La mujer reconoce el hecho de su castración y, con esto, reconoce también la superioridad del hombre y su propia inferioridad.

Se cree que el machismo tuvo sus orígenes desde la prehistoria, en cuanto el hombre se volvió sedentario y la hembra se dedicaba a la recolección de alimentos, mientras que el hombre salía a cazar. Se generó una lucha del hombre por sobresalir en el rol familiar y a la fecha se da en cualquiera de las clases sociales, esto engloba prácticas sociales y creencias con las que el hombre justifica la discriminación hacia la mujer, los cuales, insisto, se heredan de generación en generación.

Un hombre debe demostrar diariamente su virilidad, enfrentándose a desafíos e insultos, aunque tenga que ir hacia la muerte “sonriendo”. A demás de ser duro y valiente, y de estar dispuesto a defender el honor de su familia a la menor provocación, el mexicano de la ciudad, [...] tiene que ser sexualmente potente y engendrar muchos hijos. Tales hazañas varoniles también son frecuentes entre los agricultores y pastores que viven en la cuna de las antiguas civilizaciones.¹¹

En el caso de nuestro país se dio, de igual manera, como una forma de que el mexicano tenga control y dominio sobre la mujer, quien rápidamente asumió el papel de sumisa y resignada al aceptar que el hombre, en todos los roles sociales (papá, hijo, hermano, esposo) la sometiera e hiciera con ella lo que se le antojara.

Así surge un machismo en una sociedad donde las mismas mujeres fueron las que permitieron ese dominio y ese sometimiento y que hasta la fecha lo continuamos padeciendo, gracias a que a las nuevas generaciones se les educa de la misma forma y así seguirá debido a que se fomentarán las mismas conductas a sus hijos.

Somos seres biológicos con instintos sexuales y agresivos que deben satisfacerse; sin embargo la sociedad dictamina que muchos de esos instintos deben prohibirse. Según Freud, la forma en que los padres controlan esos impulsos en los primeros años de vida contribuye

¹¹ David D. Gilmore, *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*, p. 27.

decisivamente a formar la personalidad de su hijo. Las experiencias de vida temprana moldean nuestra personalidad.

Doctrinas psicológicas nos enseñan que no es posible definir el carácter individual de un hombre si no se conocen ciertas experiencias de la vida infantil que encauzan definitivamente la evolución del alma.¹²

Psicológicamente el macho es moldeado desde su infancia el hombre machista no nace, se hace. Las conductas que un niño observa a su alrededor, como la forma en que el papá trata a la mamá, a las hijas, a otras mujeres, eso va forjando en él patrones de conducta que lógicamente se repetirán cuando él sea adulto y le toque actuar como hombre, será un hombre-macho.

En la niñez adquirimos un conocimiento inicial de los papeles sociales según el sexo. A las niñas les dan muñecas, cocinas de juguete, adornos, etcétera. Sus padres les dicen que deben ser dulces, buenas y limpias. Al contrario, en los juegos de los niños hay competencias físicas y peleas que imitan las actividades primitivas de la guerra y la caza, en las que la fuerza y la agilidad son indispensables para la supervivencia. Los niños mayores se burlan de sus compañeros menos impulsivos y los consideran afeminados. A través de estos juegos también aprenden a eludir a las niñas por ser más débiles que ellos.¹³

Entre los hombres el poder expresar sus sentimientos como el miedo, la compasión, temor al fracaso, el dolor que puede provocar en ellos la relación que llevan con su padre, madre o su pareja, está total o parcialmente reprimido en ellos, por lo mismo que en el seno familiar se educa para aprender a no llorar, porque dicen, eso solo es para las niñas.

El surgimiento de esta conducta social, nos dice Manuel Fernández en su artículo *El macho y el machismo* que:

El machismo mexicano se podría decir que empezó a la llegada de Cortés, debido a la violación de mujeres indias por sus soldados, esto fue hace 4 siglos aproximadamente. Vicente Mendoza escribió: "El Machismo en México a través de las canciones, corridos y cantares", en este ensayo describe dos tipos de machismo. El primero caracterizado por el verdadero valor, presencia de ánimo, generosidad, heroísmo y valentía. El segundo sería el que todo es pura apariencia, falso en el fondo, ocultando cobardía y miedo. Lo más curioso que pone Mendoza es como ninguno de los cantares o corridos se menciona la palabra "machismo" siempre se refieren como hombres, valientes o bravos. La palabra macho aparece en los corridos de 1940, siempre lo relacionan con una persona vestido de color negro con pistola, muy amenazante. Un gran ejemplo de machismo mexicano dentro de la historia y política de México es el personaje Pancho Villa. [...] Quien le aconsejó a Francisco I. Madero "todo lo que tienes que hacer es acomodarte los pantalones y ser un hombre".¹⁴

¹² Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, p. 30.

¹³ Roberto Navarro Arias, *Mujeres mexicanas que sufren y aman demasiado*, p. 10.

¹⁴ Manuel, Fernández, *El macho y el machismo*, en <http://www.mty.itesm.mx/dhcs/deptos/ri/ri-802/lecturas/lecvmx328.html>

Y sin dejar a un lado la frase tan famosa “Ahí va Pancho Villa con sus dos viejas a la orilla”, frase con la cual muchos hombres tratan de demostrar que son más hombres que los demás por tener más de una mujer con ellos. Desde esta perspectiva psicológica social, se concibe el machismo como un proceso que se ha gestado a través de la historia, para lograr, por parte de la sociedad, una aceptación del rol masculino como autoridad predominante.

El hombre machista es aquel que por medio de diferentes actitudes se muestra como un hombre agresivo total o parcialmente, también el hombre machista se deja influenciar por el entorno de la situación y como tal se desenvuelve en ésta.

Algunas formas de expresarse del carácter mexicano son maneras de compensar un sentimiento inconsciente de inferioridad, como lo dice Samuel Ramos en su libro *El perfil del hombre y la cultura en México*, se observan estos rasgos de inferioridad de carácter como la desconfianza, la agresividad y susceptibilidad. El mexicano es pasional, agresivo y guerrero por debilidad, tiene una susceptibilidad extraordinaria a la crítica, y la mantiene a raya anticipándose a usar la denigración contra quien resulte responsable.

Por la misma razón la autocrítica queda paralizada. Necesita convencerse de que los otros son inferiores a él. No admite, por lo tanto, que absolutamente nadie sea superior y no conoce la veneración, el respeto y la disciplina.

Me parece que el sentimiento de inferioridad en nuestra raza tiene un origen histórico que debe buscarse en la Conquista y Colonización. Pero no se manifiesta ostensiblemente sino a partir de la Independencia, cuando el país tiene que buscar por sí solo una fisonomía nacional propia. [...] La solución consistió en imitar a Europa, sus ideas, sus instituciones, creando así ciertas ficciones colectivas que, al ser tomadas por nosotros como un hecho, han resuelto el conflicto psicológico de un modo artificial.¹⁵

El macho, el “verdadero hombre” según la cultura hispana, adquiere ciertas características para que se le considere como tal y no como afeminado u hombre a medias. Las características que sobresalen del macho son su heterosexualidad y su agresividad. El hombre resalta y demuestra su capacidad fálica. Mientras más grandes sean sus órganos sexuales y más activamente se entregue a la relación sexual, más macho será.

A pesar de la afirmación principal de una bisexualidad originaria común a los dos sexos, de hecho predomina una solo, el masculino: *el pene es siempre desde el principio la zona erógena directora* para los dos sexos. Y esto Freud lo afirma con más fuerza en la medida en que por otro lado descubre la alteridad radical de la niña, la civilización cretomicénica antes de la civilización griega, como si gritar ben fuerte la primacía del falo *debiera* recubrir, y en

¹⁵ Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 15.

definitiva suprimir, el carácter sorprendente, aterrador y fascinante de la sexualidad femenina en su diferencia.

[...] El clítoris es un pene pequeñísimo, más pequeño aún que el pequeño pene del niño, que es más pequeño que el paradigmático del padre. La “talla” del pene sirve de criterio para establecer la jerarquía: puesto que la niña tiene un pequeñísimo pene es, en este estadio, simplemente un pequeñísimo hombre, un hombre menor.¹⁶

Hay muchos íconos que representan al cien por ciento lo que es la cultura y la identidad mexicana, como por ejemplo, los mariachis, la tan variada gastronomía, los diferentes trajes típicos, el folklor, las tradiciones, los valores, etcétera. México está dentro de los países con conductas machistas, la sociedad patriarcal está fuertemente constituida y la práctica del machismo se ejecuta con mayor cotidianidad, debido a que en México, el machismo es considerado como una parte constitutiva del patrimonio nacional por lo que, desde a otras partes del mundo México ha sido considerado la “cuna del machismo”.

Aun cuando el “pelado” mexicano sea completamente desgraciado, se consuela con gritar a todo el mundo que tiene “muchos huevos” (así llama a los testículos). Lo importante es advertir que en este órgano no hace residir solamente una especie de potencia, la sexual, sino toda clase de potencia humana. Para el “pelado”, un hombre que triunfa en cualquier actividad y en cualquier parte, es porque tiene “muchos huevos”. Citaremos otra de sus expresiones favoritas: “Yo soy tu padre”, cuya intención es claramente afirmar el predominio. Es seguro que en nuestras sociedades patriarcales el padre es para todo hombre el símbolo del poder. Es preciso advertir también que la obsesión fálica del “pelado” no es comparable a los cultos fálicos, en cuyo fondo yace la idea de la fecundidad y la vida eterna. El falo sugiere al “pelado” la idea del poder. De aquí ha derivado un concepto muy empobrecido del hombre. Como él es, en efecto, un ser sin contenido sustancial, trata de llenar su vacío con el único valor que está a su alcance: el del macho. Este concepto popular del hombre se ha convertido en un prejuicio funesto para todo mexicano. Cuando éste se compara con el hombre civilizado extranjero y resalta su nulidad, se consuela del siguiente modo: “Un europeo –dice- tiene la ciencia, el arte, la técnica, etc., etc.; aquí no tenemos nada de esto, pero... somos muy hombres”. Hombres en la acepción zoológica de la palabra, es decir, un macho que disfruta de toda la potencia animal. El mexicano, amante de ser fanfarrón, cree que esa potencia de demuestra con la valentía.¹⁷

La familia se concibe como el pilar de toda sociedad y en México es un emblema respetado y es parte importante para la formación de los mexicanos, la principal educación se da en el seno familiar y es ahí donde se aprenden los valores y las conductas que tendremos a lo largo de nuestras vidas.

La estructura de la familia mexicana se fundamenta en dos proposiciones principales:

- a) La supremacía indiscutible del padre, y
- b) el necesario y absoluto sacrificio de la madre.

¹⁶ Sara Kofman, *El enigma de la mujer. ¿Con Freud o contra Freud?*, p. 152 y 156.

¹⁷ Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 15.

Dentro del seno familiar el nacimiento de una niña no era tan celebrado como el de un niño. El hecho de que primero nazca una niña significa preocupación moral de la familia, que deberá compulsivamente cuidar su honor que es el de la familia, (en realidad, en lo fundamental, la pérdida de la virginidad de la mujer fuera del matrimonio hiere brutalmente a la premisa esencial de la feminidad y abnegación en la mujer).

Aún la mejor solución del problema anterior a través del matrimonio empodera, dentro de la familia, a un intruso del sexo masculino. El cual se sentirá con todo “el permiso” de hacer con su mujer lo que él pretenda.

En México, las mujeres no son dueñas de su tiempo. Cuando salen, gastan dinero, ven a sus amigos y amigas, se espera que al llegar a casa, rindan cuentas. Los padres, hermanos, novios y maridos se sienten con derecho a recibir una explicación detallada de sus actividades cotidianas, en cambio ellos no aceptan cuestiones al respecto. En la casa, los hombres suelen decir “¡No me molestes, estoy viendo la tele!”, por el contrario, las mujeres no, ellas solo deben estar disponibles día y noche para su marido y sus hijos.

Algunos símbolos tradicionales relacionan lo femenino con la naturaleza y lo masculino con la cultura; lo femenino con lo negativo y subordinado, y lo masculino con lo positivo dominante. Como es conocido el ying y el yang, el ying es la fuerza universal que representa lo femenino, la muerte la obscuridad, la noche, lo triste, lo pasivo y lo interno; el yang representa la contraparte: lo masculino, la vida, la claridad, el día, lo alegre, lo activo y lo externo. Así, se consideran a las cualidades femeninas inferiores a las masculinas.

En primer lugar, [...] “el punto de vista de los hombres” considera que el “ser hombre” es una construcción social, la relación entre “los hombres” (machos biológicos) y la “hombría” de los sujetos socializados “como hombres” no es problematizada de manera adecuada; de tal suerte, el concepto “hombre” se presenta como un concepto transparente, claro por sí mismo. En segundo lugar, establece la relación entre “el ser hombre” y “el tener un punto de vista del hombre” a partir de pensar la “experiencia” de la socialización masculina como una realidad homogénea y coherente, sin asumir el carácter heterogéneo no sólo de la socialización de los varones, sino de la significación de las experiencias por parte de los propios sujetos socializados e incluso, la diversidad de sus posiciones frente a los significados dominantes de la “hombría”.¹⁸

Evelyn Reed, en su libro *La evolución de la mujer. Del clan matriarcal a la familia patriarcal*, nos comenta, entre otras cuestiones, que:

Muchos escritores trasladan el “macho dominante” del mundo animal a términos modernos y lo ven como un sultán patriarcal, servido por un harén de hembras sumisas. Algunas veces,

¹⁸ Juan Carlos Ramírez Rodríguez, Griselda Uribe Vázquez, coords., *op. cit.*, p. 46.

se le representa como con menos extravagancia como el padre de una familia ubicada a la cabeza de una mujer y de unos hijos, controlando sus vidas y sus destinos. En ambas instancias, se pinta a la hembra como débil, desvalida y dependiente de un macho para su sustento y el de sus crías.¹⁹

Para ser un hombre machista se necesita ser educado de forma machista, y esos hombres en algún momento de su vida tendrán hijos, que de igual forma serán educados con costumbres machistas. Simplemente con las expresiones que se usan a diario, por ejemplo, al niño se le dice que no debe llorar, que él es superior a los demás, el es “un campeón”, sin que se haya esforzado por ganar una competencia, con el simple hecho de ser hombre ya tiene poder ante las mujeres de la familia, quienes a diferencia del varón les cuesta mucho ser reconocidas y respetadas.

A las niñas se les educa para ser amas de casa se les dice que a fin de cuentas se van a casar y tendrán que atender a un hombre y si en dado caso tiene la oportunidad de sobresalir, la sociedad no lo acepta tan fácilmente.

Según el Informe Nacional sobre Violencia de Género en la Educación Básica en México:

las escuelas del país son espacios donde se producen prejuicios y estereotipos de género, aprendidos en el seno familiar y presentes desde muy temprana edad en los estudiantes de primaria y secundaria. El documento sostiene que un 90% de los estudiantes de sexto grado de primaria y de los de secundaria han sido humillados o insultados en los últimos dos años. Los varones son los principales agresores (40% en promedio en primaria y 36% en secundaria), pero también representan la mayor proporción de víctimas de violencia física, con patadas y puñetazos, mientras las niñas sufren, principalmente de insultos, jalones de cabello y empujones, pero las niñas también reportan tocamientos no deseados por parte de sus compañeros.²⁰

1.2. ¿Cómo se comporta el hombre machista?

El machismo de México tiene sus raíces en la época de la Conquista, que fue el destructivo choque entre la cultura española y las culturas indígenas [...] A través de la historia, las estructuras de poder han propuesto el dogma de la supremacía masculina. La mujeres sufridas mexicanas reciben este mensaje de sus padres, maestros y familiares: luego, sus parejas, en su mayoría hombres machistas, se encargaron de que ellas continúen sometidas de las maneras más opresivas [...] La imagen idealizada del “nuevo” macho mexicano tuvo su furor en las décadas de 1950 y 1960 con ídolos como Pedro Infante y Jorge Negrete, actores versátiles, alegres, cantadores, dicharacheros, jugadores y conquistadores. Legaron a las siguientes generaciones películas en las que el protagonista es un hombre (charro o ciudadano) machista valiente, parrandero, jugador y con una multitud de mujeres sumisas que caen rendidas a sus pies.²¹

¹⁹ Evelyn Reed, *La evolución de la mujer. Del clan matriarcal a la familia patriarcal*, p. 60.

²⁰ María de la Luz González, “Víctimas de la violencia de género, 90% de alumnos”, *El Gráfico*, p.19.

²¹ Roberto, Navarro Arias, *op. cit.*, p. 11

El machismo se generó en las sociedades primitivas por el temor que el varón sentía por la fuerza creadora, reproductora, de las mujeres, a las cuales envidiaba. Esto nos hace suponer que en un primer momento, la organización humana estaba fundamentada en las mujeres, a través de la fertilidad, la reproducción y la maternidad, con el paso del tiempo la organización humana cambió a otras formas de vida; los varones asumieron situaciones de control de poder sobre las mujeres.

Por ejemplo, en la Biblia, el libro de *Génesis*, dice que Dios creó al hombre y que de una costilla suya sacó a la mujer. El hecho de ser creada en segundo lugar ha dado, la posibilidad de que sea considerada inferior y por lo cual deja de ser importante para esta visión del mundo y de las relaciones entre hombres y mujeres, el valor lo tiene el varón.

Se ha condicionado que los hombres son los únicos que pueden y deben discutir los problemas de la ciudad; los que hacen y proveen el alimento; los que generan la seguridad, los que se dedican a las cosas públicas; los que deben salir. Ellas son las que deben ser asediadas y conquistadas; y los varones tienen el derecho de asediarlas y después someterlas. Las mujeres deben usar ropas discretas, no darse a notar mucho frente a sus maridos además de ser servidoras fieles y administradoras del hogar del varón.

Desde antes de la conquista los indígenas eran reacios a todo cambio, a toda renovación. Vivían apegados a sus tradiciones, eran rutinarios y conservadores. En el estilo de su cultura quedó estampada la voluntad de lo imitable.

El arte popular indígena es la reproducción invariable de un mismo modelo, que se transmite de generación en generación. El indio actual no es un artista; es un artesano que fabrica sus obras mediante una habilidad aprendida por tradición.²²

El machismo, como ya vimos, es una conducta social que adoptan los hombres desde el seno familiar, desde pequeños se les inculca esta forma de vida. El padre desde siempre ha tenido preferencias hacia el varón, en cuanto nace se ve la diferencia entre los géneros, por ejemplo a los niños se les viste sólo de color azul, verde o amarillo ni pensar en ponerle alguna prenda en color rosa, porque lo convierte en “afeminado” y presenta una seria amenaza en el desarrollo pleno de su virilidad.

El macho se siente pleno al tener un dominio y éste lo logra principalmente al sobajar al género femenino, al cual se le ha educado para estar a la sombra del hombre y complacerlo en todo lo que ellos dispongan.

²² Samuel, Ramos, *op. cit.*, p. 36.

Entre cada punto del cuerpo social, entre un hombre y una mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, pasan relaciones de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano sobre los individuos, son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento. La familia, incluso hasta nuestros días, no es el simple reflejo, el prolongamiento del poder de Estado; no es la representante del Estado respecto a los niños, del mismo modo que el macho no es el representante del Estado para la mujer. Para que el Estado funcione como funciona es necesario que haya del hombre a la mujer o del adulto al niño relaciones de dominación bien específicos que tienen su configuración propia y su relativa autonomía. Y actualmente es la afirmación, repetida constantemente, que el padre, el marido, el patrón, el adulto, el profesor, “representa” un poder de Estado, el cual, a su vez, “representa” los intereses de una clase.²³

El macho no demuestra sumisión alguna en ningún momento, para un hombre machista todo lo que implica inferioridad, debilidad, obediencia, etcétera, lo asocian a lo femenino, por lo tanto es prohibido comportarse de esa manera. Ese sentimiento de inferioridad aparece principalmente en el niño cuando, al compararse con sus padres, se da cuenta de lo insignificante que es en cuanto a fuerza y tamaño. Por eso constantemente está en busca de “algo” que lo haga sentirse superior y evitar ese complejo.

En México el culto a la virilidad –hombría, machismo– se ha desenvuelto de manera exacerbada en sus múltiples revoluciones, con ocasiones de las numerosas fiestas durante las cuales la menor querrela es pretexto para un duelo feroz, el mexicano ve surgir toda su herencia patriarcal –indígena y española–, su individualismo, su crueldad y heroísmo, su machismo, es decir, el desprecio absoluto por la vida y la muerte, la preocupación de demostrar a los demás su valor, su capacidad de realizar hazañas apasionantes, de morir como forma de realizarse (se ha dicho que México es un país de héroes muertos).

El machismo mexicano tiene más de instintivo y animal que de humano y racional. Se manifiesta en gusto por la lucha, las demostraciones de fuerza física o de valor, la conquista y posesión de la mujer (ciertos delitos sexuales, violación, estupro). También encuentra su expresión en el folklore en la vida de cada día. Se suele acostumar al chico mexicano, desde su infancia a que se desarrolle en un ambiente masculino. Si México tiene un record mundial del número de homicidios, es principalmente porque, al matar, el mexicano afirma de manera irrefutable y definitiva su fuerza y superioridad. Se asesina en México por razones banales: por un capricho, por una mujer, por una apuesta, por deseo de liberarse y, sobre todo, por poseer la tierra.²⁴

Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México*, nos dice que el “pelado” busca la riña como un excitante para elevar el tono de su “yo” deprimido. Necesita un punto de apoyo para recobrar la fe en sí mismo, como está desprovisto de todo valor real, tiene que suplirlo con algo ficticio. Es como un náufrago que se agita de la nada y descubre de

²³ Michael Foucault, *op. cit.*, p. 157.

²⁴ José M., Rico, *Crimen y justicia en América Latina*, p. 196.

improvisó una tabla de salvación: la virilidad. Como si el “pelado”, como él lo llama, buscara siempre la virilidad para sentirse protegido.

También nos dice, que el mexicano tiene habitualmente un estado de ánimo que revela un malestar interior, una falta de armonía consigo mismo. Es susceptible y nervioso; casi siempre está de mal humor y es a menudo iracundo y violento.

El mexicano es pasional, agresivo y guerrero por debilidad; es decir, carece de una voluntad que controle sus movimientos.

Ciertas verdades que todo mexicano se esfuerza por mantener ocultas, sobrepone a ellas una imagen de sí mismo que no representa lo que es, sino lo que quisiera ser. Y, ¿cuál es el deseo más fuerte y más íntimo del mexicano? Quisiera ser un hombre que predomina entre los demás por su valentía y su poder. La sugestión de esta imagen lo exalta artificialmente, obligándolo a obrar conforme a ella, hasta que llega a creer en la realidad del fantasma que de sí mismo ha creado.

Por tradición y costumbre la madre está frecuentemente al servicio de los hombres, sacrificada y tierna enfocada a proveer de necesidades afectivas a los hijos e hijas; mientras que el padre no se involucra en el aspecto educativo de éstos, es distante, proveedor y sus recursos los emplea en objetos, cosas y diversiones estereotipadamente masculinos.

Por lo general a la niña se le reprime la agresividad, con lo que se consigue la obediencia y la sumisión; la ropa que se usa para las niñas es delicada, buscando lo decorativo, con lo que se limitan sus movimientos, orillándolas a la delicadeza y el control, ellas ayudan a la madre con las labores domésticas, con el ir de compras, preparar alimentos, etc. Con lo que se les transmite la idea de que son ellas quienes deben cuidar el hogar y la familia. Mientras que en sus hijos se alimentan los trazos varoniles: se cuida que no exteriorice las emociones debido a que se considera que un hombre debe ser dueño de ellas y sobre este control emocional se sostiene la hombría, se les trata más duramente, con esto se les transmite que tienen más fuerza, superioridad, que están menos capacitados para la comunicación y son más capaces de controlar sus sentimientos, el manejo del llanto es muy importante generalmente se le dice que es hombre y no debe llorar, de este modo el niño aprende a reprimir sus emociones. Se les transmite la idea de que limpiar, cocinar, etc., es responsabilidad de la mujer.²⁵

Es a partir de los tres años que las emociones como el miedo, el enojo, la tristeza, se viven de manera diferente según el sexo. Esto ocurre porque los niños, desde una edad temprana, aprenden a manejar sus emociones principalmente a través de la imitación de sus padres y los modelos culturales que los rodean. También experimentan a través de las reacciones que

²⁵ Carmen Cerezales Mauriz, *et. al.*, *Construyendo la Igualdad*, pp.18 y 19.

encuentran al manifestar sus emociones: éstas pueden ser recibidas con aprobación, rechazo, descalificación o indiferencia.

Por ejemplo, si cada vez que un niño expresa miedo sus padres lo regañan, poco a poco aprenderá a censurar la expresión, y quizá hasta la percepción del temor, en sí mismo. Si una niña se le regaña cada vez que manifiesta abiertamente el enojo, aprenderá a reprimir el enojo o a expresarlo de forma indirecta. Y así es como logramos crear a hombres que jamás tienen miedo y a mujeres que nunca se enojan.

El dominio del hombre sobre la mujer se ha justificado a lo largo de la historia ya sea por costumbres, o porque así lo manda la religión que se profesa. La mujer debía administrar el dinero con sabiduría y cuidado, para no malgastar lo que al hombre tanto trabajo le había costado ganar. Los electrodomésticos, la ropa y los zapatos debían estar debidamente cuidados para que duraran años.

Pienso que desde el siglo XVIII hasta comienzos del XX, se ha creído que la dominación del cuerpo por el poder debía ser pesada, maciza, constante, meticulosa. De ahí esos regímenes disciplinarios formidables que uno encuentran en las escuelas, los hospitales, los cuarteles, los talleres, las ciudades, los inmuebles, las familias.²⁶

Francisco Ávila-Fuenmayor, en su ensayo de *El concepto de poder en Michael Foucault*, nos dice que: el término *poder* proviene del latín *possium – potes – posse*, que de manera general significa *ser capaz, tener fuerza para algo*, o lo que es lo mismo, ser potente para lograr el dominio o posesión de un objeto físico o concreto, o para el desarrollo de tipo moral, política o científica. Cuando se analiza el poder, lo importante para el autor de *Las palabras y las cosas*, es determinar cuáles son sus mecanismos, sus implicaciones, sus relaciones, los distintos dispositivos de poder que se utilizan en los diferentes niveles de la sociedad.

Actualmente se han utilizado argumentos para justificar al machismo, Marina Castañeda en su libro, *El machismo invisible*, nos dice que entre los más usados están²⁷:

El hombre es más fuerte que la mujer. La fuerza física siempre ha sido el argumento principal a favor de los hombres, en su intento por dominar a las mujeres.

Una cuestión de cromosomas. Algunos estudiosos han puesto énfasis en las dificultades intrínsecas a la condición masculina desde la vida intrauterina: el desarrollo del feto masculino es más complicado, y más precario, que el del femenino. Hasta la sexta semana de su

²⁶ Michel Foucault, *Microfísica del poder*, op. cit., p. 106.

²⁷ Marina Castañeda, op. cit., p. 34-36.

desarrollo, los embriones XX y XY son idénticos y presentan a la vez los ductos femeninos y masculinos del sistema reproductivo. A partir de la sexta semana, la presencia en el futuro varón del cromosoma Y inhibe el desarrollo del sistema reproductivo femenino y activa la producción de la testosterona encaminando así al embrión hacia el sexo masculino.

Teorías hormonales de la masculinidad. Durante mucho tiempo se pensó que hombres y mujeres tenían hormonas distintas y que eso bastaba para explicar sus diferentes aptitudes, necesidades, gustos, etcétera. También se pensó que la homosexualidad era causada por un desequilibrio hormonal: demasiados estrógenos en los varones homosexuales y demasiada testosterona en las lesbianas. Asimismo se consideró que las mujeres que estudiaban o trabajaban sufrían de una “masculinización” hormonal, peligrosa para ellas y para la sociedad en general. Fue hasta 1970 que estas especulaciones hormonales se desecharon en forma definitiva.

Testosterona y agresividad. El origen de la agresividad “natural” del hombre –que incluye la competencia con sus congéneres, el dominio de la mujer, la violencia– es un alto índice de testosterona (diez veces más alto, en promedio, que en las mujeres), en tanto que la pasividad y la sumisión de ellas derivan, lógicamente, de una deficiencia de hormonas masculinas y de un alto nivel de hormonas femeninas.

Los hombres necesitan más sexo. La sexualidad de los hombres es más fuerte e imperiosa que la de las mujeres: necesitan relaciones más frecuentes, y sus impulsos en esta área son menos controlables. Lo que es cierto es que ellos, independientemente de su estatus hormonal, albergan más pensamientos y fantasías sexuales que ellas. Lo más probable es que esto se deba a la educación y la cultura general: todos aprendemos que los varones son más activos en este aspecto que las mujeres, quienes supuestamente son más reservadas por su naturaleza.

El enfoque sociobiológico. El punto de partida de la sociobiología es la diferencia entre las células reproductivas masculinas y femeninas. El hecho de que una mujer produzca un huevo gigante una vez al mes mientras los hombres producen millones de espermatozoides cada día se utiliza para explicar un sinnúmero de características supuestamente masculinas y femeninas. [...] la mujer se considera receptiva y pasiva porque el huevo “espera” ser fecundado, y porque durante el acto sexual ella no tiene que hacer nada más que “recibir” al órgano masculino.

Hombres polígamos, mujeres monógamas. En esta óptica, la promiscuidad masculina es natural: los varones tienen la necesidad biológica de múltiples relaciones sexuales. Son polígamos, y las mujeres monógamas. Estas últimas están genéticamente programadas para casarse, y los hombres para huir del matrimonio. De ahí, también, la infidelidad en unos y la fidelidad en las otras; la importancia del sexo para ellos, y del amor para ellas; el espíritu aventurero y emprendedor de ellos, y la timidez y cautela de ellas.

Hombres cazadores, mujeres amas de casa. Desde el principio de la especie se dio una visión del trabajo, que todos hemos visto representada en los museos de historia natural, el cine, la televisión y las caricaturas: el hombre prehistórico, lanza en mano, va a la casa de tigres, bisontes y mastodontes, mientras la mujer se queda en la cueva amamantando al bebé y preparando la cena. Esta división de las tareas refleja las diferencias físicas entre los sexos: ellos son más fuertes y valientes mientras que ellas, más débiles y dependientes, se ven restringidas por sus funciones biológicas, como el embarazo, el parto y la lactancia.

La justificación del machismo. El conflicto entre hombres y mujeres, el dominio de éstas por aquéllos, la división sexual del trabajo, etcétera, son considerados parte inherente de la condición humana, al igual que rasgos biológicos como el tener cinco dedos y una cabeza. Por otra parte, que todos ellos son atributos “deseables” porque constituyen un orden natural, una jerarquía de los sexos, cuya transgresión llevaría al caos y a la disolución de la familia y de la sociedad. Asimismo, la visión esencialista presupone que estas pautas de conducta tienen en todas partes y en todo momento el mismo significado y el mismo propósito. Por último, postula que todo comportamiento común debe ser de orden genético, y que existe gracias a la selección natural. Sin embargo, muchos comportamientos humanos han prevalecido no por razones genéticas sino históricas. Al atribuirle características fijas a hombres y mujeres, la visión especialista aprisiona a ambos sexos en roles polarizados.

Dentro de esa lógica, los hombres sensibles son “afeminados” y dejan de ser verdaderos hombres, y las mujeres asertivas son “masculinas” y dejan de ser auténticas mujeres.

Dentro del modelo machista de la masculinidad, la ausencia de temor ocupa un lugar central: el verdadero hombre no se permite tener miedo, y si lo siente no lo demuestra de ninguna manera, porque de lo contrario se acercaría demasiado al polo femenino de la afectividad. La ausencia de miedo es uno de los factores que separan a los hombres de los niños y las mujeres.

En sus relaciones con las mujeres, los hombres machistas exhiben extrema prepotencia sexual, narcisismo, agresividad, frialdad y absoluto dominio. Por tradición, a los varones mexicanos se les propone el modelo psicosocial de machos abusivos y conquistadores. Al contrario, se presiona a las mujeres para que adopten el tan conocido papel de “sufridas”. Los padres moldean a las niñas para la sumisión, la dependencia, el conformismo, la timidez y la escasa iniciativa.

La imagen masculina, que existe hasta cierto grado en muchas sociedades, no es solamente psicogenético en su origen, sino también un ideal impuesto por la cultura con el que los hombres deben conformarse, tanto si congenian psicológicamente con él como si no. Es decir, que no es simplemente un reflejo de la psicología individual, sino que es parte de la cultura pública, una representación colectiva.²⁸

Hubo un tiempo en el que el macho mexicano llegaba al hogar en busca del ansiado remanso de paz. La casa, cuya mensualidad o renta se pagaba gracias a él y su trabajo, pretendía ser el castillo donde el guerrero hallaba reposo. Ella “sólo” se ocupaba de mantener las cosas limpias y ordenadas. Era el “alma de la casa” y su cometido no dejaba espacio al error: tener la casa al día, así como criar y educar a los hijos en casi todos los aspectos.

Octavio Paz en su libro *El laberinto de la soledad*, nos dice acerca del mexicano que considera a la vida como lucha, el mexicano siempre está listo para repeler el ataque. El macho, para Octavio Paz, es un ser hermético, encerrado en sí mismo. La hombría se mide por la invulnerabilidad ante las armas enemigas o ante los impactos del mundo.

El mexicano es apasionado por naturaleza, aunque lo calla en sus adentros, lo guarda solo para ciertas personas y ocasiones, no le gusta hablar mucho de sí mismo, se expresa en cortas palabras, refranes, frases, habla sin sentido, hace alarde de sus cualidades, pero realmente se forma una identidad diferente, una identidad protectora, una fortaleza imaginaria que lo acompaña en todo momento y le cubre el corazón de ser lastimado, disimulados para ser diferentes a la realidad.

El mexicano solitario e inseguro por naturaleza se vuelve temerario y sociable en las fiestas, gracias al alcohol; la fama de “borrachos” que hemos creado de los mexicanos es una forma de descansar de ese caparazón, de esa máscara que llevamos cargando día con día, el borracho se desinhibe, se une al folklore de la fiesta, se compenetra con el ritual mexicano que imprime vigorosidad en cada celebración, el mexicano borracho es como un niño solitario que al encontrar otros niños, juega sin importarle nada, así es el mexicano solitario que se

²⁸ David, D. Gilmore, *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*, op. cit., p.18

despierta de su aparente realidad y vive, simplemente vive como desearía vivir, aunque solo sea por unos instantes.

Marina Castañeda, en su libro ya citado, nos habla de sentimientos que son característicos en el hombre machista, que muchas veces lo esconden para no ser criticados, como por ejemplo²⁹:

- La tristeza, se sitúa del lado de las supuestas emociones femeninas;
- la soledad, es un sentimiento que muchos hombres niegan conocer, va en contra de ese “yo no necesito a nadie”, que es un pilar central de la identidad machista;
- la ternura, los “verdaderos hombres” no se permiten mostrar dependencia o vulnerabilidad emocional;
- la vergüenza, un “verdadero hombre” no admitirá jamás que se siente avergonzado por algo que ha hecho; esto equivaldría a reconocer que se ha equivocado;
- la sensibilidad estética. Las bellas artes son del dominio femenino: los “verdaderos hombres” se muestran profundamente aburridos por cualquiera de esas manifestaciones artísticas;
- el enojo. El enojo es socialmente aceptado en el caso de los hombres porque se considera una parte natural de la condición masculina;
- el odio. En el código machista, es un baluarte de la masculinidad;
- el deseo sexual. A los hombres se les permite una seducción más directamente sexual, el hombre muestra y expresa su deseo sexual; la mujer expresa sus deseos y fantasías románticas;
- el orgullo. A nadie sorprende que los varones se ufanen de sus logros, reales o imaginarios;
- la represión de las emociones. Si los hombres no deben sentir miedo, y son educados así desde su más temprana infancia, dejarán de sentir miedo como tal; etcétera.

Los machos tienen la plena libertad para pasar el fin de semana con los amigos y amigas, de llegar tarde o no llegar a dormir cuando así se les antoja. A veces, hasta tener una o varias amantes. Algunos procrean hijos con diferentes mujeres como demostración pública de su virilidad, sin embargo, los que conciben hijas reciben burlas de sus amigos. Si la mujer no le da un hijo al macho, no le sirve ni lo complace, por lo que el hombre la puede dejar.

²⁹ Marina Castañeda, *op. cit.*, p. 53.

La familia es de suma importancia en el desarrollo de la masculinidad y la feminidad, en ésta los padres se especializan en las funciones instrumentales y expresivas, en las que el padre aparece como un individuo dedicado a la instrumentalidad y la madre a la expresividad, con esto logra que el hijo replique el papel instrumental del padre y la hija el de la madre.

Dada la división del trabajo que prevalece en la sociedad actual, las mujeres trabajan dentro del hogar y en muchos casos fuera también, mientras que los hombres sólo trabajan afuera y reciben en casa las satisfacciones emocionales y sexuales que necesitan. Los hombres conservan gran parte de su libertad, y las mujeres se ven obligadas a renunciar a ella. Dado todo esto, es paradójico que las novias celebren su próximo matrimonio, en tanto que los hombres se despiden tristemente de su condición de solteros.³⁰

1.3. Los roles sociales de la mujer en el machismo

La mujer es el blanco de los abusos físicos y psicológicos, al convivir con un cónyuge machista se somete a todas sus decisiones por la presión ejercida por éste, el cual destruye la autoestima de ella, con constantes críticas y desprecios, al quebrantar su personalidad, la mujer más que a maltratos físicos es sometida a humillaciones psicológicas, y verbales, que causan más dolor sin quedar registrados en el cuerpo.

Estas agresiones tienen su razón de ser, son generados motivados por el grado de escolaridad, el aporte económico y paradigmas sociales que se dejan ver en frases como: “el hombre trabaja y la mujer se queda en casa”, o “el hombre es quien manda porque trae el dinero”, “la mujer no puede ser mejor que el hombre”, “la mujer tiene que aguantar a su marido, porque si no él la puede dejar por otra”, etcétera.

Estas frases comprueban la coerción ejercida por la sociedad en la constitución de la familia, y el pensamiento que le crean a las niñas pequeñas para que cuando crezcan su labor sea servir incondicionalmente a su esposo e hijos, esta situación crea una dependencia de la mujer hacia el hombre así éste la maltrate, los daños son tolerados por ellas; es así como se fomenta la mentalidad machista.

Las mujeres que se atrevieron a emprender estudios profesionales, tradicionalmente destinados al género masculino, fueron mal vistas y criticadas, incluso por algunas mujeres de la clase media, que consideraban que tratar de romper con la dependencia económica al padre, esposo o hermano y la vida del hogar era sinónimo de “feminismo”. A pesar de esto, en 1887 se recibió la primera médica, en 1898 se graduó la primera abogada y en 1909 se graduó la primera dentista.³¹

³⁰ *Ibidem.*, p. 239.

³¹ Martha Córdova Osnaya, *La mujer mexicana como estudiante de Educación Superior*, en <http://psicolatina.org/Cuatro/mexicana.html>

A principios de 1910, las mexicanas se caracterizaban por su reclusión en el hogar. A partir de la Revolución sucedió algo diferente, comenzaron a expresar y a demostrar su interés por formar parte del sector público. Es por ello que durante esta lucha la mujer comienza a tener presencia en el mundo masculino. Tuvieron una nueva forma de participación en la sociedad. En el movimiento armado aparecen las llamadas “soldaderas”, quienes eran las responsables de alimentar a los hombres del cuartel.

Durante la década de los cuarenta y cincuenta no era raro encontrar mujeres con su libro de oraciones y rosario, que regresaban de misa, y otras, las cocineras que venían de hacer sus compras en el mercado. Antes del matrimonio, los deberes del hogar y la división del trabajo entre los sexos era comunal y recíproca por lo que la economía no establecía la dependencia, de la esposa e hijos, del esposo.

Cuando los bienes se transformaron para la explotación y se introdujo el mercado, la opresión de la mujer se hizo evidente. Es decir, el matrimonio originó la aparición de la propiedad privada y la formación de la familia como unidad económica de la sociedad, la cual estuvo caracterizada por el vencimiento del derecho de la mujer. Desde la formación de la familia, la mujer se ha desenvuelto dentro de la sociedad bajo roles establecidos.

A la mujer difícilmente se le consideró como un ser humano que podía pensar, razonar y gobernar su vida por sí misma. Es durante la época colonial, cuando surgen los estereotipos que gobernarían la vida general del siglo XVI-XVIII, y más tarde la subsistencia de las feminas del siglo XIX, entre los que se encuentran resaltan: la sumisión absoluta al hombre, la predestinación al matrimonio, la permanencia en el hogar, el cuidado de los hijos, la conservación del recato y la virginidad, entre otros.

Como ya se mencionó, el hombre machista no sólo agrede físicamente a una mujer o a algún miembro de su núcleo familiar o por fuera del mismo, también agrede psicológicamente por medio de las expresiones, que él utiliza cuando se refiere a ella/os, algunas personas afirman que es peor la agresión verbal que la física porque genera trastornos que con el pasar del tiempo no se pueden borrar, y además impide que la víctima, en muchas ocasiones, lleve una vida normal.

Marina Castañeda, dice que la mujer es psicológicamente insegura, depende del marido, duda de sí misma, busca constantemente la atención y aprobación de su esposo, padre o

hermano. Tiene miedo y acepta las reglas del juego sin cuestionarlas, todo para “no causar problemas.

La mujer siempre se ha dejado manipular, pareciera como si fuera un títere que el hombre mueve a su antojo y ella no hace nada para cambiar su forma de vida.

Se les enseña a ser madres desde su tierna infancia: casi todos los juguetes y juegos considerados “apropiados” para las niñas constituyen en realidad un entrenamiento intensivo: las muñecas, la casita, la cocinita, no son más que ensayos para la maternidad. Las niñas que tienen hermanos menores también se preparan al cuidarlos a ellos. Lejos de tener una maternidad en la sangre, las mujeres se forman para ello durante años.

Después del matrimonio (o la unión libre) las mujeres adquieren importantes obligaciones: ser buenas esposas y tener hijos. En lo posible, no deben salir de la casa, pero si lo hacen tienen que estar allí antes que regrese su pareja. Además no es “decente” que una mujer manifieste sus preferencias sexuales, lo único que tiene que hacer es satisfacer a su marido, ya que de lo contrario se expone a que él busque otra. Puesto que las mujeres permanecen atadas a otras personas, no logran una identidad personal con valores y opiniones propios, sino que se identifican con su pareja y se adaptan a las necesidades de la relación marital. Además, las mujeres más típicas se preocupan por el bienestar del hombre y dependen muchísimo de sus reacciones hacia ellas.³²

En el libro *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, George Duby y Michelle Perrot nos comentan que:

Era impensable que se respetara un modelo único de mujer, que ninguna transgresión forzara los cerrojos que mantenían cerrado el espacio doméstico, los límites impuestos a la vida civil femenina las prohibiciones de acceder al mundo político. Unas cultivaron el espíritu misionero, o el placer de la aventura, otras incluso fueron a las ciudades en busca de empleo, con lo que perdieron el sostén familiar; finalmente otras bajaron a la calle o a las reuniones públicas para denunciar las injusticias, las que se cometían en contra de su sexo, contra su clase, y también contra el esclavo.³³

El machismo como expresión de poder y autoridad dominante, en este caso, dentro del contexto doméstico, se entiende esencialmente como lo que reprime, utiliza su mando como herramienta de subordinación hacia la mujer. Este poder es practicado de manera fáctica para un determinado fin, que en este caso sería el dominio de un sexo sobre otro, a través de la creación cultural del género masculino por sobre el femenino.

Podemos entender la naturaleza del poder según Foucault, quien considera a éste, no como transmisible sino como utilizable, donde la transmisión de patrones culturales machistas

³² Roberto Navarro Arias, *op.cit.*, p.15.

³³ George Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, p. 24.

carecen de un poder intrínseco, se acompaña a estas pautas, las cuales ya establecidas son expresadas con normalidad.

México es un país donde la mayoría de los habitantes profesan la religión católica, se tiene un número desmedido de imágenes religiosas que se veneran, entre las que destaca la de la Virgen María a quien se le ha considerado la “madre de todos los mexicanos”; y durante esos años las costumbres y tradiciones se respetaban como un mandato divino, el asistir a misa todos los domingos, comulgar, hacer la primera comunión, el matrimonio, las fiestas patronales, etcétera.

La mujer se encontraba completamente dominada por esta religión, en la cual la conservación de los valores religiosos y el cumplimiento de los mandamientos que imponía la ley de Dios, le daba un estatus de respeto, admiración y bendición.

La Iglesia se encargó de exaltarlas, se les atribuyeron características como la sumisión, la obediencia, la humildad y el estricto control de su compostura física. A través de la familia se les controlaban, desde su infancia se le inculcaban los deberes, los hábitos y los pensamientos que harían de ella la mujer ideal para el matrimonio. Además, era un hecho inalienable que se convertiría en la “mercancía” perfecta para que su familia pudiera conservar su riqueza y poder, mediante la unión de aquella mujer recta con un joven adinerado y poderoso.

La pérdida de la virginidad significaba automáticamente el desprecio y lleva a la mujer a perder su “valor” ante la sociedad. La iglesia, si sucedía fuera del matrimonio, lo consideraba como una ofensa a Dios y a la propia familia.

La educación prohíbe a las mujeres ocuparse intelectualmente de los problemas sexuales por los que sienten, no obstante, una viva curiosidad, las asusta enseñándoles que esta curiosidad es antifemenina y el signo de una disposición al pecado. Por este medio se consigue inculcarles miedo a pensar, y el saber pierde valor a sus ojos. La prohibición de pensar se extiende más allá de la esfera del sexo, en parte por asociaciones inevitables, en parte de la misma manera que la prohibición de pensar de origen religioso hecha al hombre crea la lealtad ciega a los grandes temas. La inferioridad intelectual de tantas mujeres, que es una realidad indiscutible, debe atribuirse a la inhibición del pensamiento, inhibición requerida por la presión sexual.³⁴

La mujer, en una sociedad machista, debía estar bajo el cuidado y tutela del varón, se establece una jerarquía entre los roles femeninos y masculinos en el hogar. El hombre de la

³⁴ Sara Kofman, *El enigma de la mujer. ¿Con Freud o contra Freud?*, op. cit., p. 55.

casa es el jefe, ya fuera su padre, hermano o marido, al considerarla un ser inferior, ella debía respeto y admiración al sexo opuesto.

En una sociedad machista, el hijo varón ocupa un lugar privilegiado dentro de la familia. Prácticamente desde su nacimiento, es celebrado por el sólo hecho de ser varón, y es tratado de manera muy diferente a sus hermanas. Se le da más libertad para expresar sus deseos, para enojarse si no se cumplen, y se le enseña a ser más independiente.³⁵

La mujer juega un papel tan indispensable en la vida familiar que ésta se vuelve para ella una ocupación de tiempo completo. Esto refuerza la idea de la esposa y madre sacrificada que no debe tener proyectos ni intereses fuera de su marido y sus hijos.

La familia no sólo reproduce a las personas, también sirve para transmitir de generación en generación los valores y las creencias que, a su vez, servirán para que sigan reproduciéndose los roles correspondientes. Por otra parte, el sistema familiar tal y como lo conocemos está estructurado para satisfacer las necesidades y los deseos de los hombres.³⁶

La madre soltera se le veía como una anomalía social que se procuraba esconder en el seno de la familia; no es coincidencia que en las novelas de la época se represente a la madre soltera como la hermana de su propio hijo, cuyo niño ve en su abuela la personalidad maternal. Inclusive la clase alta mandaba a sus hijas de viaje durante su embarazo para que pudiera dar a luz sin que nadie se diera cuenta.

El adulterio, era la peor manifestación de deshonra para la mujer, se entendía como un pecado esencialmente femenino. Consistía en romper la fidelidad al marido y resistirse al “mandamiento” de que el hombre era el absoluto dueño de su cuerpo y su alma. Si era descubierta, el marido dudaba de la legitimidad de los hijos y, por consecuencia, perdía su derecho de heredar nombre y patrimonio como miembros de una familia o un grupo determinado.

En cambio, si la infidelidad la cometía el esposo era solamente una falta menor, que era perdonada por la mujer y por la sociedad, porque solamente dañaba el “amor” a la esposa; no su honra. El hombre entre más mujeres poseyera mejor.

Las mujeres mexicanas han tenido que pasar muchas travesías a lo largo del tiempo, la mujer por el simple hecho de nacer mujer ha tenido que soportar la conducta machista del hombre. Y sobre todo en una sociedad machista, donde por cualquier cosa se juzga y se critica el comportamiento de la mujer, y son pocos los reconocimientos que reciben por sus esfuerzos.

³⁵ *Ibidem.*, p. 208.

³⁶ *Ibidem.*, p. 209.

Estas presiones son reales, sin lugar a dudas, gran parte de nuestra tensión se debe a la falta de apoyo para lograr un cambio de roles de las mujeres. A pesar de la aceptación general del doble ingreso familiar, la mayoría de las mujeres continúa asumiendo las responsabilidades de las demandas sociales y domésticas y del cuidado de los niños, con la participación meramente simbólica de los hombres. El apoyo práctico y emocional para las madres que trabajan sigue siendo una difícil batalla, los bajos salarios, la discriminación laboral y la falta de un decreto sobre la licencia por la maternidad dé una ayuda social para el cuidado de los niños y de horarios flexibles, inhiben a las mujeres de una realización plena de su potencial y sus profesiones.³⁷

Por ejemplo, hay mujeres que sacrifican todo por el bienestar de su familia, a ese tipo de mujer se le ha denominado esposa; hay quienes hacen todo lo posible para que su relación sentimental no se desmorone, a ellas las conocemos como “novias”; hay otras que no les importa nada y anteponen su vida ante cualquier situación, ellas son “madres”; también hay quienes deben de mostrar respeto y obediencia a sus padres, ellas son “hijas”. Todas en general, estemos en cualquier rol social tenemos que lidiar con el machismo.

Actualmente, la mayoría de las mujeres viven sometidas a presiones: quienes son jóvenes debatiéndose para elegir la carrera adecuada; las solteras forjan nuevos rumbos entre obstinados estereotipos; las nuevas madres tratan de arreglárselas solas, con valentía luchan para combinar familia y trabajo; las que son de mediana edad realizan revisiones de identidad y relaciones sociales; en cambio, las mayores buscan reconciliarse con los inevitables signos de envejecimiento y mortalidad, hasta llegar a aceptar quiénes son y qué han hecho de su vida.

Se usaba el estereotipo de la esposa siempre leal y subordinada para explicar que el poder de los hombres sobre las mujeres no era una cuestión de desigualdad u opresión, sino un asunto natural, benéfico, complementario y mutuo. Así, la posición dominante de ellos quedaba, a la vez, legitimada y despojada de problemas. Una esposa dulce y satisfecha que se quedaba en casa y subordinaba sus necesidades individuales a las de su marido, era quien más puntos ganaba en materia de feminidad.

En cambio, la que destinaba sus esfuerzos a educarse y criticar a los hombres se decía que se había alejado de la “verdadera” feminidad. Ésta, con una posición como individuo independiente no era realmente mujer.

En este sentido cabe señalar que para los hombres, el rol histórico es la conquista sexual una forma de probar su propia masculinidad de este modo se estimula a los hombres a pensar en primer lugar en su desempeño sexual, de lo contrario pueden ser identificados como

³⁷ Ellen Sue Stern, *La mujer indispensable*, p. 16.

“homosexuales”, lo que conduce a patrones de conducta tales como el inicio sexual temprano, tener múltiples parejas a la actividad sexual coercitiva y abusiva. Para las mujeres, el rol prescrito es la pasividad en la actividad sexual, por lo tanto se les limita para que tomen decisiones respecto a la elección de sus parejas sexuales, para que negocien con sus compañeros el momento y la naturaleza de la actividad sexual.³⁸

Desde pequeñas cargan con inseguridades, culpas, angustias, miedos, lo que impide que se sientan libres y plenas. Se ha manejado la idea de la mujer sufrida se debe comportar de manera abnegada, es capaz de soportar cualquier tipo de sufrimiento, insultos, golpes, etcétera.

Instituciones sociales como la familia, la escuela, la religión y los medios de comunicación, juegan un papel importante para el machismo, las creencias y costumbres que giran en torno a los mexicanos establecen conductas socialmente aceptadas, por lo que estas instituciones, no sólo modelan dichas conductas, sino que además promueven su aparición, dirigen tanto a hombres como mujeres a adoptar y desarrollar una serie de actitudes, valores, rasgos y costumbres que se acoplan a las exigencias del entorno.

Sin duda en nuestra concepción del recato femenino interviene la vanidad masculina del señor —que hemos heredado de indios y españoles—. Como casi todos los pueblos, los mexicanos consideran a la mujer como instrumento, ya de los deseos del hombre, ya de los fines que le asigna la ley, la sociedad o la moral. Fines, que hay que decirlo, sobre los que nunca se le ha pedido su consentimiento y en cuya realización participa sólo pasivamente, en tanto que “depositaria” de ciertos valores. Prostituta, diosa, gran señora, amante, la mujer transmite o conserva, pero no crea, los valores y energías que le confían la naturaleza o la sociedad. En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos. Pasiva, se convierte en diosa, amada, ser que encarna los elementos estables y antiguos del universo: la tierra, madre y virgen; activa es siempre función, medio, canal. La feminidad nunca es un fin en sí mismo, como lo es la hombría.³⁹

El hombre machista está en los diferentes ámbitos sociales, en la religión, en la política, en distintos los niveles educativos, en cada una de las etapas del desarrollo humano, en la mayoría de las instituciones, ya sea en la calle o en el hogar considero que la mujer mexicana es la principal fomentadora de esta conducta social al seguir dejando que se le siga tratando como inferior. No se ha creado conciencia en la mujer, mientras la mujer permita la sumisión así se le seguirá tratando.

³⁸ Brenda Elena Nafte Ballesteros, *op. cit.*, p. 105.

³⁹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p.39.

Capítulo 2

El machismo
reflejado en la
época de oro
del cine mexicano

El cine es un arte, se nutre de la pintura, la poesía, la danza, la arquitectura, la música, el teatro y la literatura, de ésta también ha quedado fijo el lenguaje, con la diferencia de que la rigidez académica de la que se le privó casi hasta los sesentas, fue rota por el cine en el momento en que la sonorización captó el lenguaje coloquial.

Otra diferencia notable es que en el cine las modulaciones y las entonaciones quedan también fijas en la voz de los actores, lo cual es imposible en la literatura, en ésta quedan a la imaginación del lector; las películas también son documentos que registran con fidelidad la evolución del lenguaje; perpetúan el habla coloquial, que en la literatura se torna difícil de plasmar, el cine con sus giros, modulaciones, alures y valores acústicos, han logrado imponer modalidades, frases y exclamaciones, en el habla del espectador mexicano.

El cine nos historia como cualquier otro documento, a través de la pantalla se difunden valores, costumbres y la cultura de toda una sociedad, por ello es importante seguir de cerca los filmes para descubrir qué somos, cómo es el país y la sociedad en la que vivimos; y para hacer una crítica más profunda y certera.

Para casi toda la gente, las relaciones entre poder y dominación que más directamente les afectan son aquéllas que son características de los contextos sociales en los que vive su vida diaria: el hogar, el lugar de trabajo, el aula, el grupo de iguales. Éstos son los conceptos donde los individuos pasan la mayor parte del tiempo, actuando e interactuando, hablando y escuchando, persiguiendo sus metas y siguiendo las de otros. Tales contextos están organizados en formas complejas. Entrañan desigualdades y asimetrías de poder y recursos, algunas de las cuales pueden vincularse con desigualdades y asimetrías más amplias que se repiten de un contexto a otro, y que atañen las relaciones entre hombres y mujeres, entre negros y blancos, entre los que poseen riquezas y bienes y los que carecen de ellos.¹

El cine en México empezó con la llegada de los hermanos Lumière, los franceses inventores del cinematógrafo, en julio de 1896. De inmediato se dedicaron a buscar un sitio para ofrecer las primeras exhibiciones cinematográficas, mismo que encontraron en la segunda calle de Plateros No. 9, que en esa época estaba situada la Bolsa de México.

Cuando el espectáculo alcanzó cierta fama, se filmaron películas de diversas actividades oficiales y de aspectos de la Ciudad de México. El presidente Díaz acaparó totalmente la atención; lo retrataron cuando paseaba a caballo por Chapultepec, al subir a la calesa que lo conducía de su residencia en el Castillo de Chapultepec al Palacio Nacional en el centro de la ciudad; paseando con sus ministros, etcétera.

¹John B. Thompson, *op. cit.*, p. 19.

Aurelio de los Reyes nos cuenta en su libro, *Medio Siglo de Cine Mexicano*², que el año de 1906, en la historia del cine mexicano, fue un parte aguas porque se abrieron distribuidoras de películas que ocasionaron el surgimiento de los “cines”, tan familiares como en nuestros días. Las películas hechas a partir de ese año plasman la imagen de lo que él llama la “belle époque”, que se inicia durante el último periodo presidencial de Díaz, que va desde 1904 a 1910.

Las películas mexicanas, desde sus inicios, han estado condicionadas por diversas expresiones del nacionalismo. El primero coincide con el nacimiento y desarrollo de la técnica de la vista cinematográfica y el segundo con el filme de argumento. Originalmente la intención del cine era captar objetos en movimiento.

Las primeras películas carecían de argumento, eran escenas fugaces que semejaban pinturas o grabados a una tinta al ser proyectadas a la pantalla. Los camarógrafos necesaria y forzosamente se inspiraban en la naturaleza para la confección de sus vistas; además, por exigencias químicas debían ser filmadas en exteriores, a la luz del día; por lo tanto sus asuntos se nutrían de la realidad nacional.

El público de aquellos años apenas comenzaba a familiarizarse con una narración basada en imágenes, y por eso en las funciones cinematográficas había los “gritones” encargados de explicar de viva voz las películas exhibidas.

Por lo menos desde 1907 se sabe que en la producción norteamericana el mexicano era el borracho, el ladrón, el asaltante, el bandido, el celoso; a veces se subrayaba el aspecto negativo. Desde los primeros filmes ya se empezaba a estructurar el estereotipo del macho mexicano, que posteriormente se convertiría en un ícono en los filmes de la época.

Los primeros atisbos del cine de propaganda nacionalista datan de abril de 1915, cuando intentaba gobernar la Convención y la vida era un infierno, cuando había crisis moral, hambre, escasez de artículos de primera necesidad, no de películas, cuya exhibición atraía la atención de los horrorizados capitalinos que encontraron en ellas un paliativo para sobrellevar la crisis.

Thompson dice al respecto que:

Los individuos remodelan los límites de su experiencia y revisan su comprensión del mundo y de sí mismos. No absorben pasivamente lo que se les presenta, sino que participan de manera activa, y a veces crítica, en un proceso continuo de autoformación y

² Aurelio De los Reyes, *Medio Siglo de Cine Mexicano (1898-1947)*, p. 21.

autocomprensión, proceso del que la recepción y apropiación de los mensajes de los medios forma parte integral en la actualidad. Al desarrollar una interpretación de la ideología, estamos sugiriendo una interpretación que puede diferir de la comprensión cotidiana de los individuos que constituyen el mundo social. La interpretación de la ideología puede capacitar a los individuos para observar de manera diferente las formas simbólicas, con una nueva luz, y en consecuencia, para verse a sí mismos de manera distinta.³

Aurelio de los Reyes en el capítulo IV. *Primeros años del cine sonoro*⁴, habla sobre Eisenstein y lo que hizo en México, los intentos fallidos que tuvo para grabar en Hollywood, y para no regresar a Rusia le propuso a Chaplin un proyecto de hacer una película sobre México. Su proyecto sería a la vez su primer experimento sonoro.

El interés de Eisenstein por México venía de tiempo atrás, antes de que se convirtiera en director de cine, lo fue de teatro y montó la obra basada en *El mexicano* de Jack London en 1920; él mismo diseñó el vestuario y escenografía.

Ya aprobado su proyecto en México, recibió, desde el primer momento, la influencia del nacionalismo mexicano y de ciertos escritores de la “generación perdida” norteamericana que habían descrito, con espíritu romántico y turístico, aspectos y contradicciones mexicanas. Otro personaje de quien tuvo influencia fue de Diego Rivera, a quien había conocido y tratado a partir de la visita de éste a Rusia en 1926.

Eisenstein asimiló algunas de las inquietudes nacionalistas de los intelectuales mexicanos, y que a través de su visión y formación las plasmó en *¡Que viva México!*, película que posteriormente fue convertida en estereotipo por una corriente del cine mexicano.

Emilio García Riera en *Historia Documental del cine mexicano. Tomo I de 1926-1940*, hace una recopilación de los filmes realizados durante el período, con lo que podemos tomar como antecedentes cinematográficos de la época de oro los siguientes:

³ *Ibidem.*, p. 41.

⁴ Aurelio De los Reyes, *op. cit.*, p.

1926	El ingeniero José J. Reynoso, director general de la compañía cigarrera El Buen Tono, S. A., trajo la peste sonora a México. Fue en el cine Imperial (antes Teatro Colón) donde se exhibieron las primeras películas habladas consistentes en temas sencillos, bailables, canciones, composiciones musicales, monólogos. Todas de corta duración, en las que intervenían generalmente celebridades internacionales.	1933	El cine mexicano no sólo se sitúa con sus 21 películas realizadas a la cabeza de la producción cinematográfica en castellano, sino que logra tres obras de importancia: <i>El compadre Mendoza</i> , <i>La mujer del puerto</i> y <i>El prisionero</i> trece. De Fuentes dirige <i>El compadre Mendoza</i> . Con la cual, el cine mexicano aborda por primera vez un tema histórico con intenciones polémicas. La revolución armada de 1910 se interpreta desde la perspectiva que proporcionan dos décadas de distancia. Es el primer tema importante que trata con talento el cine mexicano.
1930	Se inicia en México una campaña contra las películas habladas en inglés. A finales del año llegó a México el director soviético Serguei Mijailovich Eisenstein, con el propósito de realizar una suerte de gran fresco cinematográfico sobre el país: jamás el cine mexicano, en toda su historia, se plantearía una empresa tan vasta y ambiciosa como la concebida por el extraordinario realizador de <i>El acorazado Potiomkin</i> .	1934	A la par de España, México produce un total de 23 películas, 2 de las más destacadas fueron: <i>Redes</i> y <i>Janitzio</i> , que por años serían citadas como ejemplo del cine de "contenido social".
	El Cine-Club Mexicano (el primero en México) inaugura formalmente la cultura cinematográfica en el país.	1935	Se pusieron en evidencia las contradicciones internas del cine nacional, resultado de la existencia de dos corrientes encontradas y por el momento inconciliables: la corriente nacionalista y la de los productores "en pequeño" o independientes. El Estado participará en el financiamiento de los nuevos estudios CLASA (cinematográfica Latino Americana, S. A.)
1931	La película <i>Santa</i> significaba una ruptura, asimilaba expresiones musicales desarrolladas y consolidadas paralelamente a la exhibición de películas en México, era el primer resultado de convertir a México en una sucursal de Hollywood para la producción de películas en español, cuyo destinatario final era el mercado hispanoamericano.	1936	Según Sánchez García (<i>El cine gráfico</i>) éste fue "el año de la gran crisis en el que llegó a temerse la desaparición del Cine Nacional, debido a que los públicos de habla hispana, tanto nacionales como extranjeros, rechazaban las películas mexicanas. Vino entonces la película que salvó a la industria de una ruina inminente y que probó que en México somos capaces de producir cine de calidad. Aquella película fue <i>Allá en el Rancho Grande</i> .
1932	Se produjeron solo seis películas: <i>Águilas frente al sol</i> ; <i>Revolución</i> , <i>Una vida por otra</i> , <i>Sobre las olas</i> , <i>Mano a mano</i> , <i>El anónimo</i> , <i>El espectador impertinente</i> .		México volvió al primer lugar de la producción de cine en castellano con sólo 25 películas realizadas de esas 25 películas, más de la mitad fueron melodramas con temas familiares. Impresionados por el éxito de <i>Madre querida</i> , inundaron las pantallas de madres y esposas abnegadas hasta el fanatismo. <i>Allá en el Rancho Grande</i> abrió a México todos los mercados de Latinoamérica y cambió el rumbo de la industria. Mejor dicho su éxito sentó las bases económicas para que el cine mexicano fuera una verdadera industria.

2.1. La llamada época de oro del cine mexicano

A partir del éxito económico de *Allá en el Rancho Grande* las intenciones altruistas del nacionalismo, fueron relegadas a segundo plano; el mercantilismo hizo olvidar el romanticismo y el desinterés; dio paso a la voracidad de un beneficio rápido y seguro, hizo repetir la fórmula, con pequeñas variantes, la ruptura de la rigidez del régimen de las castas sociales, si acaso.

Según Thompson:

La mayoría de los productos de la industria cultural ya no fingen ser obras de arte. En su mayoría son constructos simbólicos que se moldean de acuerdo con ciertas fórmulas prestablecidas y se impregnan de escenografías, personajes y temas estereotipados. No desafían ni se apartan de las normas sociales existentes; antes bien, confirman dichas normas y censuran cualquier acción o actitud que se desvíe de ellas. Los productos de la industria cultural se presentan a sí mismos como un reflejo directo o una reproducción de la

realidad empírica, y en virtud de este “seudorealismo” normalizan el *statu quo* y truncan la reflexión crítica acerca del orden político y social. Lo que la gente lee, ve y escucha es familiar y banal, y en esta esfera simbólica de familiaridad repetitiva se introduce una sarta de consignas domésticas: “todos los extranjeros son sospechosos”; “una muchacha bella no hace nada malo”; “el éxito es el objetivo final de la vida”, que aparecen como autoevidentes y como verdades eternas.

Los productos de la industria cultural se moldean para ajustarse y reflejar una realidad social que se produce sin necesidad de una explícita justificación o defensa cuasiindependiente, puesto que el proceso mismo de consumir los productos de la industria de la cultura induce a los individuos a identificarse con las normas sociales prevalecientes y a continuar siendo como son.⁵

El cine mexicano en un momento dado significó también algo más que desfile de charros, chinas, pelados y tipos de arrabal, prostitutas y madres abnegadas, ha sido algo más que catálogo e inventario de tipos, costumbres, creencias, actitudes y patrones de conducta: fue un freno, una auténtica cortina de nopal a la penetración norteamericana a México y Latinoamérica, por lo menos del inicio de la sonoridad a 1948, al término de la Segunda Guerra Mundial.

Las películas de la época de oro del cine mexicano, parecen un concurso de llantos, gritos histéricos y amor pasional (sufrido e irracional) protagonizado por desvalidos personajes femeninos, opuestos a las “villanas”. Por tradición, se supone que así son –y que así deben seguir siendo- las mujeres mexicanas.⁶

En entrevista con Praxedis Razo, quien es parte del Consejo Editorial de la *Revista Electrónica F.I.L.M.E.*, nos comenta sobre la época de oro del cine mexicano: *la época de oro es mal situada como época dorada porque exactamente empezó a entrar carretadas de billetes verdes. Con la segunda guerra mundial Estados Unidos, cuando se engarza en el proyecto de los aliados, para sobre invadir Europa tomada por los nazis deja de producir películas y México, quien había educado a sus grandes maestros en Hollywood llámese Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez, todos los hermanos Rodríguez, el Indio Fernández, Julio Bracho, naturalmente solo extendió un poco más la mano para tomar lo que casi era suyo e invirtió una cantidad de dinero impresionante, algo inédito en la cinematografía nacional comenzó a pasar. Yo no sé qué tan mal le hizo al cine nacional que de pronto un cine que iba madurando poco a poco, que si bien fue el primer cine que comenzó en toda América Latina, también por lo cercano a los aparatos que los fabricaban en Estados Unidos creció paulatinamente y de pronto le inyectaron una cantidad de dinero impresionante.*

⁵*Ibidem.*, p. 149.

⁶Roberto Navarro Arias, *op. cit.*, p. 13.

Se inventó, por ejemplo, la figura de María Félix, la primera actriz no en el mundo, pero sí en América y en Europa que ganaba más que el director de cine o incluso que el productor en una sola impresión, su sueldo era mayor que el de los realizadores de la película.

Agrega que la época de oro también llega con la creación de los estudios que querían ser un gran monopolio de producción de cine, que son los estudios Churubusco que le pone lana Howard Hughes, y Emilio Azcárraga padre crean los estudios, la RKO la traslada en medio de la guerra, en medio de la crisis económica, su fantasía, su proyecto de cine a la Ciudad de México y aquí ofrecían luz del sol, un poco más intensa que Hollywood, ofrecían sindicatos medio muertos, aunque fueron alimentándolos también hasta hacerlos monstruosos y en fin, de tal manera se pone México “se empina” a Estados Unidos y es ahí donde empieza a surgir la época dorada no es nada más que una inyección de billetes enloquecida. Hacia 1941 se considera que la producción de películas crece monstruosamente.

Jorge Ayala Blanco, en su libro, *La aventura del cine mexicano. En la época de oro y después*, acerca del cine dice que se empezó a explorar los terrenos del arte cinematográfico de manera brillante. Favorecida por el gobierno del general Cárdenas, la etapa preindustrial es la más rica de su historia. Al lado de películas de ínfima calidad, directores como Juan Bustillo Oro, Arcady Boytler, Gabriel Soria, Chano Urueta y Emilio Gómez Muriel consideraron el cine como campo abierto de la experiencia artística y a la aportación personal.

Las películas nacionales resultarían mucho más del gusto de las masas latinoamericanas que las argentinas, las mexicanas, con todo y su primitivismo –quizá en gran medida gracias a él–, gozaban del prestigio de autenticidad que da aún el folklore más adulterado. Además, el culto al machismo que ese folklore traía aparejado suscitaba lógicos sentimientos y humillados como lo eran (y lo siguen siendo) la mayoría de los latinoamericanos, encontrarían en un debutante de 1937, Jorge Negrete, una encarnación mucho más convincente del macho bigotón y bragado.

Praxedis Razo comenta al respecto de la imagen del macho que era lo más fácil de retomar, así como la dama abnegada: por supuesto lo intuyo y me atrevería, sin poder comprobar en este momento, el hecho de que sí había una consigna de ¡haz películas de machos!, ¡haz películas de damas en peligro, de damas que le rezan a la virgen!, lo que es verdad, como en la comedia del arte italiana, eran los monigotes que estaban a la mano, tu caminabas por las calles o veías a toda clase de gente, como ahora, no señalaríamos a ningún macho, no podrías decir que yo lo soy, si nos metiéramos a una cantina localizaríamos al macho y no al

trágico intelectual o es fácil localizar en cualquier pueblo a la mujer abnegada que tiene a su lado a cinco hijos y uno en la espalda y el que viene, al contrario de la mujer que trabaja y digo que trabaja intelectualmente también, entonces como en la comedia del arte el macho y la dama abnegada que es un conjunto de personas, yo diría que es uno mismo, es un géminis, un gemelo, es mucho más fácil delinearlos, el macho es sencillo decirle a Jorge Negrete oye hazme un macho a hazme a un periodista.

De acuerdo con Emilio García Riera tenemos que:

1937	Entre las películas que se proyectaron están: <i>Adios Nicanor, La mujer de nadie, Mujer mexicana</i> , entre otras.	1947	A partir de 1947, primer año del sexenio del presidente Miguel Alemán, un recurso de estandarización hizo de las películas mexicanas, en su gran mayoría, eslabones de una cadena.
1938	Las películas folklóricas y nacionalistas, de las que se hicieron en 1938 alrededor de 20, siguieron ocupando un lugar privilegiado en el cuadro de la producción. <i>México Lindo, Por mis pistolas, La tierra del mariachi, A lo macho</i> , Luis Buñuel llegó a México cuando el cine del país sufría una grave transformación al fracasar su primer película, <i>Gran Casino</i> . Buñuel se vería reducido durante tres años a una inactividad obligada por una nueva política que no sólo puso obstáculo a su incipiente carrera mexicana, sino a las de todos los realizadores del cine nacional que se quería de buena calidad y que contaba con la disponibilidad de un amplio mercado.		
1946	La producción se dividió casi por igual en comedias y melodramas de las más diversas especies. El cine pasaba por un momento de desconcierto –o transición– en lo referente a los géneros: sólo se hicieron en el año once películas situadas en el ya super explotado universo ranchero, y la película de ambiente urbano no precisaba aún las características que tendría en un futuro inmediato. Sobresalieron en la producción del año <i>Enamorada</i> , de Emilio Fernández, <i>Los tres García</i> y <i>Vuelven los García</i> , de Ismael Rodríguez, <i>Su última aventura</i> , de Gilberto Martínez Solares, y <i>La otra</i> , de Roberto Gavaldón. Hasta 1946, las películas mexicanas eran realizadas en su mayor parte como productos únicos para un mercado también tenido por único. Es decir, no se preveía con seguridad la suerte que una cinta tendría al ser exhibida a un público no claramente diferenciado, y tanto el gran éxito como el gran fracaso podrían sorprender a quienes la habían hecho.	1948	En el año de 1948 la producción de películas nacionales aumentó considerablemente: se realizaron 81, ósea 24 más que en 1947. Finalmente, se anotan los premios (Arieles) concedidos por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en 1948. (Estos premios sólo corresponden teóricamente a la producción de 1946. De quince premios concedidos, <i>La perla</i> obtuvo cinco, <i>El buen mozo</i> y <i>Cinco rostros de mujer</i> tres cada una, <i>Cuando lloran los valientes</i> , dos y <i>Soledad</i> y <i>Los Siete niños de Ecijauno</i> cada una.

Además del Banco Cinematográfico, se creó la Financiera Industrial Cinematográfica y la Financiadora de Películas que más tarde darían existencia al cine mexicano como industria.

Mientras la Segunda Guerra continuaba, México se beneficiaba de la situación. Las firmas principales seguían siendo CLASA, FILMEX, GROVAS y FILMS MUNDIALES.

El cine mexicano tendía a hacerse cada vez más localista. Sus mercados exteriores no serían sino aquellos que participaran del gusto popular nacional. Claro que las películas del *Indio* Fernández, aun de moda en Europa, funcionaban como coartada para que se dijera que “nuestro cine triunfa en París”.

Así, a los ojos europeos, el cine mexicano quedaba reducido al que hacía Emilio Fernández. El director, en buena forma, realizó en 1948 tres películas interesantes, únicas del año que México presentó en diversos festivales internacionales.

En suma, los filmes de la “época de oro”, particularmente los de Emilio *el Indio* Fernández, exaltan el nacionalismo y lo mexicano. Sus cintas, como otras de ese periodo, estaban enfocadas hacia el folclor, la historia y las tradiciones, recreaban la grandeza histórica de su pasado, de su tierra y de su gente. El cine fungió como una valiosa lección de historia, de la herencia que fue denegada a sus hijos por la educación norteamericana.

Es la naciente liberación de la mujer en una sociedad como la nuestra, hecha para aplastarla. Como reacción contra un machismo que muere con la idolatría de Jorge Negrete, surge “la Culta Dama”.⁷

Acerca del comentario que le hice a Praxedis Razo sobre de que todas las películas de la época están hechas bajo la misma fórmula. Él responde: Sí, porque tenían que cumplir con un tiempo determinado de producción, cuando llega Hollywood el cine tiene que voltear su cara al cine mexicano, que te digo crece paulatinamente, esta industria, tiene que convertirse en una fábrica de entretenimiento y eso es lo más importante, cuando me dices se hacen bajo la misma fórmula, sí porque ahí están las películas de Tin-Tan hechas bajo el mismo estatuto, todas las películas de Jorge Negrete y María Félix. Ciertos directores, como por ejemplo el Indio Fernández, empieza a hacer su propio acento.

Y el Indio Fernández es el primero en demostrar que podía tener la experiencia industrial del cine. La Perla, por ejemplo la produce por completo Howard Hughes, y hacen dos versiones una en inglés y otra en español, él demuestra que puede presentar un producto de calidad artística como estaba acostumbrado a De Fuentes en Vámonos con Pancho Villa, que tardo meses en hacerse y se podía engarzar en los tiempos de producción que pedían de tres a seis semanas máximo en la taquilla entre los más populares.

La Perla es como el doblez de esto que me acabas de decir, si está hecho bajo una misma fórmula y también adquiere un nuevo lenguaje, el Indio Fernández inventa, proponiéndoselo, el rostro del cine nacional que coincide con el cine nacional de la edad de oro.

⁷ Salvador Novo, *op. cit.*, p. 14.

2.2 ¿Quién es el *Indio* Fernández?

Es difícil hablar de un personaje tan emblemático como lo fue Emilio *el Indio* Fernández, es considerado uno de los mejores directores del cine mexicano, y quien a su alrededor se construyeron muchos mitos, lo que lo convirtió en una figura tan temida y a la vez tan admirada; sin embargo, está también la parte humana y verdadera que pocas personas conocieron de él.

A cada uno de los periodistas que lo entrevistaron les contó una versión distinta de su vida, la vida que él quería que los mexicanos y el mundo conocieran.

Y en eso coinciden la mayoría de sus entrevistadores, como por ejemplo, Paco Ignacio Taibo en el libro que escribió sobre Emilio Fernández, titulado *El Indio Fernández*, donde comenta: Emilio Fernández ha inventado parte de su biografía, o, por lo menos la ha retocado sabrosamente.

En su libro *Introducción a las ciencias del espíritu*, Wilhelm Dilthey nos habla acerca de la biografía:

El puesto de la biografía dentro de la ciencia histórica general corresponde al puesto de la antropología entre las ciencias teóricas de la realidad histórico-social. Por esto, el progreso de la antropología y el conocimiento creciente de su posición fundamental permitirán darse cuenta de que la comprensión de la realidad entera de una existencia individual, la descripción de su peculiaridad en su medio histórico, es una empresa máxima de historiografía, equivalente, por la profundidad de la tarea, a cualquier exposición histórica que modele un material más amplio.

La biografía presenta así el hecho histórico fundamental, puro, totalmente, en su realidad misma. Y solo el historiador, que, por decirlo así, construye la Historia con estas unidades vitales, que intenta aproximarse, mediante el concepto de tipo y la representación a la comprensión de las clases, de los grupos sociales en general, de las épocas, que enlaza los cursos de las vidas por medio del concepto de las generaciones, solo él comprenderá la realidad de un todo histórico, por oposición a las abstracciones muertas que se sacan, la mayoría de las veces, de los archivos.⁸

Emilio Fernández Romo nace el 26 de marzo de 1904, en un mineral llamado Del Hondo, en el Municipio de Múzquiz, en el estado de Coahuila. Su padre era Emilio Fernández y su madre Sara Romo. Esta última era descendiente pura de una tribu de indios kikapoos, de ahí el apodo de *el Indio*.

Yo me crié en la Revolución, porque mi familia era revolucionaria, de generales, nada de tropa. Yo soy revolucionario, y me hizo el general Felipe Ángeles. Estuve en la toma de Zacatecas, en donde mi general Ángeles al ver mi comportamiento durante el estallido de una

⁸ Wilhelm Dilthey, op. cit., pp. 79 y 80.

granada me dijo: tú vas a ser artillero, la revolución se va a ganar con este combate y no va a durar mucho y se va a abrir el Colegio Militar y tú vas a entrar en él y vas a ser artillero. Y así fue. Con el grado de capitán primero de artillería. Después pasé a aviación. Soy fundador de la Escuela Militar de Aeronáutica. Soy soldado de alma, corazón y vida. Soy piloto y tengo muchos amigos pilotos.⁹

La infancia del Indio fue difícil, así como la mayor parte de su vida, en entrevista con su hija, Adela Fernández, nos comenta: a toda la familia los educó el general Fortunato Maicot, que era un tío político de ellos, y era despiadado, los baños de agua fría, los madrazos, todo eso para que fueran hombres, los educó para dominar, crecieron así, tenían un alma muy dulce y entonces se manifestaban las dos cosas (la violencia y la ternura).

La respuesta de Adela Fernández a la pregunta ¿Qué era lo que obsesionaba al Indio Fernández?, fue: Que no hubiera hambre, “mija”, se ve que él padeció mucha hambre porque le atormentaba, él puebleaba mucho con Parra (el que construyó la casa) y se iban a ver haciendas, a ver conventos, zonas arqueológicas y al campo, tenían amigos en el campo y aquí siempre habían constructores, iba a las casas de ellos, se daba cuenta de que venían a la ciudad a ganarse la vida, eso lo atormentaba y lo obsesionaba. La poca educación que había en México, extenderla a los pueblos indígenas, él no discriminaba a los mestizos, porque hay gente que le tiene culto al indio, si ve que eres campesino ya debes ser de baja clase social.

Por ser campesino, no tienes los mismos valores. Mi papá apreciaba muchísimo a los obreros, porque después también hay que ver la parte urbana que mi papá iba mucho a estas juntas de sindicato, lo jalaba Diego.

Lo que publica el suplemento de espectáculos del diario *El Herald*o de la Ciudad de México el domingo 15 de mayo de 1966: Según una fantástica biografía que él mismo se encargó de relatar a los publicistas de Hollywood, sirvió con su padre en la Revolución, se volvió aviador, alcanzó el grado de Teniente Coronel; fue herido y capturado durante la rebelión de Victoriano Huerta; condenado a veinte años de prisión, escapó a los tres años a Estados Unidos Paco Ignacio Taibo, en *El Indio Fernández*, explica que otro vaticinio más afortunado se llevó a cabo en la Ciudad de Los Ángeles, cuando el ex presidente de México, don Adolfo de la Huerta, por entonces exiliado de Los Ángeles, California, vio a Emilio y le dijo: Vuelve a México y dedícate a hacer cine; triunfarás.

⁹Reynalda Loredo, *Emilio “Indio” Fernández, director de cine mexicano (1941-1950)*, p. 61.

Y Adela Fernández lo afirma diciendo: Cuando él huyo de México en la Revolución, no me acuerdo como se llama el general que también fue sacado del país y huyo a los Ángeles, (Adolfo de la Huerta) mi papá acababa de ver unos rollos de Viva México, de Eisenstein, y sintió a su país, a través de sus cine y entonces le dijo: -Ahí tienes Emilio, el cine es un arma, deja el fusil, vuelve a México-, y así lo hizo y le funcionó.

Paco Ignacio Taibo cuenta:

A lo largo de su vida Emilio va describiendo, amando, odiando, maldiciendo, la inmensa sombra de su padre, que a su vez se hace dominadora, brutal, amorosa, sabia, delicada. Emilio lucha contra el fantasma paternal y lo destruye y lo inventa y no puede sacarlo de sus sueños.

Y añade que se casó ocho veces y que, según confesión propia, "debe varias muertes".

El *Indio* entiende la crueldad paterna como una fórmula de enseñanza y de ejemplo. Por eso no hay que odiar a los padres crueles, hay que agradecerles su crueldad. Recuerda que su padre era muy enérgico.

-No permitía que yo, al hablarle, le mirara a la cara. Yo tenía que mantener la cabeza baja.

-¿Nunca pudo usted mirar a su padre cara a cara?

-Solamente cuando fui su superior jerárquico en el ejército. Entonces sí. Fue el día en que me pegó una cachetada.

-¿Quería usted ser como él?

-Sí, justo como él.

-Cuando fui revolucionario yo era joven y quería que me crecieran los huesos y se lo dije a un tío mío. Él me dijo que la mejor forma de que a un soldado le crezcan los huesos es ir adelante tres pasos del que vaya primero. Mi tío me dijo que así me crecerían los huevos. A demás, las balas igual maten tres pasos adelante que tres pasos atrás, "pero si vas detrás", dijo "los huevos no te crecerán nunca".¹⁰

Y Adela Fernández también sufrió la educación de un padre estricto, a la vez amoroso y tierno. Cuenta, con una gran sonrisa en el rostro, cómo la trataba su papá: mi papá también fue muy cariñoso, hay una parte de él en la que era tierno, le gustaba cepillarme el pelo, peinarme, era doloroso porque quería que tuviera yo los ojos rasgados y me amarraba la cola de caballo con los cordones de lana mojados, lo cual te provoca dolor de cabeza, viví con miedo y toda estirada, pero era tierno, todos los Fernández lo eran, tenían los dos lados, iracundos, el humor les cambia en un instante, en un segundo te podría matar, era el instante ya después se le pasaba. A veces hasta me gustaba que me regañara porque después me daba helado, eran buenos los regaños ¡Por la recompensa!

Era tierno, pulcro, sus pies, sin un callo, sus uñas bien cortadas, se untaba crema de cacao que le traían de Xoconostle, unos ladrillos de este pelo, los rebanaba y solito se untaba, su perfume también olía bien, un perfume que compraba en Cuba, sus calzones eran de lino perfectamente planchados, ¿que más te puedo decir?, y sí, nunca entendías que era lo que lo

¹⁰ Paco Ignacio Taibo I, *El indio Fernández*, p. 31.

hacía enojar, bueno yo sabía que si las mujeres se carcajaban él explotaba, si había niños jugando cerca que lo despertaran.

Por otro lado, la homosexualidad parece resumir todo lo más despreciable del comportamiento humano, según el *Indio* Fernández. Paco Ignacio Taibo escribe que

Frente a la palabra homosexual, Fernández se encrespa y agradece: el homosexual es el débil, el falto de carácter, el incapaz de la acción heroica.

Cuando un día se le pregunta si ha tenido miedo, responde:

-Yo soy un militar. No soy un marica

El actor Gregorio Casal, que tiene por Emilio un muy profundo afecto dice: -Es un hombre con un miedo permanente. Está temiendo siempre ser agredido y en esto tiene razón, ya que muchos de sus problemas fueron suscitados por gente que le atacó. Su miedo es constante, no se atreve a dejar la pistola ni para dormir, y cuando acude a un lugar público se sienta de espaldas a la pared y mirando hacia la puerta. Creo que muchos de sus problemas fueron por causa del miedo. Cuando mató a un hombre en Torreón lo hizo, creo yo, porque vio que iba a ser golpeado y eso le aterra.¹¹

Durante su estancia en los Estados Unidos adquiere mucha experiencia y conocimiento sobre el séptimo arte. Pasó grandes carencias, sufrió, le costó tocar puertas e incursionar en el cine pero todo eso sirvió para fortalecer sus dotes cinematográficos y que logrará tener éxito a su llegada a México.

Paxedis Razo, comenta acerca del Indio Fernández, que: es quien comenzó una estética muy atrevida del rostro cinematográfico nacional, así como Fritz Lanz logra captar el rostro de la república de Vietnam y por su puesto de la Europa Central en el cine; Hitchcock logra captar el espíritu inglés también en sus primeras películas con sus retratos, con sus 39 escalones, por ejemplo, entrañable; como Chaplin logra captar el rostro de la miseria, a la vez la miseria burlona de Estados Unidos en el cine.

El Indio Fernández logra, de tal manera sensible, estetizar el rostro del cine nacional, ¿qué digo con estetizar?, darle un toque muy personal. Retoma de personajes como Sergei Eisenstein, es como un coctel entre Sergei Eisenstein y el buen John Ford, de cual aprendió mucho el Indio, no veo a ninguno de estos dos personajes en el Indio Fernández, él tuvo la sensibilidad para sintetizar estas dos ideas y darnos un primer rostro conmovedor y cursi ciertamente pero el primer rostro del cine nacional y esa es una gran labor, ahora no duró mucho su trabajo aunque tiene películas hasta bien entrados los años setenta, La choca y Zona Roja, con guión, por cierto, de José Revueltas, esta última extraordinaria película mal vista, comiquísima, yo diría de 1940, de Flor Silvestre de 1943 y particularmente de La Perla que es de 1945 hasta El Rapto con María Félix de 1953, yo diría diez años, quizá menos dura

¹¹ *Ibidem.*, p. 38.

su esplendor y en esos diez años él logra hacer como una especie de compilación de las reglas del sentir del cine nacional, si quieres hacer que esta mujer se sienta mierda, tienes que poner la cámara así, con estas características, tienes que ponerle las luces así y así y así.

Es Emilio Fernández, el Indio, sin embargo, quien logrará una aproximación a los indígenas, más emotiva que antropológica, en *María Candelaria* película, que sería premiada en el festival cinematográfico de Cannes y que amalgamaría perfectamente las inquietudes nacionalistas de los forjadores de cine mudo argumental con la influencia estética de Eisenstein. El propio Emilio Fernández confiesa sus influencias, y afirma que fue Adolfo de la Huerta uno de sus estimulantes para dedicarse al quehacer cinematográfico.¹²

Paco Ignacio Taibo cuenta lo que el director decía:

En los Estados Unidos yo me hice un maestro, un amigo y una novia. El maestro fue John Ford, el amigo Valentino y la novia Greta Garbo.

Chano Ureta, recordaba aquellos años: “Yo soy nueve años más joven que Emilio. Nos hicimos grandes amigos en Hollywood. Buscábamos trabajo de extras juntos y no teníamos dinero. Yo siempre supe cómo tratarlo; pero para algunos era un tipo difícil. Para mí, no. Yo ya había estudiado en universidades cuando lo conocí; él no era un hombre culto, pero sí tenía una sensibilidad grande. De esto me di cuenta muy pronto; de lo muy sensible que era Emilio. Después lo demostró haciendo un gran cine”.¹³

Después de tanto esperar una oportunidad por fin llegó a finales de 1934 el director Carlos Navarro le ofrece protagonizar *Janitzio*, es la historia del indio Zirahuen, enamorado de la bella Eréndira, papel que interpretaría la actriz María Teresa Orozco.

Emilio Fernández filmó cuarenta y una películas entre 1941 y 1978. Su cine es especialmente importante porque fue reconocido por la crítica europea a partir de 1946, al otorgarle la Palma de Oro a *María Candelaria* en el Festival de Cannes. Estos premios incidieron en el prestigio del director. Películas como *La Perla*, *Flor Silvestre*, *Pueblerina*, *Maclovía* o *Río Escondido* se conocieron en todo el mundo, especialmente en Europa.¹⁴

1941	<i>La isla de la pasión</i>	1953	<i>La red, Reportaje, El rapto, La rosa blanca</i>
1942	<i>Soy puro mexicano</i>	1954	<i>La rebelión de los colgados, Nosotros dos</i>
1943	<i>Flor Silvestre, María Candelaria</i>	1955	<i>La tierra del fuego se apaga</i>
1944	<i>Las abandonadas, Bugambilia</i>	1956	<i>Una cita de amor y El impostor</i>
1945	<i>Pepita Jiménez, La perla</i>	1961	<i>Pueblito</i>
1946	<i>Enamorada</i>	1962	<i>Paloma herida</i>
1947	<i>Río escondido, El fugitivo</i>	1966	<i>Un dorado de Pancho Villa</i>
1948	<i>Maclovía, Salón México y Pueblerina</i>	1968	<i>El crepúsculo de un Dios</i>
1949	<i>La malquerida y Duelo en las montañas</i>	1973	<i>La Choca</i>
1950	<i>Un día de vida, Víctimas del pecado, Islas Mariás, Siempre tuya, La bien amada</i>	1975	<i>Zona roja</i>
1951	<i>Acapulco y El mar y tú</i>	1977	<i>México Norte</i>
1952	<i>Cuando levanta la niebla</i>	1978	<i>Erótica</i>

¹² Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p. 196.

¹³ Paco Ignacio Taibo I, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴ Julia Tuñón, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, p. 13.

Conjuntamente Emilio Fernández formó un gran equipo de trabajo, que llevó a la mayoría de sus películas a tener éxito entre la población mexicana, ese equipo fue con Gabriel Figueroa, su fotógrafo; Gloria Schoeman, editora; y Mauricio Magdaleno guionista.

Gabriel Figueroa obtuvo en el festival de Bruselas, celebrado en 1947, un premio a la mejor fotografía por *Enamorada*. El festival de Locarno del mismo año también premió a Figueroa por su labor global.

Puntualiza Praxedis Razo que el Indio Fernández no lo hizo solo y eso es importante cuando a mí me hablas del Indio, en el momento que nos propusiste esta entrevista, yo de inmediato pensé hay que tener bien claro que el Indio Fernández no sólo era él, sino también tuvo la sensibilidad y yo diría más que antes la sensibilidad de tratar de maquillar al México para salir en el cine tuvo la sensibilidad de reunir a grandes genios del cine: Mauricio Magdaleno, su guionista estrella; Gloria Schoeman, editora estrellísima que sobrevivió, ya también vieja, haciendo maravillas todavía; y Gabriel Figueroa, particularmente, estos tres con el Indio Fernández, más los actores que ya conocemos Columba, María, Jorge, Pedro Armendáriz, ese cosmos, todo eso es el Indio Fernández no sólo él.

Cuando yo hablo del Indio Fernández me refiero a ese equipo que para mí es el Indio Fernández, el Indio Fernández en sí, era un hombre de trabajo se había fregado mucho en Hollywood y quería venir hacer fortuna y ciertamente le fascinaba el cine y entonces para él era fácil tocar la puerta y entrar, no hubiera logrado nada sin ese equipo, sin Gloria, sin Gabriel, sin Mauricio, particularmente.

*Emilio Fernández es ese concepto, sin embargo cualquier revisión del cine nacional tiene que pasar por el Indio Fernández, no puedes saltártelo, Pueblerina, Flor Silvestre, María Candelaria, Salón México, se convirtió en el hito de la ciudad, una ciudad ciertamente inventada, fabulada, esa ciudad no existía, tampoco la provincia del Indio, eso es muy importante en el cine si se da una proyección tal que sorprenda a los internacionales, de pronto un gringo ve *La perla*, y por supuesto se enmudece y no sabe que en realidad es una obra escrita por un gringo, este equipo que hace el Indio Fernández logra sintetizar y proyectar lo que es México.*

A Gabriel Figueroa se le considera en algunos sectores como la imagen oficial del cine mexicano. En 1932 llegó al séptimo arte de la mano de Miguel Contreras Torres, quien le contrató como fotógrafo de tomas fijas en su película *Revolución*, y tres años más tarde

aprendería los primeros trucos del oficio en Hollywood al lado del célebre cinefotógrafo Gregg Toland, que le enseñará los primeros pasos en el manejo exclusivo de la luz, la composición y las características que ofrece la profundidad de campo, enseñanzas que más tarde aplicará en el paisaje rural y a la naturaleza de los ambientes mexicanos.¹⁵

Aunado a todo este éxito que le llegó al *Indio*, estuvo presente el mito de su machismo, mismo que dejó plasmado en la mayoría de sus películas y que tanto lo engrandeció como le hizo pagar caro hasta llegar a la cárcel.

Dilthey nos habla acerca de la psicología, en su libro antes citado, que:

En las ciencias de los sistemas de cultura, los elementos psíquicos que aparecen en los diversos individuos solo se conciben, por lo pronto, como ordenados en un complejo de fines. Hay un punto de vista distinto de este que considera la organización externa de la sociedad; por consiguiente, las relaciones de comunidad, obligación exterior, dominio, subordinación de las voluntades en la sociedad. Esta misma orientación de la abstracción es eficaz cuando se distingue la historia política de la historia de la cultura. Especialmente, las formas duraderas que aparecen en la vida de la humanidad, fundadas en la articulación de ésta en pueblos, y que son, ante todo, las bases de su progreso, caen, desde este doble punto de vista de las relaciones de los elementos psíquicos de diversos individuos, dentro de un complejo de fines con un sistema de cultura, y de la unión de las voluntades, según las relaciones fundamentales de la comunidad y la dependencia con una organización externa de la sociedad.

La *vivencia*, considerada desde el sujeto, es que éste encuentra su voluntad en un contexto de obligaciones externas, en situaciones de dominio y dependencia respecto a personas y cosas, en relaciones de comunidad. La misma persona indivisa es al mismo tiempo miembro de una familia, jefe de una empresa, vecino de un Municipio, ciudadano de un Estado, miembro de una comunidad religiosa. La voluntad de la persona puede estar entretendida así de múltiples maneras, y en cada uno de estos contextos sólo actúa por medio del grupo en que se encuentra. Esta situación, dada la complejidad, tiene como consecuencia una mezcla de sentimiento de poder y presión, de comunidad e individualismo, de coacción externa y libertad, que constituye un elemento esencial del sentimiento de nosotros mismos.¹⁶

Su hija, Adela Fernández aclara que su machismo no era un mito, era algo real, de su vida diaria, junto a su machismo había una gran ternura, había un pensador, un hombre justo, un hombre bueno, un padre bueno, un amigo bueno, más bien no es quitarle a mi papá la faz de macho porque se la impuso y la asimilo ya era cotidiano en su vida, se volvió parte de él. Está la otra cara de la moneda, que se conoció poco que es un gran contraste que era tan impredecible, por eso era tan contradictorio, eran dos maneras de ser y se oponían y que en cualquier momento podría salir cualquiera, y no era falso cuando era macho y no era falso cuando era tierno.

¹⁵ Javier Cuesta y Helena R. Olmo, *Grandes mexicanos ilustres. Emilio Indio Fernández*, p. 27.

¹⁶ Wilhelm Dilthey, *op. cit.* p. 83.

Y era muy femenino te estoy diciendo como se cuidaba los pies como se arreglaba las uñas, cómo era su ropa interior a qué olían sus calcetines, el olor de su cama cuando amanecía, no olía a borracho.

*Él presenta personajes machistas, y él es macho, no injusto, no entra dentro de la injusticia social, posiblemente entra en la injusticia de pareja, no lo lleva socialmente ni somete a sus trabajadores, tampoco a sus amigos, aunque era tan fuerte su personalidad que todo el mundo lo tachaba de machista, y el mito que se hace a su alrededor del gran macho y lo tiene que mantener hasta el último momento como la Doña, ¡que tortura! Y le costó la cárcel, el cuate este campesino, al que mató mi papá en Coahuila, había unas gitanas y se acercaron las gitanas con mi papá y este cuate se acercó a retarlo y le dijo que por qué todas las mujeres con él, a la manera de que yo soy el único gallo en el gallinero, cuando el cuate sacó la pistola mi papá disparó, él no buscaba a Emilio Fernández Romo, buscaba al Coronel Z, de la película *La cucaracha*.*

Decía el *Indio*: No sé cómo son realmente las mujeres. Son caprichosas, muy egoístas, muy posesivas y celosas de algo que no deben tener celos.

El carácter de su cine es propio y su representación de las mujeres muy particular. Emilio Fernández se convirtió en una encarnación y un símbolo del machismo mexicano y su concepto acerca de la relación que debe existir entre los géneros sexuales forma parte medular de sus ideas. En su momento de esplendor se consideró por algunos que, con sus películas, hacía un "hondo homenaje a la mujer, así esté caída o levantada, sea ella buena o esté calificada como mala [...]

El *Indio* Fernández construye su propia personalidad: es difícil separar al autor cinematográfico de la persona pues él encarna en su figura, en su atuendo y sus gestos el carácter de sus películas. Sus trajes de charro, el uso de la pistola y el paliacate amarrado al cuello son el vestuario para mostrar las ideas nacionalistas mexicanas y el rol preciso del hombre en sociedad. Emilio Fernández encarna al machismo y lo estereotipa. Para él no sólo es un estilo válido, sino necesario.¹⁷

Emilio Fernández Romo murió a la edad de 82 años, a consecuencia de un paro cardiorrespiratorio después de varias complicaciones, en su casa *La Fortaleza*, ubicada en Coyoacán, a las 11:55 horas el día 6 de agosto de 1986 y justamente ese día cumpliría 44 años de haber debutado como director en *La Isla de la Pasión* (1941).

No le tengo miedo a la muerte, porque es mujer. Yo la llevo muy dentro de mí, aquí en el corazón. Yo le digo a la muerte: te friegas, yo amo a las mujeres y si vienes por mí y me matas, te matas a ti misma, porque te llevo conmigo.¹⁸

¹⁷ Julia Tuñón, *op. cit.*, pp. 10, 14 y 27.

¹⁸ Reynalda Loredó, *op. cit.*, p. 264.

Y Adela Fernández recuerda cómo fueron sus últimos días de vida de su papá: Tengo muy presente cuando quemaban en la tarde la hojarasca en aquel entonces en las casas quemábamos la hojarasca, ahora está prohibido, aquel olor de las tardes otoñales, me recuerda mucho a mi papá, su cariño a los animales cómo cuidaba a sus perros, su caballo, imágenes que tengo de él ya cuando yo me salí de la casa y que él ya no tenía trabajo duró siete años sin trabajo, allá abajo sentado, solo, en silencio quien sabe qué pensaba, si tocaban la campana decía: –¡No dejen entrar a nadie!–, caminaba, recorría su casa y pensaba que más construirle, o modificarle algo, nunca dejó de construir.

Sólo existe un México: El que yo inventé

El machismo proclamado por Fernández choca con la homosexualidad de algunos de los más famosos líderes de opinión.

El “indio” ha dicho:

-Ni los mexicanos sabían cómo era México hasta que yo se los enseñe.

Lo cierto es que él enseñó su México y que éste no parecía tener muchos puntos de contacto con la realidad. Pero acaso no haya que pedir a un artista que sea realista, sino sincero¹⁹

El cine, sin duda, es un reflejo de la sociedad. Si queremos saber cómo era México no hay mejor referencia que ver una película de la época de oro del cine mexicano, su contenido nacionalista y social, nos remite a esos años donde se estableció con gran fuerza el estereotipo del macho, principalmente en la zona rural con personajes interpretados por Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, Pedro Infante, entre otros. A mi parecer, esos personajes tuvieron cierta influencia en la sociedad mexicana.

Aunado a esto, la figura de lo que representó el director Emilio *el Indio* Fernández fue elemental para la realización de sus películas y el éxito obtenido, el *Indio* creó su propia historia, su producción cinematográfica, que en el final de sus días, se comenzó a escribir una leyenda del cine mexicano, dejándonos en sus películas una estética y detalles que hacen estremecernos y odiar al que comete injusticias con los campesinos, con la gente humilde y solidarizarnos con el héroe.

¹⁹ Paco Ignacio, Taibo, *op. cit.*, p. 59.

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS

CINEMATOGRAFICO

Se van a utilizar tres tipos de análisis: semántico, el cual ayudará a extraer de las películas la intertextualidad tomando como referencia la teoría de Julia Kristeva y elementos característicos del macho como es la vestimenta, el caballo, la bebida, las costumbres, etc.; el análisis sintáctico, por su parte, consta del espacio fílmico (montaje y puesta en escena), representación espacio-temporal (orden, duración) y función de los personajes; y, por último, al análisis semiótico, el cual se apoya en la teoría de Lévi-Strauss sobre el mito antropológico.

3.1. Análisis Semántico

Considera el contexto del filme, su dimensión cultural, que incluye el sistema general de prácticas socio-culturales y los significados connotativos de un entorno histórico determinado, es decir, los textos culturales preexistentes y los contemporáneos que aparecen incorporados en un filme. Para realizar este tipo de análisis se utilizará el concepto de *intertextualidad*.

Intertextualidad

Todos los textos son estructuras de fórmulas anónimas insertadas en el lenguaje, variaciones sobre fórmulas, citas conscientes o inconscientes, confluencias e inversiones de otros textos.

El intertexto de la obra de arte, puede incluir no sólo otras manifestaciones artísticas en la misma o en forma comparable, sino también todas las series dentro de las que el texto individual está situado.

Esta necesidad conceptual de intertexto se destaca en el análisis de Lévi-Strauss de los mitos americanos nativos. El antropólogo descubrió que un mito concreto sólo podía ser comprendido en relación con un amplio sistema de otros mitos, prácticas sociales y códigos culturales. La historia individual vino a ser vista como un fragmento, que existía en articulación prolongada con otros sistemas, tales como estructuras de parentesco, planificación del poblado, arte corporal, así como con otros mitos. Eco habla de MARCOS INTERTEXTUALES, es decir, los diversos marcos de referencia invocados en el lector, que autorizan y orientan la representación, el llenar los vacíos y fisuras en el texto, guiar las inferencias del lector sobre la historia y los personajes al proporcionar indicaciones intertextuales. La intertextualidad es un valioso concepto teórico en la medida en que principalmente conecta el texto individual con otros sistemas de representación, más que con un contexto amorfo unguado con el dudoso estatus y la autoridad de "lo real" o "la realidad".¹

Jaques Aumont y Michel Marie en Análisis del filme comentan que:

El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas de origen raramente localizable, de citas inconscientes o automáticas que no van entre comillas. Epistemológicamente, el concepto de intertexto es el que proporciona a la teoría del texto el espacio de lo social. Es la totalidad del lenguaje anterior y contemporáneo invadiendo el texto, no según los senderos de

¹ Robert Stam, *et. al., op. cit.*, pp. 232 y 233.

una filiación localizable, de una imitación voluntaria, sino de una diseminación, imagen que a su vez, asegura al texto el estatuto de productividad y no de simple reproducción.²

De acuerdo con Julia Kristeva, que es la autora que se utilizará para hacer el análisis, dice sobre la intertextualidad que: define el texto como productividad, como una producción que implica al tiempo al productor y al lector/espectador, con frecuencia bajo la forma de desconstrucción de la sistematicidad y de las funciones comunicativas. Kristeva dio el nombre de *Signifiance* al trabajo de las prácticas de diferenciación y confrontación en el lenguaje, refiriéndose tanto al trabajo productivo del significante como a la lectura productiva mediante la cual el productor y receptor del texto desconstruyen su sentido.

El texto, pues, esta doblemente: hacia el sistema significativo en que se produce (la lengua y el lenguaje de una época y una sociedad precisas) y hacia el proceso social en que participa en tanto que discurso. Sus dos registros, cuyo funcionamiento es autónomo, pueden desunirse en prácticas menores en las que un retoque del sistema significativo deje intacta la representación ideológica que vehicula, o a la inversa: se unen en los textos que señalan los bloques históricos.³

Para fijar la noción de intertexto en el análisis, seleccioné algunos elementos característicos del género. Se trata de los que considero exponentes del macho mexicano: vestimenta, caballo, religión, armas (pistola, cuchillo, etc.), tequila, lenguaje. Al considerar que todo ello contribuyó a generar un estereotipo del macho mexicano en las películas de la época de oro del cine mexicano, principalmente en las realizadas por Emilio *el Indio* Fernández.

3.2. Análisis sintáctico

Se refiere a la forma en que los elementos semánticos (los intertextos), de un filme son estructurados para producir sentido, mediante los recursos específicamente cinematográficos:

3.2.1. El espacio fílmico

Al entrar a la sala cinematográfica, una de las primeras impresiones que produce el cine en el espectador, es la gran analogía con el espacio real. Una vez comenzada la proyección, la pantalla se habita de lugares y personajes que adquieren volumen, profundidad, distancias unos de otros.

La impresión de realidad que suscita el espacio fílmico depende principalmente de dos elementos: la ilusión de movimiento y la percepción engañosa de profundidad.

² Jaques Aumont y Michel Marie en *Análisis del filme*, p. 251.

³ Julia Kristeva, *SEMIÓTICA 1*, p. 10.

El espacio fílmico es el resultado de una construcción que se realiza mediante el montaje y la profundidad, la cual depende de la puesta en escena.

a) Montaje, según Sergei Eisenstein, en su libro *Teoría y técnicas cinematográficas*, dice que las películas “deben elaborar al espectador”. Éstas van a provenir tanto del circo, del music-hall, del guiñol, del teatro de variedades, como de la comedia del arte.

Las historias han de presentar episodios independientes y discontinuos, unidos por un motivo temático común. Con esto Eisenstein busca crear un choque emotivo en el espectador para producir en él una acción psicológica y sensorial de una forma “calculada matemáticamente”.

Lo importante en el cine, no son los hechos, sino la combinación de los hechos, los cuales deben ser expuestos de tal manera que se crucen aquellas reacciones emotivas en el público, para provocar en él una cadena de “reflejos condicionados, con lo cual el espectador debe ser construido. Afirma que el drama presente en las películas debe ser concebido bajo un movimiento expresivo con cualidades emocionales, cuyo objeto es la persuasión del espectador para afectarlo tanto efectiva como racionalmente y aumentar así el significado del film. Cada plano, es una unidad expresiva. El montaje encadena estas líneas (planos) para producir un efecto, genera un impacto psicológico con efecto en el lector o en el espectador, en el cual se reconocen tres tiempos: perceptivo, afectivo y cognitivo. Así la película se construye en el espectador por medio del montaje. Se trata de llevar al espectador a ver más allá de lo que ve, o a comprender más de lo percibido.

b) Puesta en escena, es la combinación de procedimientos como la perspectiva, la iluminación, los decorados, el vestuario y la profundidad de campo, que se traducen en un determinado comportamiento de los personajes y una organización de los elementos en el interior del cuadro. Tiene como función principal, favorecer la percepción de un espacio tridimensional, similar al del mundo real.

El término *puesta en escena* viene del teatro y significa montar un espectáculo sobre el escenario. Aplicado al trabajo fílmico, describe la forma y composición de los elementos que aparecen en el encuadre.⁴

⁴ Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico*, p. 127.

3.2.2. Representación espacio-temporal, el tiempo fílmico, entendido como flujo y desplazamiento significativo, se construye siguiendo un orden y a través de la duración.

El orden. Se refiere al esquema de sucesión de los acontecimientos en la temporalidad de la historia. Define la disposición de éstos en el flujo temporal, sus relaciones de sucesión.

La duración. Define la extensión sensible del tiempo representado, es decir, la percepción que el espectador tiene de esa extensión.

3.2.3. Función de los personajes, según Enrique Pulecio Mariño, en *El Cine: Análisis y Estética*, al analizar los sucesos que acontecen a los personajes estaremos profundizando en su carácter, sus acciones, su devenir y su condición existencial.

De acuerdo con Siboney Oscura en el análisis de los personajes toma como base los siguientes criterios:

La relevancia. Alude al peso que el personaje asume en la narración; es decir, la cantidad de historia que es portador.

La focalización. Se refiere a la atención que se reserva a los distintos personajes; el hecho de aparecer en más secuencias o durante mayor tiempo, el ser encuadrados de manera privilegiada.

El perfil de los personajes. Conjunto de signos que incluyen: el habla, la apariencia, el gesto, la acción y la ubicación dentro de la puesta en escena.⁵

3.3. Análisis Semiótico:

Comprende:

La aparición de la semiótica como el estudio de los signos, la significación y los sistemas de significación, debe considerarse dentro del contexto más amplio del pensamiento contemporáneo, comúnmente basado en el lenguaje. Aunque el lenguaje ha sido objeto de reflexión filosófica durante milenios, sólo recientemente se ha convertido en el paradigma fundamental, una "llave" virtual de la mente, de las praxis artísticas y sociales, y, en realidad, de la existencia humana en general.

El lenguaje es un sistema ordenado de signos, utilizados para la comunicación. Como signo que es, el lenguaje tiene carácter *semiótico*. Para cumplir su misión comunicativa el lenguaje debe poseer un sistema de *signos*. El signo es una sustitución material de los objetos, fenómenos o conceptos, con lo cual facilita el intercambio de información en la sociedad.

La palabra sustituye al objeto, al concepto; el dinero sustituye al valor del trabajo socialmente necesario. Los signos siempre sustituyen a algo; por tanto cada uno se halla en relación constante con el objeto al que sustituye. Esta relación se llama *semántica* del signo. La relación semántica determina el contenido de signo. Pero como cada signo tiene

⁵ Siboney Oscura, *La comedia ranchera y la construcción del estereotipo del charro cantante en el cine mexicano de los treinta e inicio de los cuarenta*, p 105..

una equivalencia material, la relación binar de la expresión con respecto al contenido se convierte en uno de los exponentes principales para valorar el signo y los sistemas de signo en general.⁶

Para este análisis se va a utilizar la teoría de Claude Lévi-Strauss, acerca del mito. Nos dice que: los elementos constitutivos del mito, como aquellos del lenguaje, no tienen un significado fijado en sí mismos, sino que adquieren significado en relación con otros elementos. Un mito en particular es comprendido en relación a un amplio sistema de otros mitos, prácticas sociales y códigos culturales, todos los cuales se pueden hacer comprensibles sobre la base de oposiciones estructurantes. La función última del mito, para Lévi-Strauss, era representar la resolución aparente de un conflicto social.

Al analizar los mitos de los indios americanos del norte y del sur en términos de la estructura lógica de las oposiciones binarias, Lévi-Strauss procedió mediante la ruptura de las relaciones lineales de causa y efecto de la trama y dispone de los hechos, personajes y situaciones en nuevos grupos pragmáticos. Las relaciones sintagmáticas del relato, el orden de los hechos que ocurren en continuidad, eran consideradas como una especie de estructura superficial, que ocultaba la lógica profunda del mito.

Y como lo dice David Bordwell, en su libro *El significado del filme*, La fuente más significativa es Claude Levi-Strauss, cuya obra planea de un modo fascinante entre una concepción del significado implícito y un compromiso con el significado sintomático. Él afirma que las actividades culturales tienen fundamentos “inconscientes”, las compara con los rasgos fonológicos del lenguaje. Defiende que la estructura de la mente humana es puramente formal, De este modo, se considera que, cuando Levi Strauss interpreta un sistema cultural, ha construido significados implícitos que pasan desapercibidos a los actores sociales. Al mismo tiempo, los análisis del mito llevados a cabo por Levi Strauss tienden hacia una noción del significado implícito. Según él el mito entra en funcionamiento para representar la superación de una contradicción social. Una tensión en el interior de la sociedad se ve como presentada en las estructuras globales del mito, reprimida por las mismas.

Algunos pretenden que cada sociedad expresa en sus mitos sentimientos fundamentales tales como el amor, el odio o la venganza, comunes a la humanidad entera. Para otros, los mitos constituyen tentativas de explicación de fenómenos difícilmente comprensibles: astronómicos, meteorológicos, etcétera.

Si un sistema mitológico otorga un lugar importante a cierto personaje, digamos una abuela malévol, se nos dirá que en tal sociedad las abuelas tienen una actitud hostil hacia sus

⁶ Yuri M. Lotman, *Estética y Semiótica del Cine*, pp. 8 y 9.

nietos; la mitología será considerada un reflejo de la estructura social y de las relaciones sociales.

[...] el mito se define también por un sistema temporal, que combina las propiedades de los otros dos (*lengua y habla*) Un mito se refiere siempre a acontecimientos pasados: “antes de la creación del mundo” o “durante las primeras edades” o en todo caso “hace mucho tiempo”. Pero el valor intrínseco atribuido al mito proviene de que estos acontecimientos, que se suponen ocurridos en un momento del tiempo, forman también una estructura permanente.⁷

3.3.1. SOY PURO MEXICANO (1942)

Guadalupe Padilla es un bandido que con ayuda de sus hombres logra escaparse de la cárcel, huye a una hacienda donde se hospedan tres agentes del Eje en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, con quienes se enfrenta y vence.

- Análisis semántico:

Intertextualidad

La película *Soy puro mexicano* tiene varios intertextos, uno de ellos es la Segunda Guerra Mundial, como tema principal, al principio aparece un globo terráqueo que da vueltas y en seguida *stock shots* de la guerra y en consecuencia, el globo del principio vuelve a aparecer, ahora en llamas. Así como también cuando se están dando las noticias por la radio y el locutor menciona la guerra.

Locutor: Estas noticias llegan por Teletipo, y la red nacional telegráfica desde las oficinas de la prensa asociada en Nueva York hasta nuestros estudios. Río de Janeiro, Brasil. En la conferencia celebrada hoy por los cancilleres de las 21 repúblicas americanas, el Sr. Lic. Ezequiel Padilla, Ministro de Relaciones de México causó sensación por los altos conceptos dirigidos en su discurso que comenzó así: “Estamos aquí para deliberar sobre la suerte de América, la guerra nos envuelve y nos apremia emplazándonos cada día por todas partes, como lo ha dicho el ilustre canciller Arana. Todas nuestras ideas están cerca de perecer, no podemos ya acariciar la ilusión de que vivimos en un remanso de seguridad en la catástrofe del mundo. La sangre emana de todas partes y el sufrimiento lacera todos los continentes”.

Otros intertextos son los siguientes:

a) La vestimenta. Cumple una función referencial, los personajes se visten de acuerdo la época dan referencia de credibilidad. A través de esa indumentaria, el filme refleja indirectamente la estructura de clases del mundo representado; el estatus económico y social

⁷ Claude Lévi- Strauss, *op. cit.*, p. 230.

de los personajes, habitantes de un pueblo mexicano a principios de los años cuarenta. Como lo muestran en las escenas donde aparecen mujeres, con trajes típicos mexicanos.

El traje mexicano (charro) opera como remanente simbólico de un tipo de organización económica, política y social que prevaleció en el campo mexicano más de 300 años: el sistema de las haciendas y los ranchos.

Como vemos, el atuendo que usa *Lupe Padilla*, pantalón, camisa, saco, sarape y el clásico sombrero de charro, es signo de identidad y de ubicación social. Y lo mismo de sus compañeros *Pedro, Ángel y Tomás. Conchita*, la novia de *Lupe Padilla*, también su vestimenta es característica de las mujeres de clase baja pertenecientes a la época con sus trenzas, su vestido, sandalias y rebozo.

En cambio, la vestimenta que usan los extranjeros como el alemán, el japonés, el italiano, la bailarina, el periodista y su acompañante, denotan que son de distinta posición social y económica. La vestimenta que usan es: pantalón de vestir, saco, corbata, zapatos; y en el caso de la bailarina trajes sastre.



Desfile de trajes típicos en *Soy puro mexicano* (1942)



Margarita Cortés en *Soy puro mexicano* (1942)



Pedro Armendáriz en *Soy puro mexicano* (1942)



Egon P. Zappert, Antonio Bravo, Charles Rooner en *Soy puro mexicano* (1942)



Charles Rooner, Raquel Rojas, Andrés Soler, Egon P. Zappert en *Soy puro mexicano* (1942)

b) La música, cumple una función primordial, la melodía que escuchamos en la mayor parte de la película es la titulada *Soy puro mexicano*, de Pedro Galindo, con letra de Ernesto Cortázar, interpretada por Pedro Vargas, en la que se hace alusión a lo que es el verdadero mexicano, y lo orgulloso que es serlo; además de que engloba toda la película, se menciona la guerra, y que no importa que vengan extranjeros, porque el mexicano es muy macho, valiente, patriota y puede contra todos:

*Yo soy puro mexicano
y me he echado el compromiso con la tierra en que nací,
de ser macho entre los machos, y por eso muy ufano
yo le canto a mi país.
Es mi gloria haber nacido, bajo el sol que se ha encendido
con la llama del valor, y me gusta ver la muerte
echa ronda con mi suerte, con mi vida y con mi amor.
Si yo le entro a los balazos, y me gustan los trancazos
es de puro vacilón, pa' curarme las heridas,
en los cariñosos brazos de la dueña de mi amor.
Es mi raza de las buenas,
pues me corre por las venas sangre de indio y de español,
una pa' morir sonriendo, y otra pa' vivir teniendo
muy bien puesto el corazón.
Por ahí dicen que la tierra anda loca con la guerra
y que hay mucha matazón
pues que me echen submarinos y aeroplanos enemigos
para darles un quemón.
Echen tanques a montones y metrallas de cañones
Que nomas me hacen reír
porque aquí está un mexicano que se muere muy ufano
al pelear por su país.
Yo soy puro mexicano*

c) El caballo, es otro de los tantos elementos simbólicos de la cultura popular del medio rural. Era el principal medio de transporte y de trabajo los hombres pasaban gran parte de su vida montando a caballo.

Cumple una función de referente simbólico de la masculinidad y los valores asociados a ella, como son la fuerza física y la capacidad de dominio. El caballo es el medio que utiliza *Lupe Padilla* para escapar a toda velocidad de la cárcel una vez que lo rescatan sus amigos *Pedro, Ángel y Tomás*, quienes, para lograrlo, utilizan un cañón de guerra.



Pedro Armendáriz en *Soy puro mexicano* (1942)

d) Las armas. Símbolo de masculinidad y superioridad con la que los hombres siempre arreglaban sus diferencias. En la película, en todo momento, los personajes que poseen el arma son quienes tienen el dominio, *Lupe Padilla* al llegar a la hacienda toma el control y se apodera de las armas de los extranjeros, sin embargo, lo pierde en un descuido y el poder pasa a los extranjeros, quienes ahora son los portadores de las pistolas.



"El chicote" en *Soy puro mexicano* (1942)



Raquel Rojas y Charles Rooner en *Soy puro mexicano* (1942)

e) El alcohol. Elemento que no puede faltar para acompañar al mexicano y en la película es primordial, cuando *Lupe Padilla* llega a la hacienda y lo primero que ve es una pequeña cantina, se sorprende y dice –*¿Qué es esto?, una cantina en una casa, Dios te de suerte. ¡Que!, ¿no hay tequila?*

También la bebida es un componente del estereotipo del macho mexicano, no hay película de la época de oro que no esté un borracho o mínimo tiene que haber una botella de tequila.



Pedro Armendáriz en *Soy puro mexicano* (1942)

f) El lenguaje, la cinta recurre al lenguaje del pueblo y a los tipos populares. Los modismos y matices del habla popular que escuchamos en los distintos personajes, principalmente en el protagonista *Lupe Padilla*, que es de acuerdo al folklor de la época. –*Imagínese nada más mi coronel, México peleando del lado de los gringos, ¡cómo cambea todo! Con tanto barullo en el mundo este es un momento de los demonios pa´ que se lo truenen a uno. ¿No le parece a usted? Pos pa´ algo les podría yo servir, ¿no?*

También está el idioma de los extranjeros alemán, japonés e italiano. Cuando se presentan con Lupe como “puros mexicanos” es uno de los momentos chuscos de la película, por el acento que tienen y su apariencia física, es obvio que no son mexicanos, ellos tratan de engañar a *Lupe*.



Parte del interrogatorio que les hace Pedro Armendáriz, como Lupe Padilla, a los extranjeros en *Soy puro mexicano* (1942)

- Análisis sintáctico

Espacio representado

En la película, la representación del espacio se da principalmente en la hacienda, que es el punto en donde se encuentran los personajes y donde se desarrolla el clímax y desenlace de la historia.

a) **Montaje**, para este apartado, tomaremos como referencia las escenas donde se encuentra representado el machismo, que en esta película está representado, principalmente, en tener el control y el poder sobre los demás, por ejemplo como lo vemos a continuación:

En la secuencia No. 13

Lupe llega a la hacienda. El control lo tiene *Lupe Padilla* y sus hombres, les piden a los demás tener las manos arriba.

Pedro: –¡El que se mueva se muere!-, (a Rudolph) –Tire la pistola-, –¡Arriba las manos!

Chino: –A mí no me hagan nada, yo soy chino

Ángel: –No se mueva hijo del...imperio, porque se muere.

Pedro: –Caminen pa´ delante

Aparece *Lupe* bajando las escaleras, dando el referente de superioridad.

Lupe: –Señores, señoritas, muy buenas noches.

Lupe comienza a dirigir a sus hombres, dándoles órdenes de qué debe hacer cada quien y así lo hace con los extranjeros.

En la secuencia No. 16

Llegan los aliados de los extranjeros a rescatarlos, *Lupe Padilla* pierde su poder ante ellos.

Juan: –Ahora sí estamos completamente perdidos, Raquel.

Raquel: –No puede ser.

Aliado: –Nadie se escapó a los que no tenemos capturados, están muertos.

Rudolph: –Bueno, una sorpresa ¿eh?

Juan: –¿Qué piensan hacer?

Rodolph: –¡Matarlos!, lo que se merecen ustedes, lo que se merecen todos los mestizos.

Juan golpea a Rudolph por decirle mestizos

Rudolph: –Pero lo haré tan pronto como ese bandido de *Lupe Padilla* regrese. Quiero que vea cómo matamos nosotros a los perros. Cuando todos ustedes estén muertos y a él lo tenga de rodillas, suplicándome que le perdone, ¡le volaré la tapa de los sesos!

Raquel: –No se fie demasiado, Von Ricker, el que ríe al último ríe mejor.

Rudolph: –¿Quién ríe al último?, Nosotros reiremos al último. Suponiendo que los dejara vivos, entonces, ¿qué? Los mestizos son algo ingenuos, no entienden la superioridad de una raza pura como la alemana.

En la secuencia No. 20

De nuevo *Lupe Padilla* muestra superioridad bajando las escaleras y esta vez con pistola en mano somete a Rudolph y a Osoruki.

Lupe: –Un momento señor Hermann no se acerque más a esa pistola. Tenía muchas ganas de verme señor Hermann y creo que el Japonés ese también ansiaba por mi presencia, pos aquí me tienen.

Osoruki: –Si quieres disparar, hazlo, pero ese balazo será la señal para que maten a todos, incluyendo su mujer.

Lupe: –Todos tenemos que morir algún día, pero nosotros no moriremos hoy, nosotros tenemos derecho a la vida, ustedes no. Ustedes deben morir y ahorita mismo. Yo he jurado por mi santa madre y *Lupe Padilla* siempre cumple su palabra.

Rudolph: –Espere un momento por favor debe haber una manera de solucionar esto, ¿quiere dinero?, ¿cuánto?

Osoruki: –Claro, esa es la solución, señor Padilla, Hermann Von Ricker tiene razón, dinero, mucho dinero para usted solo y todo quedará olvidado.

Lupe: –¿Ustedes creen que con dinero me pueden hacer olvidar la vida de mi gente que han matado? Qué clase de hombre creen ustedes que soy yo. Dicen que soy un hombre malo, que mato, que robo, pero creo que soy un santo comparado con la clase de hombres que son ustedes. Esta guerra que ustedes han hecho, debe ser terrible si pa´ ganarla tienen que matar a gente inocente, gente indefensa.

Lo que yo no entiendo es por qué han venido con esta guerra hasta mi México, nosotros somos muy felices aquí, ¿lo oyen? Pero si ustedes son extranjeros y le han hecho la guerra a mi gente traicionando a mi país, ustedes han venido a quebrantar nuestra paz, pero si guerra quieren, guerra les daré.

Osoruki: –Piénselo bien señor Padilla, al primer balazo usted sabe lo que sucederá.

Lupe: –Esperemos el primer balazo, porque el primer balazo lo va a disparar mi gente, y por si fuera necesario no hacer ruido aquí les traigo la descalza (avienta el cuchillo y da en medio del símbolo nazi).

(se escuchan balazos)

Lupe: –Oigan esas no son automáticas, son simplemente nuestras viejas compañeras calibre 45 que nunca fallan.

(Osoruki intenta distraer a Lupe, pero él reacciona disparándole a él y a Rudolph y así gana Lupe Padilla “su guerra”)

En la secuencia No. 22

Lupe Padilla somete a *Conchita* para que se vaya con él y deje a su mamá.

Mamá: –A Conchita me le llevo yo, ¡porque es hija!

Lupe: –¿Se la lleva?

Mamá: –Me la llevo.

Lupe: (a Conchita) –¿Con quién se va usted?

Conchita: –¡Contigo Lupito!

Lupe: –Ah, pos así me gusta

Lupe se aleja con sus compañeros de batalla.

Juan: –Ahí va un mexicano, ¡puro mexicano!

b) Puesta en escena

Las primeras escenas que vemos son parte del contexto, las imágenes de la guerra, de las mujeres con trajes típicos, la corrida de toros, todo parte del nacionalismo, que para la época, era de gran énfasis, para sentirse orgullo de ser *puro mexicano*.

La cárcel, donde se encuentra Lupe Padilla, da un aspecto triste y desolador. Al escapar Lupe Padilla, gracias a un cañón, que sus secuaces utilizan (para no salir del tema de la guerra) donde las tomas son panorámicas y nos muestran las montañas, que: –...por varios años Lupe Padilla logró burlar a las autoridades gracias a su astucia y su conocimiento que tiene de las montañas de la región.

La hacienda, que es el espacio donde mayoritariamente se desarrolla la historia, los objetos que se muestran en la escenografía reflejan el universo simbólico cultural de sus habitantes: la estructura de las paredes, muebles rústicos, la cocina, imágenes religiosas. Cuando entran a la hacienda Lupe Padilla y sus compañeros, da la apariencia de que es laberíntica, cuenta con un cuarto secreto donde están planeando la llegada de un embarque, aparentemente de mercurio.

Representación espacio-temporal

Orden

Se maneja una temporalidad lineal, ésta contempla una introducción, un planteamiento del conflicto, un clímax y un epílogo. Al proponer este orden, *Soy puro mexicano* desempeña uno de los principales objetivos del cine narrativo, que es motivar en el espectador la interrogante fundamental del ¿Qué sigue? ¿Qué va a pasar después? Para su análisis se han contemplado cuatro secciones:

La introducción de la historia. (15 minutos aproximadamente). Inicia con imágenes de la Guerra, imágenes de lo que es México para pasar a la escena donde se dan las noticias y se anuncia el fusilamiento del bandido *Lupe Padilla*, continúa con escenas donde vemos en el tren a los extranjeros en el conflicto, a su vez al periodista *Juan Fernández* que va a cubrir el fusilamiento. Aquí se da la presentación de los tres ejes que posteriormente se encontrarán (Lupe, el periodista y los extranjeros).

Planteamiento del conflicto. (14 minutos aproximadamente). Después de que es liberado *Lupe Padilla* con la ayuda de sus seguidores *Pedro, Ángel y Tomás*. Huyen rápidamente para

no ser alcanzados por la policía y buscan un lugar para refugiarse. A su vez los extranjeros ya están instalados en la hacienda, donde planean un negocio ilícito. Por su parte, el periodista, *Juan Fernández*, al suspenderse el fusilamiento tenía que hacer una llamada a su jefe para comunicarle lo sucedido, por lo cual también llega a la hacienda.

Clímax. (40 minutos aproximadamente). Cuando *Lupe Padilla* hace acto de presencia en la hacienda junto con sus ayudantes, se desata una serie de situaciones, unas cómicas, y al mismo tiempo se crea una serie de conflictos al querer, tanto *Lupe Padilla*, como los extranjeros tener el poder y someter a los demás.

Epílogo. (10 minutos aproximadamente). Después de que *Lupe Padilla* mata a *Rudolf* y a *Osoruki* suscita una última batalla donde ganan los mexicanos y *Lupe*, nuevamente, logra escapar con sus hombres.

Duración

La temporalidad que se asume en *Soy puro mexicano*, y de acuerdo con Ramón Carmona, en su libro *Cómo se comenta un texto fílmico*, es de *iteración*, implica una sola presentación narrativa de varios momentos de la historia.

Función de los personajes:

- **Lupe Padilla.** Bandido, macho, violento, bragado, bigotón, sombrero, y cerrir; al oír por la radio la posición de México ante la guerra, expresada por el canciller Ezequiel Padilla, declara el otro Padilla, el bandido: "Por lo visto, los gringos necesitan nuestra ayuda; imagínese: México peleando del lado de los gringos".⁸

La película está construida en torno a la figura del personaje de *Lupe Padilla*, quien es el protagonista, él es el principal causante de las acciones y sobre quien recae la mayor parte de la historia. Aparece en las etapas de la organización temporal, la introducción, planteamiento del conflicto, clímax y epílogo.

Por ejemplo, en la escena donde llega a la hacienda y baja las escaleras dando un referente de poder al estar por encima de los demás. Posteriormente se presenta con los extranjeros, quienes están en calidad de prisioneros, y a los cuales les pregunta quiénes son y qué hacen en México.

⁸ Emilio, García Riera, *Emilio Fernández 1940-1986*, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica, México, 1987, p. 35.



Pedro Armendáriz en *Soy puro mexicano* (1942)



Pedro Armendáriz en *Soy puro mexicano* (1942)

- **Rudolf Hermann Von Ricker**, el alemán. Aparenta ser el líder de la banda de los extranjeros, como buen alemán en la época de guerra, siempre trata de sacar a relucir su superioridad de raza, en la escena donde llegan sus aliados a salvarlos, y le dice a *Juan* que los va a matar: –Lo que se merecen todos los mestizos. No entienden la superioridad de una raza pura como la alemana.



Charles Rooner en *Soy puro mexicano* (1942)



Andrés Soler en *Soy puro mexicano* (1942)

- **Osoruki, Kamasuri**, japonés. Es la parte lógica del clan, en la Segunda Guerra Mundial, Japón fungió como aliado de Alemania, de la misma forma que lo hace el personaje de *Osoruki*, junto a *Rudolf* en la película.

La Alemania nazi y el imperio japonés desataron la Segunda Guerra Mundial con la intención de establecer, mediante la conquista militar, un dominio permanente sobre Europa y Asia

respectivamente. Estos dos países eran los miembros más importantes de la alianza del Eje, que estaba basada en el anticomunismo y la insatisfacción con el orden mundial después de la Primera Guerra Mundial.

- **Conde Benvenuto**, italiano. Desde que empezó la guerra en septiembre de 1939, Italia se mantuvo neutral, a pesar de la presión que ejerció Alemania para que cumpliera lo estipulado oportunamente en el Pacto de Acero. Mussolini, maestro en el terreno de las palabras, definió su actitud declarándose no beligerante, fórmula ambigua y dilatoria que encerraba todos sus temores e incertezas en ese momento crucial de Europa y del fascismo. Italia no estaba preparada para la guerra. Nunca antes en la historia de la humanidad un ejército ficticio cumplió un rol protagónico como el ejército fantasma que Mussolini inventó con su poder de seducción e inventiva.

Y ese es el papel que toma en la película el Conde, ya que no interfiere tanto en las decisiones importantes, sólo está a la expectativa de lo que sucede y de acuerdo con sus intereses.



Egon P. Zappert en *Soy puro mexicano* (1942)



Raquel Rojas en *Soy puro mexicano* (1942)

- **Raquel, la bailarina.** Es del estado norteamericano de Texas, más bien *pocha*, como le dice *Lupe Padilla*, que en México es así como se les conoce a los hijos de padres mexicanos que viven en Estados Unidos.

Ella está coludida con el español, para averiguar qué es lo que quieren los extranjeros en México. Está enamorada de *Juan*, en un principio, ella está con los extranjeros y para salvarlo niega su amor, hasta que *Lupe* descubre que hay algo entre ellos.

Al contrario de Conchita, que es mexicana, *Raquel* muestra sensualidad, seguridad y astucia. En una escena está fumando, acción que, en esa época, era mal vista por la sociedad mexicana.

- **Juan Fernández**, periodista. Está enamorado de *Raquel*, con quien se iba a casar, la encuentra en la hacienda con *Rudolf* y los demás extranjeros y *Raquel* niega conocerlo.

Rudolf: –A mí me da la impresión que conoce a mi amiga.

Juan: –Si, me la presentaron una vez, hace mucho tiempo.

Rudolf: –Y también anoche, en la estación de la quemada.

Juan: –Bueno, qué es esto, un interrogatorio o qué. Yo vine a que me hicieran un favor y nada más.

Rudolf: –Un favor, nada más?, puede que le hagamos más favores de los que usted busca.

(Juan se da media vuelta y se escucha un grito de Raquel: –Ay, me lastimas!)

Juan: –Yo no sé qué es lo que pase aquí, pero si en algo puedo servirte, habla.

Rudolf: –Ya no esté molestando, ¡lárguese!

Juan: –Si deseas salir de aquí, vente conmigo Raquel.

Raquel: –Oiga usted bien Juan, y dígalo bien. Yo vine aquí porque quise, ¿entiende? Vine aquí para estar con él. Ahora que ya lo sabe, ¡váyase!

Juan: –De que las hay, las hay. El trabajo es dar con ellas.

Es pieza clave en la película, logra hacer una buena amistad con *Lupe Padilla*, y está en desacuerdo con la injusticia. Al final lo ayuda a escaparse del ejército.



Alfonso Bedolla, "El Chicote" y Miguel Inclán en *Soy puro mexicano* (1942)



David Silva en *Soy puro mexicano* (1942)

- **Ángel, Pedro y Tomás.** Son los hombres de *Lupe Padilla*, son fundamentales en la película, gracias a ellos *Lupe* logra escapar de la cárcel, así como también durante la estancia en la hacienda, son ellos los principales y los primeros que le entran a luchar para defender a su jefe.

- Análisis semiótico

MITO DE ROBIN HOOD

El mito que se puede extraer de la película es el de Robin Hood, cuando el locutor está transmitiendo las noticias y menciona: *–Y ahora por mera coincidencia, otro Padilla viene a ocupar la primera plana. Padilla, el hombre de Estado y ahora Padilla el bandido. San Marcos, Estado de Jalisco. Mañana al rayar el día será fusilado en el cuartel de San Marcos, el famoso bandido Guadalupe Padilla. Por varios años Lupe Padilla logró burlar a las autoridades gracias a su astucia y conocimiento que tiene de las montañas de la región, dos han sido las veces que anteriormente Lupe ha logrado escapar de la cárcel con ayuda de sus hombres, pero esta vez, aseguran las autoridades, no escapará. Dicen que la gente humilde de esa región venera su nombre, corre fama de generoso entre los pobres y de cruel y vengativo entre otros...*

Del héroe medieval nos llegan ecos inciertos desde diversos ámbitos. Por un lado, hay anotaciones en los registros que diversos estudiosos han intentado conectar con Robín Hood histórico, de las que una de las más antiguas procede de un registro judicial de Yorkshire, en el norte de Inglaterra de 1226, que cita la expropiación de bienes de un tal Robert Hod, a quien se describe como “fugitivus”. Entre 1420 y 1500, tres cronistas escoceses ya dan por cierta la existencia de Robin Hood y lo asocian con la zona de Barnsdale, al norte de Inglaterra.

En la *Historia Majoris Britanniae*, del cronista escocés John Mair (escrita hacia 1500, pero publicada en París en 1521), Robin aparece como el más humano y principal de los ladrones, que sólo mata cuando lo atacan o para proteger sus propiedades, no tolera la injusticia contra las mujeres y jamás despoja a los pobres, siempre a los ricos.⁹

El personaje de Lupe Padilla es un ejemplo del macho mexicano de la época, como lo hemos mencionado, cumple con las características estereotipadas, como por ejemplo: es brabucón, busca tener el dominio absoluto y someter a sus enemigos y a su mujer.

Cuando están en el campamento los mexicanos, y Lupe le dice a una mujer que está con su hijo:

⁹ Rubén, Valdés Miyares, *Baladas de Robín Hood*, Ediciones Akal, Madrid, 2009, p. 15.

Lupe: –Cuídelo bien, pa' que sea un buen hombre.

Niño: –Un hombre valiente como usted, Sr. Lupe.

Lupe: –No chamaco, como yo no. Tu aprenderás a leer y escribir, y así puede ser que algún día seas dueño de un ranchito, un buen caballo y de una bonita mujer. Te das cuenta de quién soy yo, uno que no puede ni dormir porque siempre lo andan buscando para matarlo. No mi amiguito, si tú quieres ser feliz debes trabajar, trabajar duro y ser honrado, ¿entiendes?, ser un buen mexicano.

3.3.2. *MARÍA CANDELARIA, (1943)*

María Candelaria es hija de una prostituta, motivo por el cual la gente del pueblo de Xochimilco no la quiere. Ella desea casarse con Lorenzo Rafael, en diferentes circunstancias tienen que enfrentarse a las críticas y envidias de algunos lugareños como Don Damián y Lupe.

- **Análisis semántico:**

Intertextualidad

En la cinta de *María Candelaria*, como en la mayoría de las películas realizadas por el Indio Fernández, podemos observar corrientes del nacionalismo cosmopolita, el costumbrismo romántico y realista; la que buscaba la inspiración en la historia nacional y el paisajismo.

En la cinta *María Candelaria* es posible apreciar claramente estas cuatro corrientes empleadas. El nacionalismo cosmopolita lo apreciamos con la presencia del pintor en la ciudad, así como de las modelos que han posado para formar parte del conjunto de sus obras.

Muestra el costumbrismo, con una mezcla entre romántico y realista. Por un lado, romántico, porque habrá que recordar que la finalidad de este director es crear un modelo de nación, así como personajes con características que correspondieran a éste.

Por otro lado, esta corriente del costumbrismo es realista, porque muestra el lenguaje empleado entre los habitantes de las chinampas, la vestimenta, las trajineras como medio de transporte, por mencionar algunos ejemplos.

En *María Candelaria*, Emilio Fernández se remite específicamente al año de 1909, para lo cual recurre a la gesta revolucionaria, y de ahí parte para desarrollar la trama, mostrando simultáneamente las costumbres de los lugareños, así como escenas que recuerdan los motivos que dieron lugar a la Revolución Mexicana.

En el filme también se aprecia el uso del paisajismo, al contemplar las chinampas, las milpas y la horticultura bajo un cielo cargado de nubes.

Las corrientes del nacionalismo, presentes en su cine, traerían como consecuencia mostrar al mundo entero una nueva imagen de lo que era México y sus habitantes, con la finalidad de darlo a conocer de esta manera a nivel mundial.¹⁰

Otros intertextos que podemos observar en la película son:

a) La vestimenta. Cumple con el referente de verosimilitud, todos los personajes visten de acuerdo con su posición social y económica, por ejemplo, los del pueblo que son los indígenas visten con prendas tradicionales, usan guaraches, en algunos casos, María Candelaria aparece descalza, en las mujeres blusa blanca con bordados en el escote, que lo cubría las largas trenzas, faldas largas. Los hombres indígenas guaraches, pantalón y camisa de manta. Los de clase media como don Damián visten traje de charro, pantalón, sombrero, camisa y botas. La clase alta como el pintor y los periodistas utilizan traje, camisa, zapatos.



Pedro Armendáriz y Dolores del Río en *María Candelaria* (1943)



Miguel Inclán en *María Candelaria* (1943)



Alberto Galán en *María Candelaria* (1943)

a) La música, cumple con la función dramática, se emplea con el elemento que es útil para que el espectador comprenda el significado de la acción, también, conecta con el ámbito simbólico y cultural de la identidad.

¹⁰ Adriana, Cañada Martínez, *La cotidianidad de la mujer en María Candelaria* , p. 50.

En los momentos de adversidad que pasa María Candelaria la música reafirma ese drama, una de las canciones que se escuchan durante el filme es interpretada por María Candelaria cuando decide ir a vender sus flores, sin embargo, los del pueblo se lo impiden.

d) Las costumbres. Las costumbres que se muestran en la película son el procedimiento para la preparación de la comida, cuando *María Candelaria* espera a *Lorenzo Rafael* para cenar le dice: –Si quieres voy a echar las gordas pa’ cenar.

La crianza de los animales para el autoconsumo, cuando los habitantes del pueblo van a que el padre les bendiga a sus animalitos para que crezcan fuertes, sanos y ellos tengan qué comer.

Los productos que se sembraban en las chinampas, que se utilizaban para autoconsumo y sustento económico, *Lorenzo Rafael* le ofrece a don Damián su verdura para que le perdone la deuda a *María Candelaria*, sin embargo él se niega y *Lorenzo Rafael* se tiene que ir al mercado a intentar venderlos, sin tener suerte.

f) El lenguaje, es característico de un pueblo indígena, hay secuencias donde utilizan palabras en náhuatl. Como por ejemplo en la escena donde está María Candelaria haciendo tortillas y le rompen su cuadro de la Virgen de Guadalupe. Sale María Candelaria y se encuentra a Lupe, quien fue la que rompió su cuadro. Empiezan a discutir y Lupe le dice: –Qué coraje traes, te da coraje que yo me merezca más a Lorenzo Rafael que tú. Yo no tengo la culpa que tú seas quien eres. María Candelaria la avienta al canal. Lupe le responde en náhuatl.



Dolores del Río en *María Candelaria* (1943)

- Análisis sintáctico

Espacio representado

En la película, la representación del espacio se da principalmente en los canales y las chinampas de Xochimilco en donde María Candelaria cultiva flores, que ésta carece de servicios como luz eléctrica, drenaje, y está acondicionada sólo con un comal donde prepara la comida, una especie de recipiente de donde saca agua para tomar, un tapete donde duerme y se tapa con una cobija.

Otra parte se da en el mercado de la capital, donde está el pintor, donde vemos que ya la forma de vivir es diferente, él cuenta con todos los servicios, y comodidades como sala, comedor, cocina, piso de concreto.

a) Montaje

Las secuencias que se eligieron son las que aparte de representar el machismo, también son parte de la humillación que recibe María Candelaria por el pueblo:

Secuencia No. 6: Llega el carro de los médicos y le entregan la quinina a don Damián para que se las tomen los del pueblo y le explican que el mal del paludismo se da por el piquete de la hembra del mosquito.

Don Damián: –Pero que raro que sea la hembra del mosquito la que pique y enferme, ¿verdad?

Doctor: –Raro, ¿por qué?, ¿no dicen que todos los males vienen de las viejas?

Secuencia No.11 Lorenzo Rafael está afuera de la chinampa tocando la flauta, María Candelaria se acerca y le da una tortilla.

María Candelaria: –Qué bonito sería poder vivir en paz con todos los del pueblo, tratarnos todos como hermanos y no como animales. Qué lindo ha de ser que lo saluden a uno y tener amigas pa' platicar, y que le sonrían cuando lo ven a uno pasar.

Lorenzo Rafael: –¿No quieres ir a dar la vuelta como todas las lunas llenas?

Secuencia No. 17 Llega Lorenzo Rafael a pedirle la quinina a don Damián, le lleva a la marranita muerta a cambio, él lo corre de su tienda.

Don Damián: –Si das un paso más, ¡Te mato!

Lorenzo Rafael: –No vengo a reclamarle nada don Damián. María Candelaria está muy mala.

Don Damián: –No es cierto, vete de aquí.

Lorenzo Rafael: –Le juro a asté por la virgencita de Guadalupe que no miento don Damián. Dice la huesera que sólo con la quinina se salva, aquí le traigo la marranita pa’ pagarle y que me haga la merced de darme la quinina que nos toca.

Don Damián: –A ti no te toca ninguna quinina. José Alfonso, José Alfonso, ¡José Alfonso!

José Alfonso: –Ordene usted, patrón.

Don Damián: –Saca a este indio desgraciado de aquí o lo mato, ¡sácalo!

José Alfonso: –Vete por favor Lorenzo Rafael porque te mata.

Lorenzo Rafael: –Ta güeno, agárrala (la marranita) y dile a Don Damián que María Candelaria ya no le debe nada.

Secuencia No. 25

Se encuentra María Candelaria a Lupe afuera de la cárcel, las dos van a ver a Lorenzo Rafael.

Lupe: –No te lo dije, que le ibas a echar la sal al probe de Lorenzo Rafael, pos ya lo conseguiste, dejaras de ser lo que eres. Ahora es cuando debes probar que eres mujer de verás, sácale el perdón a Lorenzo Rafael con don Damián, pos ¿no que lo quieres mucho?

María Candelaria se queda pensando y es cuando decide ir a buscar al pintor para que la ayude a sacar a Lorenzo Rafael de la cárcel.

Secuencia No. 29

Todos los del pueblo, lamentablemente, ven el cuadro de María Candelaria.

Chismosa: –Válgame la santísima Virgen de Guadalupe, María Candelaria... ¡y encuerada!

Corre a decirles a todos, llegan al estudio del pintor y ven el cuadro

Chismosa: –Ahí está si yo no miento.

Don Damián: –No tiene piedad de Dios, es María Candelaria que vergüenza para todos los de Xochimilco.

Lupe: –Amos a echarla de la chinampa, salió igualita a su madre.

Don Damián: –Si, échenla del pueblo y que no vuelva nunca más.

Lupe: –Es mucha la vergüenza que nos ha hecho pasar, ¿verdad?

Don Damián: –Pos sí.

Lupe: –Amos a echarla de la chinampa que no se nos escape.

Don Damián: –Si échenla, ¡échenla!, ¡échenla!

María Candelaria al darse cuenta de que van tras ella huye rápidamente, lamentablemente es alcanzada y en brazos de Lorenzo Rafael le dice: –yo no he hecho nada malo Lorenzo Rafael, yo no he hecho nada malo– y segundos después muere.

b) Puesta en escena

En la película vemos cómo se vivía durante el año de 1909 en los canales de Xochimilco, la forma de organización social, con don Damián controlando a todos los del pueblo, la religiosidad cuando todos van a que el padre bendiga a sus animalitos, también se aprecia la doble moral del pueblo, a pesar de todos los esfuerzos que hace el padre para hacer entrar en razón a los lugareños acerca de la opinión que tienen de María Candelaria, nadie le hace caso y son ellos quienes cometen más pecados que la misma María Candelaria.

También se muestra al cultivo como la principal forma de vida de los habitantes de Xochimilco, todos salen a vender flores o verdura para subsistir, no tenían otra forma de ganar dinero.

Representación espacio-temporal

Orden

La introducción de la historia (12 minutos aproximadamente). La historia comienza con la leyenda de “*María Candelaria*, es una tragedia de amor que sucede en un rincón de un pueblo indígena de Xochimilco en el año de 1909”. Para pasar al estudio del pintor, donde lo entrevistan unos periodistas, y una de ellas le pregunta sobre el cuadro que pintó de María Candelaria, lo que hace que el pintor se sienta incómodo y les pide que se retiren. La periodista se queda e insiste sobre el cuadro, a lo que el pintor accede y se lo enseña, le cuenta la historia del mismo.

Planteamiento del conflicto (14 minutos aproximadamente). María Candelaria sale a vender sus flores, los del pueblo se lo prohíben, *Lorenzo Rafael* la defiende y le pide que se regrese a la choza. María Candelaria le cuenta que don Damián le cobró lo que le debe, pero no quiere aceptar sus flores como paga, lo que realmente quiere es tenerla a ella, lo que ocasiona que le haga la vida imposible a la pareja.

Clímax (40 minutos aproximadamente). La adversidad más grave que enfrentan es cuando María Candelaria enferma de paludismo y Lorenzo Rafael se ve obligado a robar la medicina, y de paso, también toma un vestido, para que lo usara el día de su boda. María Candelaria logra curarse y ya están a punto de casarse, sin embargo, al darse cuenta don Damián del robo acusa a Lorenzo Rafael y éste es encarcelado. La situación se complica cuando María Candelaria, al querer ayudar a Lorenzo Rafael a salir de la cárcel, acepta posar para el pintor, sólo pinta su rostro, ella huye cuando le pide desnudarse, así que el pintor termina el cuadro con el cuerpo desnudo de otra modelo.

Epílogo (10 minutos aproximadamente). Cuando Lupe ve el cuadro donde María Candelaria está desnuda, corre a comentárselo a todo el pueblo. Lo que desata su furia y persiguen a *María Candelaria* sin escuchar explicación alguna. *María Candelaria* logra llegar hasta las afueras de la cárcel donde se encuentra *Lorenzo Rafael*, los lugareños comienzan a arrojarle piedras hasta matarla. La película concluye con el funeral de María Candelaria, quien es custodiada por su amado Lorenzo Rafael.

Duración

En la película se utiliza el flash back, cuando la periodista le pregunta al pintor sobre el cuadro donde aparece María Candelaria y el dice: –Hace muchos años yo pinté ese cuadro y no puedo pensar en él más que con horror, porque fue causa de una tragedia. Una india de pura raza mexicana, era hija de una mujer de la calle a la que mataron los de su raza. Su vida estuvo siempre ensombrecida por esta culpa de la madre, como por una maldición. Su pueblo la tuvo siempre aislada como un animal dañino. Hay en esta historia algo tan terrible y tierno a la vez que aún no he podido borrarla de mí pensamiento y pesa en mí después de tanto tiempo...-

Función de los personajes:

- **María Candelaria.** Es humillada por todos los del pueblo, todo porque su mamá era prostituta. Tiene una vida muy triste y a pesar de todo, su única ilusión es casarse con Lorenzo Rafael, sin embargo ese anhelo nunca se consuma, por la culpa de la chismosa que ve el cuadro donde está el rostro de María Candelaria con el cuerpo desnudo de otra modelo. Lo cual provoca la furia del pueblo puritano que enardecido apedrea a María Candelaria ante la mirada atónita y llena de impotencia de Lorenzo Rafael, quien no puede hacer nada por salvarla.

Protagonista de la historia, tiene las características de la mujer abnegada, que por costumbres de una sociedad con una doble moral, es pisoteada y condenada por algo ajeno a ella. El hecho de que su mamá fuera prostituta la marcó como un estigma hasta el final de sus días. Y muere igual que su progenitora, en medio de una gran injusticia.



Dolores del Río en *María Candelaria* (1943)



Pedro Armendáriz en *María Candelaria* (1943)

- **Lorenzo Rafael.** Prometido de María Candelaria, es el único en el pueblo que no juzga a María Candelaria, él en un principio le pide que se vayan muy lejos de Xochimilco para que ya no sufran y padezcan, a lo que María Candelaria le responde: –Esta es nuestra tierra, mira qué negra y suave es, cómo quieres que nos vayamos.

También como todo hombre machista le dan celos y le molesta que fuereños miren a María Candelaria por ser bonita, él sólo la quiere para él y nada más. En una escena María Candelaria, con tal de que ya no la miren, le dice a Lorenzo Rafael que si quiere se pone lodo en la cara para que ya no la volteen a ver.

- **Don Damián.** Su función es ser el cacique del pueblo y por ello tiene cierto poder sobre los lugareños, es ambicioso, egoísta, prepotente y está enamorado de María Candelaria lo que provoca que les haga la vida imposible a ella y a Lorenzo Rafael, su actitud es completamente machista, trata a toda costa apoderarse de María Candelaria y es tanta su obsesión que cuando mira el cuadro se deja llevar por el coraje y también contribuye al asesinato de María Candelaria.



Margarita Cortés en *María Candelaria* (1943)



Dolores del Río, Miguel Inclán y Rafael Icardo en *María Candelaria* (1943)

- Lupe. Es la exnovia de Lorenzo Rafael, quien la dejó para estar con María Candelaria, de ahí es el fuerte odio que le tiene a María Candelaria y junto con don Damián se encargan de hacerles miserable la vida. Lupe es la principal incitadora para que persigan y maten a María Candelaria.

- **Análisis semiótico:**

MITO DE PARENTESCO

De acuerdo con Lévi-Strauss en su libro *Antropología Estructural* nos comenta que:

Numerosos trabajos sociológicos pueden reducirse, en última instancia, al siguiente esquema de explicación: “tales o cuales personas o grupos hacen tales o cuales cosas porque están sometidos a tales o cuales normas”. Las “reglas” de que se habla en una perspectiva estructuralista no pueden ser confundidas en modo alguno con el concepto habitual de “norma”.¹¹

Esto se nota en la película en el hecho de que cuando juzgan a *María Candelaria* bajo “ciertas” reglas que tiene el pueblo, como no dejarla vender sus flores, ni casarse con *Lorenzo Rafael*, y todo el pueblo la juzga mal por la opinión de unos cuantos.

Como los fonemas, los términos de parentesco son elementos de significación; como ellos adquieren esta significación sólo a condición de integrarse en sistemas; los “sistemas de parentesco”, como los “sistemas fonológicos”, son elaborados por el espíritu en el plano del pensamiento inconsciente; la recurrencia en fin, en regiones del mundo alejadas unas de otras y en sociedades profundamente diferentes, de formas de parentesco, reglas de matrimonio, actitudes semejantes prescritas entre ciertos tipos de parientes, etcétera, permite

¹¹Claude, Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 15

creer que, tanto en uno como en otro caso, los fenómenos observables resultan del juego de leyes generales pero ocultos.¹²

En la película, se observan estas formas de parentesco cuando María Candelaria y Lorenzo Rafael se van a casar y su “amuleto” es la marranita. Al matarla su suerte cambia y las ilusiones de llegar al matrimonio se van esfumando con los acontecimientos futuros.

La familia biológica constituye el punto a partir del cual toda sociedad elabora su sistema de parentesco. La familia está presente y se prolonga en la sociedad humana. Pero lo que confiere al parentesco su carácter de hecho social no es lo que debe conservar de la naturaleza; es el movimiento esencial por el cual el parentesco se separa de ésta. Un sistema de parentesco no consiste en los lazos objetivos de filiación o de consanguinidad dados entre los individuos; existe solamente en la conciencia de los hombres; es un sistema arbitrario de representaciones y no el desarrollo espontáneo de una situación de hecho.¹³

Como sucede en la película, a *María Candelaria* todo el pueblo la ve mal sólo por ser hija de una mujer de la calle, profesión a la cual se juzgaba desde los tiempos de Cristo, por ser una de las más antiguas, ella carga con ese estigma y por ello es que tiene que pasar por varias desgracias, hasta su muerte.

3.3.3. LAS ABANDONADAS, (1944)

Julio abandona a Margarita con su pequeño hijo. Ella ingresa a trabajar en un prostíbulo, conoce a Juan Gómez, un falso general revolucionario, quien se enamora de ella y la saca de ese lugar. Los infortunios de Margarita no se acaban, Juan en realidad es miembro de la banda del automóvil gris.

- Análisis semántico:

Intertextualidad

Uno de los intertextos que podemos observar es la guerra, la película se desarrolla durante el año de 1914, que da pie a la confusión del verdadero general Juan Gómez con el falso. La confusión de los generales se da gracias a que, como lo dice el fiscal en el juicio en contra de Margarita: –el 27 de enero el falso general Juan Gómez y sus cómplices llegaron a levantar el campo, después de la batalla librada en Hondo, Coahuila. Que es donde nació Emilio *el indio* Fernández.

¹²*Ibid*, p. 78

¹³*Ibid*, p. 94.

Otro intertexto que se interpreta es el de la tan sonada “banda del automóvil gris”, ya que *Juan*, pertenece a esa banda y se hace mención de la misma en varias ocasiones durante la película, como cuando están Margarita y Juan en el café *Colón* y se escuchan unas detonaciones:

Mesero: –Son los del automóvil gris, mi general, que han dado otro golpe y dicen que en el automóvil venía una mujer que también echó bala.

Margarita: –¿En qué automóvil?

Mesero: –El automóvil gris, señora.

Margarita: –Asaltantes en plena ciudad, ojala pronto puedas establecer el orden Juan.

Esta banda del automóvil gris se dio a conocer durante el año de 1915, en la película *El automóvil gris (1919)* del director Enrique Rosas. Se cuenta la historia de estos ladrones la forma en cómo operaban para cometer sus fechorías, como ponerse trajes de militares y con órdenes falsas se metían a robar a las casas, violaban y torturaban a sus víctimas.

Ocurrió hace un siglo, en 1913, durante los días de efervescencia de la Decena Trágica. Un granadazo disparado desde la Ciudadela abrió un boquete en los muros de la cárcel de Belén y dio lugar a la aparición de una calamidad pública a la que los diarios de la época llamaron Asaltantes Automovilistas, la Banda de Cateadores o la Banda del Automóvil Gris.

Aquella tarde de 1913, aprovechando la confusión creada por el cuartelazo de Félix Díaz y Manuel Mondragón contra el gobierno de Francisco I. Madero, los reos de la cárcel más temible de México destruyeron los expedientes que consignaban sus fechorías y huyeron bajo las balas hacia los llamados “barrios de la delincuencia”, las colonia de la Bolsa, Santa Julia, las Trancas de Guerrero y la Candelaria de los Patos.

En el libro de entradas y salidas que habían olvidado destruir, quedaron, sin embargo, consignados los apodos y los nombres de la mayor parte de ellos: Higinio Granda, Santiago Risco, Rafael Mercadante, Enrique Rubio Navarrete, Francisco Oviedo y Mario Sansi.

La caída de Huerta, meses después, las entradas y salidas continuas de zapatistas y constitucionalistas a la capital del país, crearon el vacío de poder que Granda y sus hombres necesitaban. Familias ricas, mujeres solas, comerciantes acomodados, usureros de edad avanzada comenzaron a reportar la existencia de un grupo de delincuentes que, con uniformes militares y órdenes de cateo firmadas por autoridades carrancistas se presentaba en residencias de todos los puntos de la ciudad con el pretexto de buscar armas y municiones, y salía de estas cargado de oro, billetes y alhajas.

La gente temblaba si un automóvil cualquiera se detenía frente a su puerta. Los robos se cometían también en plena calle. La llegada de la noche abría las puertas del horror.¹⁴

¹⁴ Héctor de Mauleón, “El automóvil gris”, *El Universal*, 12 de agosto de 2013, en http://www.fundacionidea.org.mx/home/assets/files/USA010/Juventudes2030_EIUniversal.pdf

Según Paco Ignacio Taibo, en su libro *El Indio Fernández, el cine por mis pistolas*, dice que

Emilio fue quien creó el argumento de *Las abandonadas*. La verdad es que reunió los recuerdos de una partida de películas que había visto en los Estados Unidos. Tomó un poco de cada una de ellas. Decía: 'Yo vi esto y lo podemos aprovechar.' También tomó cosas de la historia real de México. Y de nuestro cine. Hay algo de *El automóvil gris*. El general que aparece está copiado de esa película muda. También aparecen secuencias de un film norteamericano muy famoso, *La mujer X*. Es la famosa escena del abogado que defiende en un juicio a una mujer que ignora que es su madre.¹⁵

Otros intertextos que se observan en la película son los siguientes:

a) **La vestimenta.** Esta película es citadina, así que el vestuario cumple, de igual forma, con el referente de verosimilitud. La vestimenta nos da una denotación de posición económica, puesto que en un principio, Margarita sale con un vestido, desarreglada y descalza; a diferencia de cuando está en la casa de citas y en el momento que vive con Juan, su atuendo es más ostentoso, lleva consigo joyas, sombreros, y demás accesorios que marcan una posición social y económica diferente. Por últimola escena donde sale de la cárcel, está de nuevo en las calles prostituyéndose su vestimenta es de una pordiosera.



Víctor Junco y Dolores del Río en *Las Abandonadas* (1944)



Joaquín Roche Jr. y Dolores del Río en *Las Abandonadas* (1944)



Pedro Armendáriz, Dolores del Río y Alejandro Cobo en *Las Abandonadas* (1944)



Dolores del Río en *Las Abandonadas* (1944)

¹⁵ Mauricio Magdaleno, citado en Taibo I, P. I. (1986). *El Indio Fernández, el cine por mis pistolas*, p. 89.

Pasa lo mismo con los demás personajes, su atuendo marca una clase económica y social, con Gualupita, por ejemplo, que usa vestido, rebozo, guaraches, trenzas, que nos da un referente de ser de una posición económica y social baja.

b) La música. Las canciones van de acuerdo con lo que se observa, por ejemplo la canción que se escucha cuando Margarita regresa de ver a su hijo y Juan la espera para decirle que él ya sabe que tiene un hijo. La recibe con la canción “La barca de oro”:

*Yo ya me voy
al puerto donde se halla
la barca de oro
que debe conducirme*

*Yo ya me voy
solo vengo a despedirme
adiós mujer
adiós para siempre, adiós*

*No volverán
mis ojos a mirarte
ni tus oídos, escucharán mi canto*

*Voy a aumentar
los mares con mi llanto
adiós mujer, adiós para siempre, adiós*

*No volverán
mis ojos a mirarte
ni tus oídos
escucharán mi canto*

*Voy a aumentar
los mares con mi llanto
adiós mujer
adiós para siempre, adiós
Adiós mujer
Adiós para siempre, adiós*



Imagen donde se escucha la canción *La barca de oro* en *Las Abandonadas* (1944) de Emilio Fernández.

b) **Las armas.** En este caso, los que utilizan las armas son por un lado, el falso general Juan Gómez y sus hombres; por otro los policías cuando aprehenden y llevan a la cárcel tanto a Juan como a Margot.

Se hace énfasis al arma que posee Juan Gómez en la secuencia donde están Margo y Juan en su habitación y Juan empieza a quitarse sus pertenencias entre ellas su arma, a la cual Margo no deja de mirarla.



Imagen del arma que carga el general Juan Gómez en *Las Abandonadas* (1944)



Dolores del Río no puede evitar ver detenidamente el arma del General Juan Gómez en *Las Abandonadas* (1944)

c) **El lenguaje.** Es característico de la época, es una cinta citadina que utiliza el lenguaje coloquial. Como por ejemplo, cuando llega el general a la casa de citas: –Tráiganse todo el coñac que tengan, y si hay champagne, mejor, cierren la casa y cantina libre para todos, yo pago. Seis meses de puro riatazo en la sierra sin ver a una sola mujer que nos ayude el diablo pa´ desquitarnos que hoy le llega su día que nos hagan buena muchachos.

- **Análisis sintáctico**

Espacio representado

En la película *Las Abandonadas*, los espacios que nos presentan son: en un principio el mar, cuando Margarita está feliz con su esposo, posteriormente nos muestra la capital a donde Margarita se tiene que ir porque su padre la corrió de su pueblo y ahí es donde se desarrolla toda la película.

Montaje, en esta película, de igual forma que las anteriores, se extraen las secuencias donde está representado el machismo:

Secuencia No. 4. Margarita regresa a su pueblo para darle la noticia a su papá que se casó. Sin embargo, la verdadera esposa de Julio platica con su papá.

Papá: –Señora, si la situación es dura para usted imagínese namás cuán dura será para mí que soy su padre. Desde que mi hija se fugó con el señor Julio no puedo salir a la calle como antes, con la frente en alto, porque yo soy un hombre pobre señora, pero nunca he tenido que avergonzarme de mi nombre, pero una cosa si le digo señora, en esta casa no volverá a poner los pies (Aparece Margarita). –Vete de aquí si no quieres que te mate, ¡perdida!

Margarita: –Perdida no. Aquí están los papeles papacito, soy la esposa de Julio.

Señora: –¡Yo soy la esposa!, la legítima esposa de Julio (se acerca a Margarita y revisa su acta de matrimonio) ni siquiera es este su apellido, se llama Julio Cortázar y no Julio Torreblanca. Ya van varias muchachas del pueblo que las engaña así. Pero ésta será la última que me hace porque mi abogado iniciará inmediatamente la demanda. Estos papeles son la mejor prueba.

Secuencia No. 7 Margarita está en labor de parto

Gualupita: –Bendito sea Dios que fue hombrecito porque la mera verdad que nosotras las mujeres sufrimos mucho.

Ninón: –Sufrirán las buenas, porque lo que es a mí... Ah chirrión qué grandote nació (se acerca a Margarita): –Pobrecita que reteamolada estás (le deja dinero). –Hoy por ti, mañana por mí.

La partera le da el bebé a Margarita, ella lo rechaza.

Margarita: –No lo quiero, ¡Ojalá se hubiera muerto! ¡Ojalá mejor nos hubiéramos muerto los dos!

Partera: –Primero tienen al chamaco y luego se arrepienten, todas son iguales.

Secuencia No. 17 Están Juan y Margarita, ahora Margo en la habitación del hotel

Juan: –Todavía me parece que estoy soñando, por hoy, perdóname que te haga pasar la noche aquí, pero mañana buscaremos una casa donde puedas vivir, una de esas casas donde... donde viven los ricos (Se acerca a Margo como intentando darle un beso, pero se arrepiente) Buenas noches, Margo.

Margarita: –Buenas noches, Juan.

Juan: –No te molesta que te deje encerrada, ¿verdad?

Margarita: –No.

Juan: –Lo hago para que no te vaya a pasar nada, digo como a veces ya vez las cosas que pasan en la capital.

Secuencia No. 25 Juan le pide a Margo que se case con él

Juan: –Tú siempre has hecho lo que te he pedido, ¿verdad Margo?

Margarita: –Sí Juan. Por supuesto que sí.

Juan: –Bueno pues ahora te voy a pedir algo para mi muy grande, muy importante.

Margarita: –Lo que tú quieras, ¿de qué se trata?

Juan: –De que seas mi esposa.

Margarita: – ¿Qué me case contigo?

Juan: –Si Margo, que te cases conmigo.

Margarita: –No Juan eso no, eso nunca.

Juan: – ¿Por qué no?

Margarita: –Porque no Juan, porque eso no puede ser. Yo... he sido lo que tú ya sabes, qué he de contarte a ti, que me arrancaste del lodo, que me llenaste toda de luz. No Juan, yo soy yo y tú eres tú. El más grande de todos los hombres para ser tu esposa sería preciso morir y volver a nacer sin sombra de pecado. Yo no soy más que una mujer manchada a la que levantaste de una miseria y su desesperación.

Juan: –Te prohíbo que hables así Margo y puesto que no quieres concederme lo que te pido, por primera vez te obligaré a hacer algo contra tu voluntad.

Margarita: –¿Contra mi voluntad?, pero qué más quisiera yo que ser digna de ti para poder ser tu esposa. No Juan perdóname y permíteme que siga siendo siempre tu sombra enamorada y agradecida.

a) Puesta en escena

La cinta en un principio se desarrolla en la playa donde se casa con Julio Torreblanca, posteriormente regresa a su pueblo de donde su padre la corre, y por último se da en la Ciudad de México, se menciona lo que es el café Colón, cuando Margarita y Juan están en el café y ella menciona: –Asaltantes en plena Ciudad de México.

Representación espacio-temporal

Orden

La introducción de la historia (14 minutos aproximadamente). Todo comienza con el falso matrimonio entre Margarita y Julio Cortázar. Margarita regresa a su pueblo para contarle a su papá que ya es la señora Cortázar, sin embargo en su casa estaba la verdadera esposa, su padre la corre y le dice que no quiere verla nunca más. Margarita se va a la capital y tiene a su hijo y para mantenerlo se prostituye.

Planteamiento del conflicto (35 minutos aproximadamente). Pasa el tiempo y a Margarita le va muy bien en una casa de citas, misma casa donde conoce a Juan Gómez, quien se enamora de inmediato de ella y se la lleva a vivir con él. Acepta y le oculta que tiene un hijo, así que sólo le envía cartas a Gualupita quien se hace cargo de Margarito. Juan le pide matrimonio y una noche antes de la boda Juan es arrestado por pertenecer a la banda del automóvil gris, ella es acusada de cómplice y recibe una condena de ocho años de prisión, así que tiene que dejar a Margarito en un orfanatorio.

Clímax (20 minutos aproximadamente). Margarita cumple su condena y sale en libertad, de inmediato va por su hijo al orfanatorio, sin embargo el director no está de acuerdo, le ve un futuro prometedor al niño como abogado y ella toma la decisión de decirle a Margarito que su mamá murió. Le promete al director mandarle el dinero necesario para convertirlo en todo un licenciado. Intenta buscar un trabajo decente y honrado, sin embargo le cierran las puertas y de nuevo regresa al oficio de la prostitución, mismo que la lleva a la ruina total, hasta convertirse en una ladrona.

Epílogo (10 minutos aproximadamente). Margarita logra juntar el dinero necesario y ahora su hijo se convirtió en uno de los mejores abogados de la ciudad, lleva el caso, irónicamente, de una madre prostituta a quien defiende y logra probar su inocencia. Margarita está presente en la audiencia, en medio de la multitud cae Margarita junto a su hijo, quien al verla toda sucia y con un aspecto deprimente le regala unas monedas y Margarita se conmueve de ver a su hijo que se convirtió en lo que ella siempre quiso: un gran hombre.

Duración

La película es lineal en un principio y posteriormente, recurre al flashback cuando el fiscal narra cómo el falso general Juan Gómez se apoderó de la identidad del militar y cómo fue su relación con los de la banda del automóvil gris.

Fiscal: el 27 de enero el falso general Juan Gómez y sus cómplices llegaron a levantar el campo después de la batalla librada en Hondo, Coahuila. Estos hombres, durante algún tiempo, no sólo suplantaron las funciones del verdadero y extinto general Juan Gómez y de varios jefes y oficiales muertos heroicamente, sino que cometieron, en combinación con la banda el automóvil gris, diversos robos y asesinatos.

Función de los personajes:

- **Margarita.** Es una mujer que las circunstancias la orillan a prostituirse, su padre la corre de su pueblo, embarazada ella trabaja, sin embargo conoce a Ninón quien ya tiene experiencia en el campo, y le ofrece trabajo. Da la apariencia de una mujer totalmente sumisa, se deja dominar por completo por el falso general Juan Gómez, quien se obsesiona con ella y la tiene recluida con él. Ella, de cierta forma, abandona a su hijo Margarito por estar al lado de Juan. Sufre mucho y al final, ya cuando parece que todo se va a arreglar, Juan le propone matrimonio y la acepta con su hijo, la policía los detiene matan a Juan y a ella la meten a la cárcel.

Gualupita: –Juan ha sido muy bueno contigo y haces muy bien en quererlo.

Margarita: –¡Ay Gualupita!, si no fuera porque vivo separada de mi hijo no habría mujer en el mundo más feliz que yo.

Gualupita: –Y... por qué no se lo confieras?

Margarita: –¡Dios me libre!, sólo se pensar que pudiera saberlo, me da miedo, miedo de que no me perdone, miedo de perderlo. No lo conoces cómo es, a veces lo sorprendo mirándome y mirándome como si buscara en mis ojos el secreto de mi pasado, como si viera en ellos a mi hijo. A mi Margarito.

Emilio Fernández, respecto al tema de la prostituta:

Para el director el cine debe educar, debe mostrar la obediencia de las mujeres: “es un valor enorme porque le da una ternura a la mujer maravillosa”. Algunos personajes son necesariamente ambiguos y peligrosos, pero “hay que hacerlos nobles, los hay vulgares, los hay de todo, de toda clase ¿no? Pero si una prostituta se agarra como tema principal, como tema principal es una maravilla, es como una amante ¿no?... que son muy interesantes y dramáticos y, pero deben tener una...como crimen y castigo ¿no?, el crimen no paga: hay que castigarlo. Y entonces la persona que se hace una prostituta [...] debe sufrir y pagar esa debilidad de haber caído en eso, o esa desgracia, pero no hacerla triunfar [...] Ahora a una prostituta la ponen de querida [...] y todo mundo quiere ser prostituta [...] En el cine se la debe de presentar como una mujer que sufre, que está purgando su pecado... porque se va a proyectar, ¿no? Y tiene que ser una cosa positiva, y la cosa positiva es cuando se castiga, no solamente que se regenere porque entonces [el espectador] dice “yo me voy a regenerar” ¿no?... y ahora voy a hacer esto y ya me regenero, voy a robar y después digo ya estoy regenerado, ¿no? No, el que roba, el que comete un delito tiene que ser castigado [...] que sea una cosa educativa para que las mujeres no quieran ser eso ... demostrarles que terminan en el hospital del amor, que terminan en la cárcel ¿no?”¹⁶



Dolores Río y Joaquín Roche Jr. en *Las Abandonadas* (1944)



Pedro Armendáriz y Dolores del Río en *Las Abandonadas* (1944)

- **Juan Gómez.** Pareja de Margot, quien se enamora a primera vista de ella y, de alguna forma, la somete y la quiere sólo para él.

Juan: –Sabes Margot, he estado pensado que he sido injusto contigo.

Margot: –¿Injusto conmigo? ¿Tú? No digas eso Juan, nadie ha sido más bueno conmigo que tú.

Juan: –Es lo mucho que te quiero lo que me ha hecho ser injusto, no te falta nada es cierto, pero te tengo encerrada como a una presa y sé bien que te sientes vigilada, quería decirte que si quieres salir lo puedes hacer libremente, es decir, sin necesidad de que te acompañe Gertrudis.

¹⁶ Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 74.

Al final, matan a Juan por querer escapar de la autoridad y de nuevo otro hombre le falla a Margarita.

- **Gualupita.** Le ayuda mucho a Margarita, primero en su labor de parto y posteriormente, es quien realmente se hace cargo de Margarito, ella es quien se queda con él cuando su mamá se va a vivir con el general Juan Gómez, también Gualupita es quien lo va a ver al orfanatorio y al final ella se lleva el reconocimiento de madre, título que no pudo obtener la protagonista, a pesar de sus esfuerzos.



Lupe Inclán en *Las Abandonadas* (1944)

- **Análisis semiótico:**

MITO

En la película se muestra el momento del parto de Margarita, lo mismo que en *Antropología Estructural*, donde Lévi- Strauss nos habla acerca del poder de los shamanes:

Porque las mujeres indígenas de la América Central y del Sur dan a luz más fácilmente que las de las sociedades occidentales. La intervención del shaman es, pues, rara y se produce en caso de dificultades, a requerimiento de la partera. El canto se inicia con una descripción de la confusión de ésta última, describe su visita al shaman, la partida de éste hacia la choza de la parturienta, su llegada, sus preparativos, consistentes en fumigaciones de granos de cacao quemados, invocaciones y la confección de imágenes sagradas *nuchu*. Estas imágenes, esculpidas en materiales prescritos que les otorga eficacia, representan los espíritus protectores que el shamán convierte en sus asistentes y cuyo grupo encabeza conduciéndolos a la mansión de Muu, la potencia responsable de la formación del feto. Muu ha sobrepasado sus atribuciones y se ha apoderado del *purba* o "alma" de la futura madre. Constituye una medicación puramente psicológica, puesto que el shaman no toca el cuerpo de la enferma y no le administra remedio; pero al mismo tiempo, pone en discusión en forma directa y explícita el estado patológico y su localización: diríamos gustosos que el canto constituye una *manipulación psicológica* del órgano enfermo, y que de esta manipulación se espera la cura.¹⁷

¹⁷ Claude Lévi-Strauss, *op. cit.* pp. 212 y 216.

En la película no se expone como tal el parto de Margarita, sin embargo cuando se escucha un grito, de inmediato se da el referente que está naciendo, posteriormente se ve a la partera y a Gualupita al limpiar al bebé. Margarita, por el contrario se ve agotada y con un semblante triste.

Al acercarle el bebé ella lo rechaza, y menciona que hubiera preferido que estuvieran muertos los dos, sin embargo la partera la hace reaccionar mediante una manipulación psicológica, le da una nalgada al niño y éste llora, lo que provoca despertar en Margarita su instinto de madre.

3.3.4. ENAMORADA, (1946)

En tiempos de la revolución, las tropas zapatistas del general José Juan Reyes toman la Ciudad de Cholula. Confisca los bienes de los ricos del pueblo y se enamora de Beatriz Peñafiel, quien lo desprecia inicialmente.

- Análisis semántico:

Intertextualidad

El intertexto que se interpreta es el de las soldaderas, que fueron las mexicanas que lucharon al lado de sus hombres en la Revolución, sin importarles el peligro que corrían, ellas siempre estaban a las órdenes de su hombre. En la película José Juan le pide Beatriz le permita un momento para hablar:

José Juan: –Perdóneme señorita, pero tengo que hablar con usted aunque sea aquí en la calle.

Beatriz: –Usted no tiene nada que hablar conmigo y si quiere hablar pues hable con sus soldaderas.

José Juan: –Tal vez tenga usted razón, pero desgraciadamente el corazón no escoge.

Beatriz: –Eso a mí no me importa, pues que se ha creído de que porque su corazón escoge nada mas por eso tenemos que aguantar sus necesidades?, se equivoca usted, ¿Usted quién es?, y nosotros somos gente decente y usted un aventurero cualquiera, un pelado, déjeme en paz y váyase con sus mujeres o con sus soldaderas o como acostumbre usted a llamarlas.

José Juan: –Señorita perdóneme que un pelado, porque soy un pelado para usted, recuerde que si somos diferentes no es ni por culpa mía ni por meritos de usted, como tampoco son mujerzuelas esas soldaderas a quien usted desprecia porque no las conoce, pero yo sí las conozco. Son humildes y abnegadas y saben trabajar, sufrir y morir sin esperar nada, nada más que el cariño del hombre que quieren. Puede que tenga usted razón en despreciarlas, tal vez si sean muy diferentes a usted, después de todo la gente no

es toda igual por un simple accidente de nacimiento, nada más por eso y le hubiera tocado nacer como esas mujeres, qué clase de mujer hubiera sido usted una... ¡mujerzuela!

Sin las soldaderas no hay Revolución Mexicana: ellas la mantuvieron viva y fecunda, como la tierra. Las enviaban por delante a recoger leña y a prender la lumbre, y la alimentación a lo largo de los años de la guerra. Sin las soldaderas, los hombres llevados de leva hubieran desertado. En México, en 1910, si los soldados no llevan su casa a cuestas: su soldadera con su catre plegadizo, su sarape sus ollas y su bastimento.

Junto a las grandes tropas de Francisco Villa, Emiliano Zapata y Venustiano Carranza, mas de mil novecientos líderes lucharon en bandas rebeldes. Las soldaderas pululan en las fotografías. Multitud anónima, comparsas, al parecer telón de fondo, sólo hacen bulto, pero sin ellas los soldados no hubieran comido, ni dormido ni peleado.

Los caballos recibieron mejor trato que las mujeres.¹⁸

Al final, Beatriz se convierte en soldadera.



Pedro Armendáriz y María Félix en *Enamorada* (1946)

La historia de *Enamorada* proviene de la obra de Shakespeare, *La fierecita domada*, la cual recoge el tema tradicional de la sumisión de la mujer a la voluntad masculina, con la variante del carácter fuertemente arisco de ella. El título ha sido traducido al castellano también como “La doma de la bravía” y “La doma de la fiera”.

Otros intertextos son:

a) **La vestimenta.** Cumple con el referente de verosimilitud, ya que todos los personajes visten de acuerdo a la época. Por un lado, el atuendo de José Juan y de sus hombres es de revolucionario, visten con sombrero, carrillera, pantalón, camisa, botas y espuelas.

¹⁸ Elena Poniatowska, *Las soldaderas*, p.14.



Pedro Armendáriz y Miguel Inclán en *Enamorada* (1946)



María Félix y José Morcillo en *Enamorada* (1946)

Por otro lado el vestuario de Beatriz, consiste en vestidos, trenzas, zapatos, rebozo, lo que nos da un referente de distinta posición social, al igual que “los ricos del pueblo”, entre ellos su papá, quienes visten trajes, camisa y corbata.

b) **La música**, las canciones que se escuchan en la película son La Adelita, La malagueña, esta última es escuchada cuando José Juan le lleva serenata a Beatriz, pero ella no sale a verlo.

Que bonitos ojos tienes
debajo de esas dos cejas
debajo de esas dos cejas
que bonitos ojos tienes
Ellos me quieren mirar
pero si tu no los dejas
pero si tu no los dejas
ni siquiera parpadear
Malagueña salerosa
besar tus labios quisiera
besar tus labios quisiera
malagueña salerosa
Y decirte niña hermosa
que eres linda y hechicera
que eres linda y hechicera
como el candor de una rosa

Si por pobre
me desprecias
yo te concedo razón
yo te concedo
razón
si por pobre me desprecias
Yo no te ofrezco riquezas
te ofrezco mi corazón
te ofrezco mi corazón
a cambio de mi pobreza
Malagueña salerosa
besar tus labios quisiera
besar tus labios quisiera
malagueña salerosa
Y decirte niña hermosa
que eres linda y hechicera
que eres linda y hechicera
como el candor de una rosa

c) **Las armas.** La película tiene un contexto revolucionario, en el cual se llevaban a cabo los fusilamientos, mismo que ordenaba el general José Juan, como por ejemplo, cuando le pide dinero a Fidel Bernal y él se lo niega, al principio, le dice que no entiende nada sobre la revolución.

José Juan le pide a Bocanegra que lo fusile y Fidel Bernal le suplica que no lo mate que le va a dar todo lo que él le pida, hasta le da a su mujer.

d) **El lenguaje** es característico de la época, en José Juan se hace énfasis en su forma de hablar, y no permite que le griten, sólo él tiene derecho a levantar la voz. Como cuando José Juan habla con Carlos Peñafiel sobre sus riquezas.

José Juan: –Me extraña haberlo encontrado por aquí, ¿por qué no se fue con ellos?

Carlos: –Porque ésta es mi tierra, aquí nací y aquí me han de enterrar con los míos, además no creo que ustedes vayan a durar aquí mucho tiempo.

José Juan: –A usted lo voy a tener que cuidar mucho señor Peñafiel.

Carlos: –Yo siempre me he sabido cuidar a mí mismo.

José Juan: –Me habla usted muy golpeado amigo, pero a la vaca mañosa hay que saberla ordeñar, si no fuera por eso...



Pedro Armendáriz y José Morcillo en *Enamorada* (1946)

- Análisis sintáctico

Espacio representado, la historia se desarrolla en la ciudad de Cholula donde podemos ver haciendas, la iglesia, el campo de fusilamiento.

Montaje, en esta película las secuencias que representan el machismo son las siguientes:

Secuencia No. 4 Están reunidos los ricos del pueblo en la casa de Carlos Peñafiel, se escuchan detonaciones.

Rosa: –¡Fidel!

Hombre: –No le pasó nada era una bala perdida.

Fidel: –Déjame en paz Rosa, vete con las mujeres déjanos aquí a los hombres (la empuja).

Secuencia No. 8 Beatriz camina por la calle y José Juan le chulea sus chamorros.

José Juan: –Cuerpo de tentación, cara de espantapájaros, por ver otra vez ese chamorro me aguantaría una cachetada.

Beatriz se sube la falda, se acerca a José Juan y le da una cachetada.

Beatriz: –Si es hombre aguántese la otra que me vio los dos chamorros, pelado este.

Le paga tan fuerte que lo tira, todos sus compañeros se burlan de él.

Bocanegra: –Perdone que me haya reído, pero las cosas están cambiando verdad?

José Juan: –Con esa mujer me voy a casar.

Secuencia No. 10 Llega José Juan a la iglesia a pedirle al padre que le presente a la muchacha de la cual él se ha enamorado, sin embargo, el padre le dice que eso es imposible.

José Juan: –Hace unas horas que la vi, unas cuantas horas nada más y ya me quiero casar con ella.

Padre: –Y ella, ¿lo sabe?

José Juan: –No

Padre: –¿Y tú no sabes quién es ella?

José Juan: –No, es decir, si la vi pero no sé quién es y tú eres el único que puedes decírmelo.

Padre: –Pues no sé cómo vaya a ser.

José Juan: –Tienes que decirme quién es, mira es la mujer más linda que yo he visto y su cara es un sueño. Los ojos, los ojos son dos almendras de sombra y de cielo y cuando te mira te olvidas de todo hasta de ella misma, para ver esos ojos, los ojos de ella nada más, su frente, su espalda, limpia y te dan ganas de rozarla con tus labios como un cariño, más que como un beso y rozarle las mejillas con tus labios y su boca, unos labios como dos relámpagos rojos cuando se enoja, porque te advierto que tiene su genio.

Padre: –¿Y dices que tiene su genio?

José Juan: –Digo...

Padre: –¡No te puedes casar con esa mujer!

José Juan: –¿La conoces?

Padre: –No, totalmente es Beatriz, la hija de don Carlos Peñafiel.

José Juan: –¿Y es casada?

Padre: –No, pero está comprometida para casarse.

José Juan: –¿Con quién?

Padre: –Con el seños Robert, es un buen hombre y ten la seguridad que va a regresar por ella.

José Juan: –Eso ya lo veremos.

Padre: –Después de lo que me has dicho y del modo como lo has dicho, no sé qué te pueda decir para hacerte comprender y para hacerte cambiar.

José Juan: –¿Y por qué he de cambiar yo? Yo quiero esta mujer, nunca he querido antes y ahora que la he encontrado no la voy a perder.

Padre: –Y es evidente al oírte hablar así que fácilmente ha de ser tuya. Tú tienes la fuerza y ustedes toman por la fuerza lo que no pueden tener de otra manera, pero al tenerla así la perderás sin remedio.

José Juan: –¡Siendo mía no la perderé nunca! Entiéndelo bien me quiero casar con ella.

Padre: –No tienes derecho y no te la mereces. Beatriz no es la mujer que tú has visto nada más, es buena y en el fondo es sensible, es para cuidar un hogar, un hogar José Juan. Y tú, ¿qué tienes? Nada un ideal que te arrastra a combatir y que seguramente te arrastrara hasta la muerte, un ideal que destruye todo lo que ella representa, qué derecho tienes a pisar otra vida si ni siquiera eres dueño de la tuya, porque tu vida te lleva por los caminos... representa la seguridad y el arraigo de la casa, de la tierra, de lo que no cambia, de lo que no se conquista luchando como tu luchas.

José Juan: –Muy bien, todo eso lo comprendo muy bien pero dime, ¿ella está enamorada?

Secuencia No. 16 Después de que José Juan lleva tiempo tratando de conquistar a Beatriz ella sale a la iglesia

José Juan: –Señorita por favor.

Beatriz: –¡No me toque!

José Juan: –Perdóneme señorita pero tengo que hablar con usted, aunque sea aquí en la calle.

Beatriz: –Usted no tiene nada que hablar conmigo y si quiere hablar pues hable con sus soldaderas.

José Juan: –Tal vez tenga usted razón pero el corazón no escoge.

Beatriz: –Eso a mí no me importa, pues que se ha creído de que porque su corazón escoge nada mas por eso tenemos que aguantar sus necesidades?, se equivoca usted, ¿Usted quién es?, y nosotros somos gente decente y usted un aventurero cualquiera, un pelado, déjeme en paz y váyase con sus mujeres o con sus soldaderas o como acostumbre usted a llamarlas.

José Juan: –Señorita perdóneme que un pelado, porque soy un pelado para usted, recuerde que si somos diferentes no es ni por culpa mía ni por méritos de usted, como tampoco son mujerzuelas esas soldaderas a quien usted desprecia porque no las conoce, pero yo sí las conozco. Son humildes y abnegadas y saben trabajar, sufrir y morir sin esperar nada, nada más que el cariño del hombre que quieren. Puede que tenga usted razón en despreciarlas, tal vez si sean muy diferentes a usted, después de todo la gente no es toda igual por un simple accidente de nacimiento, nada más por eso y le hubiera tocado nacer como esas mujeres, qué clase de mujer hubiera sido usted una... ¡mujerzuela!

Beatriz le da una cachetada y José Juan se la regresa

Padre: –José Juan no seas cobarde, no le pegues a una mujer pégale a un hombre.

José Juan le pega al padre

Beatriz: –¡Qué infeliz y qué cobarde!

Padre: –No es cobarde, perdóneme José Juan, vamos Beatriz.

Secuencia No. 18 Está José Juan en una cantina y se acerca don Joaquín y le cuenta que él estaba enamorado de una mujer.

Don Joaquín: –Perdóneme mi general, me permite sentarme con usted?

José Juan: –Sí, siéntese mi mayor

Don Joaquín: –Soy viejo mi general y por eso me atrevo a entrometerme. Yo sé bien que usted prefiere estar solo, pero ya sabemos todo lo que pasó.

José Juan: –Mire mi mayor en mis asuntos no se mete nadie, ni jóvenes ni viejos.

Don Joaquín: –Perdone usted mi general.

Se va Don Joaquín, pero al ver que José Juan no tiene para prender su cigarro, él regresa y le ayuda.

Don Joaquín: –Me permite mi general.

José Juan: –Don Joaquín, siéntese. Perdóneme.

Don Joaquín: –Mire mi general, yo a usted lo quiero mucho, yo siempre he andado con usted en la bola, y...pa´ que decir más. Así como me ve, todo viejo y arrugado yo fui joven como usted y me enamoré de una muchacha, ella y yo sí llegamos a querernos, pero hubo un pleito, lo que nunca falta cuando anda uno enamorado. Ora que aquel pleito no fue como los otros que ya habíamos tenido anteriormente, a ella le mordió el orgullo mi general y a mí lo macho. Y ella se fue por su lado y yo por el mío. Con una lagrimita que yo hubiera visto en aquellos ojos, yo me le hubiera hincado con todo y lo macho y le hubiera pedido perdón, mi general, pero hay mujeres que no lloran y yo, pues por eso estoy como estoy mi general. Yo lo entiendo, pero se necesita ser muy macho para saber pedir perdón.

Puesta en escena

La historia se desarrolla en un escenario rural, es la época revolucionaria, nos muestran paisajes, las montañas, las haciendas, como la de Beatriz, así como también los campos de fusilamiento.

Representación espacio-temporal

Orden

La introducción de la historia (12 minutos aproximadamente). Todo empieza cuando José Juan llega al pueblo de Cholula y le pide al “merolico” que le dé una lista con los nombres de los hombres más ricos de la región. Bocanegra, ayudante y mano derecha del general, los va a buscar se los lleva, uno por uno los cuestiona sobre las pertenencias que le van a tener que dar.

Planteamiento del conflicto (25 minutos aproximadamente). José Juan conoce a Beatriz e inmediatamente se enamora, ella lo rechaza, él no se da por vencido tan fácil y lucha para que ella le haga caso y se enamore de él. Hasta que un día a fuera de la Iglesia discuten y José Juan le pega a Beatriz.

Clímax (20 minutos aproximadamente). José Juan busca a Beatriz para pedirle perdón, le lleva serenata, todo es en vano. Hasta que José Juan le dice a Beatriz que nunca más la volverá a molestar. Llegan los hombres de José Juan y le dicen que es necesario que se vayan de Cholula. Ya tienen todos los preparativos para la boda por lo civil de Beatriz y Robert.

Epílogo (10 minutos aproximadamente). En la boda Beatriz está a punto de firmar el acta, al final se arrepiente, corre a buscar a José Juan y se va con él.

Duración

La película tiene una duración lineal, todos los acontecimientos están ligados.

Función de los personajes:

- **Beatriz Peñafiel.** Es una mujer que tiene un carácter fuerte, es difícil de domar y eso es lo que más le atrae a José Juan.

En un principio critica a las soldaderas, sin pensar que al final se va a convertir en una de ellas por amor.

[...] y al final de la película, el general verá consumados todos sus anhelos llevando a Beatriz como una soldadera sumisa y feliz caminando tras de su caballo. La vuelta de tuerca le permitió su agresividad hacia ella: fue el instrumento para domar a esta mujer es que su naturaleza se expresaba como altisonancia y pérdida de control.¹⁹



María Félix y Pedro Armendáriz en *Enamorada* (1946)



María Félix y Pedro Armendáriz en *Enamorada* (1946)

- **José Juan.** Es un general revolucionario, que se siente muy macho y con mucho poder sobre los demás, cuando se encuentra con Beatriz, sufre por primera vez por amor y eso le pega en su ego de macho y no se da por vencido y lucha para que Beatriz sea su mujer.

¹⁹ Julia Tuñón, *op.cit.* p. 89.

- **Análisis semiótico:**

MITO

En esta historia, podemos extraer el del matrimonio, que según Lévi Strauss en su libro *Antropología Estructural*, “así las cosas entre marido y mujer tendrán valor de test. Si, como se afirma, son también negativas, se requiere dos partes de actitudes, respectivamente positivo y negativo, puestos entre ellos en una relación de correlación y oposición que mantenga la estructura en equilibrio.

Los símbolos positivo y negativo, representan una simplificación excesiva, aceptable solamente como una etapa de la demostración. En muchos sistemas la relación entre dos individuos a menudo no se expresa en una sola actitud sino por varias, que forman por así decirlo un paquete”²⁰

En la película se observa claramente estas actitudes positivas y negativas, por una parte, está José Juan que representa lo negativo, ya que Beatriz lo tacha de insignificante para ella.

Beatriz, representa lo positivo, cuando José Juan va a hablar con el padre y éste le dice que Beatriz es una mujer que se merece lo mejor y que José Juan no le ofrece nada.

3.3.5. RÍO ESCONDIDO, (1947)

Por encargo del presidente de la república y a pesar de que está enferma del corazón, a maestra rural Rosaura Salazar se va al pueblo de Río Escondido para encargarse de la escuela. Tras su llegada, debe enfrentar al cacique Regino Sandoval.

- **Análisis semántico:**

Intertextualidad

Al *Indio* Fernández le interesaba mucho la educación en el pueblo mexicano, claramente se observa que esta película trata de dar a conocer las carencias que tenían los mexicanos, la poca atención que les ponían a la educación rural y la injusticia que se vivía por parte de los caciques.

En la introducción de la película se da a entender que el presidente de la república convocó a los maestros más destacados para que colaboraran en erradicar ese analfabetismo de México.

Presidente: –Tome asiento señorita Salazar. En esta lista de maestros rurales que se han distinguido en el servicio de la patria, figura su nombre, por eso me permití llamarlos para

²⁰ Claude, Lévi-Strauss, *Antropología Estructural. Mito, sociedad, humanidades*, p. 85.

solicitar de ustedes una colaboración tan importante y delicada que rebasa los términos de su deber profesional, como usted sabe, acabo de inaugurar mi gobierno y estoy absolutamente resuelto a enfrentar a los graves problemas que pesan sobre México. La pura decisión de un hombre así sea el presidente de la República, nada puede frente a problemas tan arraigados, por eso he convocado a todos los mexicanos sin diferencia de partidos ni banderías para que me presten su ayuda. Nuestros campos que deberían producir lo que el país consume, están improductivos. El terror implantado en muchos rincones de la república por políticos inmorales es una de las causas del abatimiento de nuestra economía. Por otra parte, mientras los grandes núcleos humanos no salgan de las tinieblas del analfabetismo, no podremos levantarnos de este letargo de siglos, tenemos que llevar a nuestras costas y a nuestros pueblos de la meseta la salubridad. México carece de agua, agua, carreteras, de caminos vecinales, alfabeto y moralidad oficial, esos son los apremios de la empresa que le he propuesto a acometer contando, como sé que cuento con el concurso fervoroso de los buenos mexicanos.

Rosaura: –Sí señor presidente.



María Félix y silueta del presidente en *Río Escondido* (1947)



María Félix en *Río Escondido* (1947)

a) **La vestimenta.** Cumple con el referente de verosimilitud, todos los personajes visten de acuerdo con la época. Por un lado está Rosaura con su rebozo, sus trenzas, sus moños, vestidos largos. Por otro lado, los doctores en la Ciudad de México se visten con sacos y corbatas.

b) **El caballo.** En esta película el caballo es un símbolo de hombría, de superioridad. Por ejemplo, al principio cuando don Regino está haciendo suertes con su caballo, todos sus hombres lo admiran y rinden pleitesías diciéndole que se ve muy bien arriba del “cuaco”. Sin embargo, el caballo tira a don Regino y éste comienza a golpearlo, según él para que aprenda.



Roberto Cañedo en *Río Escondido* (1947)

- **Análisis sintáctico**

Espacio representado

Montaje, las secuencias donde se representa el machismo y el abuso de poder por parte de don Regino Sandoval son las siguientes:

Secuencia No. 3. Está Regino Sandoval haciendo unas suertes con su caballo.

Rinco: –No hay más Dios que mi jefe don Regino Sandoval, palabra que nomás de verlo montado en ese cuaco se le enchina a uno el cuero parecía usted una estatua jefe, lo que es que esa foto la ponemos en la sala de cabildos pa´ que el que entre diga, ese es el mero don Regino Sandoval, el más macho de todos los machos.

Secuencia No. 4. Llega Rosaura y ve que don Regino le pega caballo que lo tiró

Rosaura: –No le pegue al pobre caballo.

Don Regino voltea y avienta a Rosaura y está a punto de pegarle cuando

Marcelino: –No le pegue a una mujer don Regino. Entonces va y le pega al señor.

Secuencia No. 7. Rosaura llega a lo que debería de ser la escuela y se da cuenta que don Regino la utilizó para meter ahí a sus caballos, entonces decide ir a buscarlo. Llega a la cantina y pide hablar con él.

Don Regino: –Dile que se largue si no quiere que la eche a patadas.

Brígido: –¿Ya oyó? Que se largue si no quiere que la eche a patadas.

Rosaura: –Dígale que soy la maestra y que me manda el presidente de la república.

Don Regino: –Aquí no hay más presidente que yo y échala ya Brígido que no la quiero volver a ver.

Brígido: –Ya oyó que se vaya, váyase y no me comprometa, si no mi jefe es capaz de quebrarnos a los dos. ¿No oyó? ¡Que te vayas! Mira que mujer más terca, ándale.

Secuencia No. 25. Don Regino le pone casa a Rosaura, quien al abrir un sobre que le dejó don Regino, lo rompe y sale corriendo de la casa.

Don Regino: –Oiga usted señorita Rosaura, qué le pasa señorita Rosaura.

Rosaura: –Ha pisoteado usted todas las virtudes que eran la fuerza de México y sólo le faltaba esto, pisotear el respeto que se le debe a una mujer, ahora una mujer no significa nada y un cualquiera puede humillarla ofreciéndole ponerle casa, qué bajo hemos caído, cuando hasta un funcionario como usted lastima a una mujer que debería de merecerle respeto como mujer y como maestra y le hace sufrir la humillación más grande de su vida, ¡qué poco hombre es usted! y cuán desdichada me ha hecho y sé que no le queda ni una sombra de vergüenza ya que está acostumbrado a dejar todo lo que es limpio en la vida, pero oiga bien lo que voy a decirle que nunca se le ocurra volverme a hablar ni poner los pies en la escuela que es mi casa y el santuario donde está la fe de México.

Puesta en escena

La película en un principio, nos muestra a la Ciudad de México, el zócalo capitalino, Palacio Nacional, los murales que pintó Diego Rivera. Posteriormente pasa al Pueblo de Río Escondido, donde vemos las condiciones en las que vivía un pueblo pobre y bajo el mando injusto de un cacique.

Representación espacio-temporal

Orden

La introducción de la historia (15 minutos aproximadamente). Rosaura camina por las calles del centro de la Ciudad de México, pasa por el zócalo hasta llegar a Palacio Nacional, donde tiene una cita con el presidente de la República, misma a la que llega tarde, sin embargo el presidente la atiende y le encomienda una misión en Río Escondido. Ella se va a pesar de que tiene complicaciones de salud.

Planteamiento del conflicto (35 minutos aproximadamente). Al llegar al pueblo de Río Escondido se enfrenta con el cacique del pueblo, quien tiene a todos bajo su mando, golpea a un caballo y Rosaura le pide que se detenga, él arremete en contra de Rosaura. Marcelino la defiende y entonces es a él al que don Regino le pega. Rosaura va a la escuela pero le dicen que ahí no hay escuela don Regino la utiliza para tener ahí a sus caballos. Hay un brote de

viruela y don Regino también enferma, por lo que le exige al doctor Felipe que lo cure, sin embargo, él le pone condiciones para ayudarlo, una de las cuales es que le entregue la escuela a la maestra y ella empieza a dar clases.

Clímax (25 minutos aproximadamente). Don Regino se enamora de Rosaura y le pone casa, lo que ofende a Rosaura y le pide que no le vuelva a dirigir la palabra y ella lo humilla enfrente de sus alumnos, lo que enfureció a don Regino y se vuelve en contra de ella, al mismo tiempo se acaba el agua de Río Escondido lo que origina una serie de conflictos en los del pueblo. Don Regino se obsesiona tanto con Rosaura que una noche se mete a la escuela y la quiere violar; ella le dispara en repetidas ocasiones ocasionándole la muerte, ella enferma gravemente y le quedan pocos días de vida.

Epílogo (10 minutos aproximadamente). Ella no quiere morir sin antes escribirle una carta al presidente, quien le contesta y el doctor Felipe la recibe y es quien se la lee, ya que Rosaura perdió la vista. Una vez terminada la carta Rosaura muere.

Duración

La duración de la película es lineal.

Función de los personajes:

- **Rosaura Salazar.** Es una maestra rural que el presidente de la República le encomienda una misión en el pueblo de Río Escondido, la cual sufre mucho para luchar en contra del cacique don Regino, sin embargo ella no se da por vencida y consigue dar clases a los niños del pueblo.

–Vengo a enseñarles lo poco que sé, para que el día de mañana sean hombres y mujeres útiles y puedan luchar por la regeneración de Río Escondido, de México y del mundo. Cada letra y cada número que aprendan será un escalón en el camino que habrá de llevarlos a la verdadera libertad, la libertad del miedo, de la miseria. En Río Escondido y en todos los pueblos de México hay fuerzas oscuras que mantienen hundido al de abajo como si fuera un esclavo, pero la más fuerte, la más decisiva de todas esas fuerzas es la de la ignorancia que pasa sobre ustedes, que les pone en los ojos y en el corazón una venda impenetrable, vamos a arrancar esa venda de los ojos de México, no es su primera regeneración.



María Félix en *Río Escondido* (1947)



Roberto Cañedo en *Río Escondido* (1947)



Fernando Fernández en *Río Escondido* (1947)

- **Don Regino Sandoval.** Es el presidente municipal de Río Escondido, es un tirano que todo lo maneja a su antojo, no tenía abierta la escuela, les quitaba el agua a todos los del pueblo, sólo veía por sus intereses. Se enamora de Rosaura, ella lo rechaza y por su orgullo de macho intenta violarla, sin embargo ella le dispara hasta matarlo.
- **Felipe.** Es médico, que al igual que Rosaura se preocupa por el bienestar de los más necesitados, gracias a él se salvó don Regino cuando enfermó de viruela, no obstante, antes de curarlo le pidió como condiciones que abriera la escuela y que dejara que todos los del pueblo se vacunaran. Quiere mucho a Beatriz, no menciona si está enamorado de ella.

Análisis semiótico:

De acuerdo con Lévi-Strauss la revolución etnológica, consiste en rechazar

Identificaciones obligadas, ya sea la de una cultura con tal cultura, o la de un individuo miembro de una cultura, con un personaje o una función social que esta misma cultura trata de

imponerle. En los dos casos la cultura o el individuo reivindican el derecho de una identificación libre, que no puede realizarse sino más allá del hombre: con todo lo que vive, y, así sufre.²¹

En la película, Rosaura representa a la patria, a la cultura del pueblo mexicano, que sufre porque en Río Escondido se vive en ignorancia, y lucha para que eso se termine y pone de ejemplo a Benito Juárez.

Rosaura: –Vengo a enseñarles lo poco que sé, para que el día de mañana sean hombres y mujeres útiles y puedan luchar por la regeneración de Río Escondido, de México y del mundo. Cada letra, cada número que aprendan, será un escalón en el camino que habrán de llevarlos a la verdadera libertad, la libertad del miedo, de la miseria, en Río Escondido y en todos los pueblos de México, hay fuerzas oscuras que mantienen hundido al de abajo como si fuera un esclavo, pero la más fuerte, la más decisiva de todas esas fuerzas es la de la ignorancia, que pisa sobre ustedes, que les pone en los ojos y en el corazón una venda impenetrable, vamos a arrancar esa venda de los ojos de México para que pueda levantarse y enfrentarse a su destino, no es imposible la lucha contra las fuerzas bárbaras de México, ni es una primera su regeneración. Ésta (señala a Benito Juárez) es la mejor prueba de que México puede levantarse y alcanzar la más alta luz, pero que estoy diciendo, tenemos que empezar por donde hay que empezar, por donde empezó Juárez.

3.3.6. SALÓN MÉXICO, (1948)

Mercedes trabaja como cabaretera en el Salón México, para sostener los estudios de su hermana menor Beatriz. Mercedes y Paco ganan un concurso de danzón, pero éste se niega a compartir el premio y ella le roba el dinero.

- Análisis semántico:

Intertextualidad

En esta película el tema principal es el baile, mismo que se conjunta en el sitio llamado *Salón México*. Este recinto popular se inauguró en el año de 1920, donde se tocaron los ritmos bailables más populares durante cuarenta años.

En 1920 y en el Salón México hay más simbolismos de los que creemos ver a simple vista: en el danzón y otras modalidades bailables, la clase media pretende desprejuiciarse, deshacerse de una cierta carga religiosa, salir del estadio anterior. Ciertos ritmos aparecidos dentro de un espacio de límites concretos, inmediatos. Ritos no religiosos. Ahí confluyen historia y temperamento, pasado y futuro.

²¹ Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 42.

Los salones de baile liberaron mucho antes a las mujeres. Aquella que se atrevía, que entraba y la daba duro al baile, estaba ya del otro lado. Hasta el destino, la chava se enfrentaba al deshonor (si la cachaban) y penetraba en una vida secreta más atractiva y feliz (si no la cachaban). Bailar fue (junto con fumar) el primer acto liberador de la mujer urbana.

La organización del Salón México es la primera acción civilista de la empresa privada para apoderarse de lo que preveía una ritualización de las clases medias. Una posibilidad de masificación dirigida, proceso que antecede a “adivinar” y controlar el gusto de los grupos sociales que van a comprar artículos y a utilizar servicios masivamente. Después vendrán otros signos, sobre todo a través de medios más sofisticados y poderosos: el establecimiento de una radiofusora de pretensiones y logros continentales (XEW La Voz de América Latina, 1930), el establecimiento de las compañías grabadoras (la primera de ellas en 1935), la organización de una empresa televisiva (1950) y la propuesta de festivales y concursos de música y bailes populares. Todas estas actitudes previas a la acción empresarial han sido proclamadas como proposiciones enajenantes de las costumbres y de los comportamientos sociales. Pero lo que bien es cierto es que hay cierta movilidad cultural que no requiere de modelos exactos o de consignas impuestas.²²

Otro intertexto del que se hace mención en la película es del escuadrón 201 del ejército mexicano, Roberto pertenece a este batallón.

Como, por ejemplo, cuando Beatriz, ante su clase, da la definición de heroísmo.

Beatriz: –... y hay el heroísmo de quien defiende a su patria, que sin importarle que su enemigo sea más poderoso y se le vaya la vida, que por ella, en la tierra, en el aire...

Se escuchan ruidos de avión y salen a asomarse.

Alumna: –Son los del 201 que acaban de regresar.

Directora: –Ahí viene mi hijo.

El Escuadrón 201, integrado por 300 hombres, fue enviado a un campo aéreo en Texas donde recibió entrenamiento y una vez terminado este, el 27 de marzo de 1945, se trasladó a las islas Filipinas para entrar en acción en el mes de junio siguiente. Las primeras misiones de la Fuerza Aérea Expedicionaria Mexicana se efectuaron el día 7 de ese mes y; a partir de entonces, cubrió un ala de formaciones ofensivas en el Pacífico; los pilotos mexicanos habían comenzado a atacar las posiciones Japonesas en Formosa cuando, el 6 de agosto del mismo año, la aviación norteamericana lanzaba sobre Hiroshima la primera de las bombas atómicas que obligaron a Japón a rendirse, casi al final de la Segunda Guerra Mundial.

Debido a su entrada en la guerra cuando ésta estaba a punto de concluir, el Escuadrón 201 intervino poco en la contienda.²³

a) **La vestimenta**, es una cinta citadina y el atuendo de los personajes es formal, y en algunos elegante, por ejemplo, el que lleva Mercedes cambia de acuerdo al lugar donde está, en un principio está en el Salón México su vestido es un tanto llamativo aunque no provocativo, en cambio, cuando visita a su hermana en el internado su vestimenta es más elegante.

²²En: <https://sites.google.com/site/laredanzaudg/la-danza-en-mexico/popular/salon-mexico>

²³ Gloria, Delgado, *Historia de México. Vol. II. De la era revolucionaria al sexenio del cambio*, p. 264.



Marga López y Mimi Derba en *Salón México* (1948)



Marga López en *Salón México* (1948)

b) **La música**, es parte fundamental de la cinta, se proyecta varios números musicales, como al principio el concurso de danzón que gana Paco y Marcela; el baile de rumba, mismos que para la época eran considerados un tanto provocadores. En la película se toca la canción de “Nereidas”

Te acordás cuando escuchábamos
Almendra
en el Winco desinflado de una siesta.
Era el tiempo en que navajos
preceptores
perseguían nuestras nobles cabelleras.

Si algo ha cambiado, eso es nosotros
por suerte hermano, después de todo
sobrevivimos a la gran paridad
mata podernos encontrar.

Te acordás cuando escuchábamos
Almendra
en el Winco reventado de una siesta.
Sin pensar que aquellas ondas, su
polenta
marcarían la cultura en esta tierra.

Con Los Beatles dominando mi
cabeza
la guitarra me soñaba ser eléctrica,
y una lucifor total bien psicodélica
nos hacía poderosos en la fiesta.

Y si hoy uso el pelo largo es porque
puedo.
Huele a tango y rock and roll lo que te
cuento.

Cosa raras de este punto del planeta,
nuestra historia es la pregunta más
compleja.

Si algo ha cambiado, eso es nosotros
por suerte hermano, después de todo
sobrevivimos a la gran paridad
mata podernos encontrar.
Sobrevivimos a la gran paridad
hoy quiero verte bailar...



Parte de uno de los números musicales *Salón México* (1948)



Momento en el que Rodolfo Acosta le dispara a Marga López en *Salón México* (1948)

c) **Las armas**, en esta cinta de nuevo las armas llevan implícito un juego de poder, en la secuencia donde Paco regresa por Mercedes, él la amenaza con una pistola, sin embargo, al final ella lo mata a puñaladas con un cuchillo.

d) **El lenguaje**, es característico de la época, utilizan modismos como en la secuencia donde está Paco hablándole a Mercedes.

Paco: –Siéntate, quiero hablar contigo. ¿Te volvieron a sonar eh? Mira Mercedes lo que pasó, pasó y es mejor que vuelvas conmigo yo te quiero y me duele que te rebajes con esta gente tan gacha, hasta con un desgraciado cuico.

Mercedes: –Por qué no me dejas en paz. Mi vida es cosa mía.

Paco: –Antes no fuiste más que un capricho para mí, para qué es más que la verdad, eras la novedad del México y ahora es distinto, creo que por primera vez en mi vida siento feo que alguien ande con otros.

Mercedes: –Mejor dedícate a las cinco o seis que se desviven por ti.

Paco: –Te estoy ofreciendo mi cariño Mercedes, te quiero y te tengo ley.



Rodolfo Acosta y Marga López en *Salón México* (1948)

- Análisis sintáctico

Espacio representado

La cinta se desarrolla en la Ciudad de México, se presenta el club nocturno *Salón México*, se muestran vecindades de los alrededores.

Montaje, las secuencias que en *Salón México* representan el machismo son las siguientes:

Secuencia No. 12. En el Salón México se encuentran Paco y Mercedes después de que esta última le robó la cartera.

Paco: –Ni creas que te va a salvar nadie, ni hagas escándalo que te va a ir peor, vamos saliendo y que nos vean muy contentitos.

Se la lleva del brazo.

Secuencia No. 13. Llegan al hotel

Mercedes: –Yo te pagaré el dinero Paco, pero por favor no me hagas nada.

Paco: –¡Cállate! Suben a una habitación –Con que dijiste lo agarro dormido al muy idiota, le vuelo los quinientos pesos con todo y documentos que había en la cartera.

Mercedes: –No había nada de documentos en la cartera Paco, no había más que los quinientos pesos.

Paco: –¿Dónde está la lana? Porque esa me la devuelves o no sales de aquí, porque te voy a patear, ¿dónde está?

Mercedes: –Ya no la tengo Paco.

Le da varias cachetadas

Paco: –¿Dónde está la lana?

Mercedes: –Ya no me pegues, por favor Paco. En la cara no.

Entra Lupe a salvar a Mercedes.

Paco: –Esta desgraciada me robó mi cartera con todos mis documentos y quinientos pesos. ¡Agárrela y llévesela al bote!

Lupe ayuda a levantarse a Mercedes.

Lupe: –Límpiese la cara y váyase.

Se va llorando Mercedes.

Lupe: –Ahora pégueme a un hombre.

Paco: Con que ahora quiere riatazos y no me da garantías, póngase el uniforme y deme garantías que yo soy la parte civil.

Lupe: –Le digo que le pegue a un hombre ya que es tan macho.

Secuencia No. 21. Están en el Salón México Paco se acerca a Mercedes

Paco: –¿Bailamos Mercedes?

Mercedes: –Ya déjame en paz, ya sabes que no quiero nada contigo.

Paco: –Mira, mira qué tiene que bailemos.

Mercedes: –¡Suéltame!

Paco: –¿Te acuerdas que te hablé de un asunto que me iba a dejar mucha plata? Pues esta noche tengo uno y te necesito.

Mercedes: –Conmigo no cuentas.

Paco: –Mira Mercedes tú y yo necesitamos lana, mucha lana y esta noche tendremos toda la que queramos y nos iremos muy lejos tú y yo a darnos taco donde nadie nos conozca, vamos a dejar todo esto y a vivir como gente chichas. Yo te quiero y te prometo como hombre que te cumpliré. Es más, de ahora en adelante no habrá para mí más mujeres que tú, a todas estas viejas las voy a mandar muy lejos, pero antes tienes que ayudarme, contando contigo en un rato estaremos del otro lado.

Mercedes: –Déjame en paz Paco, a mí no me embarres en tus líos.

Puesta en escena

Representación espacio-temporal

Orden

La introducción de la historia (12 minutos aproximadamente). La película comienza con el concurso de baile donde participan y lo ganan Paco y Mercedes, quien le pide encarecidamente que le dé el dinero y él se quede con la copa, Paco sólo se la da y se va a un hotel. Mercedes desesperada entra a la habitación donde Paco está dormido con su acompañante y le roba el dinero. Al otro día va a visitar a su hermana al internado, Lupe la sigue con la cartera vacía de Paco, Lupe no se atreve a decirle nada en frente de su hermana y se va.

Planteamiento del conflicto (14 minutos aproximadamente). Paco persigue a Mercedes al darse cuenta que le robo y se la lleva a empujones a su casa, donde la golpea, llega Lupe y la

salva. Mercedes se va de nuevo al Salón México donde llega también Lupe. Mercedes está apenada por el suceso, sin embargo Lupe le confiesa su amor y le propone matrimonio. Por otro lado, en el internado Beatriz conoce Roberto, el hijo de la directora y de quien se enamora.

Clímax (40 minutos aproximadamente). Paco busca a Mercedes y le dice que la quiere y le interesa que le entre a unos negocios, Mercedes lo rechaza y le pide que la deje en paz, que entre ellos nunca podrá haber nada y que con ella no cuente para su trabajo. Esa noche Paco y sus cómplices roban una caja fuerte, la policía llega y los persigue, Paco corre a esconderse a la casa de Mercedes, desafortunadamente también lo hace la policía y los arrestan a los dos. Pasa el tiempo y Mercedes conoce a Roberto el prometido de Beatriz. Una noche en el Salón México llega Roberto con sus amigos y el dueño quiere presentarles a Beatriz, quien se da cuenta que es Roberto y huye.

Epílogo (10 minutos aproximadamente). Paco se fuga de la cárcel y va por Mercedes a quien la amenaza con una pistola, ella para defenderse lo apuñala y él le responde con balazos. Al final se mueren los dos.

Duración

En esta película se observa la categoría de duración llamada escena, ya que el tiempo del discurso y el tiempo de la historia coinciden, es decir el hecho es registrado sin manipulación temporal.

Función de los personajes:

- **Mercedes.** Es una fichera del Salón México, lo hace para pagar los estudios de su hermana Beatriz, quien está en un internado y no sabe nada de la profesión de su hermana. El único objetivo de Mercedes es ver que su hermana salga a delante y se supere profesionalmente, que tenga lo que ella no pudo.

Pasa algo similar entre los personajes de Mercedes y de Margot de *Las Abandonadas*, las dos se dedican a lo mismo, tienen la oportunidad de salir de esa profesión, sin embargo las circunstancias las llevan a sufrir y acabar mal.



Marga López y Miguel Inclán en *Salón México* (1948)



Rodolfo Acosta en *Salón México* (1948)



Miguel Inclán, Marga López y Silvia Derbez en *Salón México* (1948)

- **Paco.** Es pareja de Mercedes tanto de baile como sentimental, sin embargo trata mal a Mercedes es machista y la golpea, la humilla, la insulta y la amenaza constantemente. En las últimas escenas le confiesa su amor a Mercedes, se obsesiona con ella, cuando se escapa de la cárcel va a la casa de Mercedes a obligarla a que se vayan juntos a Guatemala, como Mercedes no quiere, pelean y se matan entre los dos.
- **Lupe López.** Es el guardia del Salón México, está enamorado de Mercedes, a quien le pide matrimonio y le ofrece protección y esperarla hasta que ella termine con el compromiso de sacar a delante a su hermana Beatriz. Lupe se convierte en la sombra de Mercedes.

- **Análisis semiótico:**

Lévi-Strauss nos habla en su libro *Antropología Estructural* que:

“[...] sin duda estas actitudes no hacen sino llevar al extremo las que reinan normalmente entre hermanas y, de una manera general, entre personas del sexo femenino: Las mujeres pasaban la mayor parte de su tiempo con otras mujeres, y anudaban vínculos afectivos muy fuertes con sus madres, hermanas e hijas. [...] en la responsabilidad del mayor hacia el menor, a quien debía ayuda y protección en toda circunstancia”.²⁴

En la película *Mercedes*, como hermana mayor, trabaja para cuidar a su hermana, darle estudios y protección.

Mercedes: –No sabes lo orgullosa que estoy de que sepas tanto y que seas la primera en el colegio.

Beatriz: –La primera no Mercedes, somos cuatro las que tenemos calificaciones de 10.

Mercedes: –Me dan ganas de llorar de verte tan alta y tan llena de luz, eso era lo que yo soñaba para ti, que llegarás muy alto, allá donde no hay miserias, ni sombras, ni horrores. Quería decirte simplemente lo contenta que estoy de verte convertida en ya casi una bachillera.

3.3.7. LA MALQUERIDA, (1949)

Acacia, hija de la hacendada Raymunda, odia a Esteban, segundo marido de su madre. Con tal de huir de su hogar, Acacia acepta casarse con Faustino, a pesar de no estar enamorada. Esteban, enamorado de Acacia, manda asesinar a Faustino.

- **Análisis semántico:**

Intertextualidad

El intertexto de esta película es la obra del mismo nombre escrita por el dramaturgo español Jacinto Benavente que se estrenó el día 12 de diciembre de 1913. Al comienzo de la película, se hace mención de la obra de Jacinto Benavente.



Introducción de la película *La Malquerida* (1949)

²⁴ Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 103.

a) **La vestimenta.** Nos da un referente de verosimilitud, ya que el atuendo, de Raymunda, por ejemplo, cambia con forme a lo representado, en un principio, Raymunda trae vestido claros, sin embargo cuando Esteban se va cambia a oscuros.



Roberto Cañedo, Dolores del Río y Julio Villareal en *La Malquerida* (1949)



Dolores del Río en *La Malquerida* (1949)

b) **La música,** el corrido que escuchamos en la película es el de “La malquerida”, donde se habla del infortunio amor de Acacia.

Que llevará a Esteban a matar a cuanto pretendiente aparece por la hacienda, por lo que en el pueblo empiezan a llamar a Acacia “la malquerida”: “El que quiere a la del Soto/ tiene pena de su vida / por quererla quien la quiere /la llaman la malquerida”²⁵



Número musical en *La Malquerida* (1949)

²⁵ Julia Tuñón, *op.cit.*, p.94.

c) **Las armas.** En esta época era común que las rencillas entre los hombres se arreglaran a balazos y es el caso, en *La malquerida*, Esteban quien amenaza a todo pretendiente de Acacia con morir si se acercan a la hacienda del Soto y así es como acaba con la vida de Faustino. Al final él también es abatido por el papá y los hermanos del fallecido pretendiente de Acacia.

- **Análisis sintáctico**

Espacio representado. La película se lleva a cabo en la hacienda del Soto, la cual está bajo el mando de Esteban.

Montaje, las secuencias que contienen conductas machistas son:

Secuencia No. 3. En la habitación de Acacia.

Raymunda: –Hijita, hijita, si hubiera adivinado el daño que te causaba, tratando de hacerte un bien, nunca me hubiera vuelto a casar lo juro por Dios, ya no tiene remedio pero quiero que sepas una cosa, no sólo le tengo respeto a Esteban, sino que también lo quiero.

Acacia: –Sé muy bien cuánto lo quieres.

Raymunda: –Se buena, no nos guardes rencor dame esa felicidad hijita.

Acacia: –Lo odio con todas las fuerzas de mi corazón, con toda mi vida y con toda mi sangre.

Secuencia No. 5. Faustino y su padre van a pedir la mano de Acacia

Don Eusebio: –No Acacia una madre es siempre una madre y es a ella la que le corresponde dar su consentimiento.

Raymunda: –No nada más yo tengo que darlo don Eusebio, en esta casa hay un hombre y es el que dice la última palabra y ese hombre es Esteban mi marido.

Acacia: –Ese para mí es nadie, menos que nadie, lo odio con toda mi alma.

Raymunda: –¡Acacia!

Secuencia No. 10. Esteban regresa a su habitación después de que mató a Faustino.

Raymunda: –¿Qué pasó Esteban?, ¿Qué fueron esos balazos?, ¿Fue en el Soto verdad?

Esteban: –No Raymunda, tranquilízate. No fue nada.

Raymunda: –Me sentí tan sola cuando desperté y vi que no estabas a mi lado, te llamé a gritos pero nadie me contestó, como si todos estuvieran muertos en esta casa, me sentí tan asustada que no pude ni levantarme.

Secuencia No. 24. Raymunda y Acacia están en la mesa, después de que se fue Esteban del Soto.

Raymunda: –No quiero verte sufrir Acacia, has de cuenta que nada de lo pasado existió. Tú y yo juntas tenemos que volver a vivir, tenemos que ser fuertes, yo sé cuánto sufres sin tener la culpa, la culpa de todo es mía y Dios me ha hecho pagar muy duramente.

Acacia: –A mí también madre, por eso he decidido internarme en un convento.

Raymunda: –No hija, no. Tú eres todo lo que tengo en este mundo.

Acacia: –Prefiero ir con las madres Bernardas.

Raymunda: –Yo no te reclamo nada Acacia, ni a ti ni a él. Él es un hombre con toda la fuerza del sol en los ojos, si veinte mujeres hubiera habido en esta casa, él las veinte hubiera removido el mismo fuego.

Puesta en escena

Representación espacio-temporal

Orden

La introducción de la historia (12 minutos aproximadamente). La historia comienza con la discusión entre Juliana y Acacia por el odio que le tiene esta última a Esteban, y le plantea a su madre, Raymunda, el deseo de irse cuanto antes de la hacienda del Soto. Por otro lado, Faustino le pide a su papá que lo acompañe a pedir la mano de Acacia, sin embargo, su padre no está de acuerdo, se dice que quien se enamora de Acacia termina muy mal. Don Eusebio y Faustino van a la hacienda del Soto a pedir la mano de Acacia, Esteban amenaza a Faustino que si regresa lo va a matar.

Planteamiento del conflicto (14 minutos aproximadamente). Faustino regresa por Acacia, sin embargo, Esteban se da cuenta que se van a fugar y mata a Faustino. En el funeral de Faustino su papá le pide al juez que se haga justicia. El juez se presenta a la hacienda El Soto para interrogar a Acacia acerca del asesinato de Faustino, y ella encubre a Esteban, cuando por fin parece que todo regresa a la normalidad, Acacia se sienta a la mesa junto con Esteban y Raymunda, esta última va a la iglesia y se encuentra con su sobrino Norberto, quien también pretendió a Acacia y le confiesa a Raymunda la verdad sobre el amor que siente Esteban por Acacia.

Clímax (40 minutos aproximadamente). Raymunda se enfrenta a Acacia de mujer a mujer por el amor de Esteban, sin embargo Raymunda decide correr de la hacienda del Soto a Esteban. Él se esconde porque lo andan persiguiendo don Eusebio y sus hijos para matarlo, al enterarse que Acacia se va a ir a un convento, regresa.

Epílogo (10 minutos aproximadamente). Raymunda se muy feliz de ver a Esteban de regreso porque piensa que regresó por ella, sin embargo Esteban no deja de mirar a Acacia, quien arrepentida corre a los brazos de su madre, Esteban al ver que perdió definitivamente a Acacia se entrega a don Eusebio y sus hijos, quienes lo matan a tiros.

Duración

En esta película la categoría de duración utilizada es la de resumen, un amplio periodo de la historia es condensado o abreviado. Cuando se va Esteban no se menciona por cuánto tiempo, sólo se da a entender que fue por un lapso largo.

Función de los personajes:

- **Raymunda.** Es la dueña de la Hacienda del Soto, es viuda, se vuelve a casar con Esteban, quien se enamora de su hija Acacia. Raymunda ama profundamente a Esteban, como buena mujer sumisa y abnegada le rinde pleitesías y lo prefiere sobre todos, incluso sobre su hija.

Raymunda: Se arrodilla –No quiero verte triste Esteban, te necesito para mí. Anoche, después de los balazos, tuve un sueño horrible, desperté llorando, soñé que algo te pasaba, que tenías una dificultad muy grande, no sé qué era pero te ibas del Soto, me abandonabas, yo estaba como loca y corría por el campo, cuando te encontré me eché en tus brazos y lloré como nunca he llorado.

Esteban: –Pero es posible que un simple sueño te haga llorar.

Raymunda: –Ya no Esteban, ya no. Te tengo junto a mí y esa es la única verdad para mí. Pero de todos modos, quisiera explicarte tantas cosas, tantas que sé que te lastiman y te tienen triste. Quisiera hablarte de Acacia, para que no exagere sus tonterías y nos perdone el mal que te hace.

Esteban: –Acacia no me quiere, puede que tenga razón, tal vez. Tú y yo nunca debimos habernos casado, te lo digo Raymunda queriéndote como te quiero.

Raymunda: –No Esteban, ¡no!, te juro que nada nos separará. Acacia tendrá que comprender yo le hablaré otra vez, llamaré a su corazón ya verás como con el tiempo acabará queriéndote como yo te quiero.



Dolores del Río en *La Malquerida* (1949)



Pedro Armendáriz en *La Malquerida* (1949)

- **Esteban.** Es el esposo de Raymunda, está enamorado de su hijastra Acacia. Por la culpa de ese amor prohibido, Esteban amenaza a todo aquel que pretenda a Acacia y es así como asesina a Faustino y firma su sentencia de muerte.
- **Acacia.** Hija de Raymunda, y víctima del amor indebido entre ella y Esteban, ella oculta sus sentimientos hacia Esteban, manifiesta un odio profundo hacia él, sin embargo ella también lo quiere. Al final ella prefiere el amor de su madre Raymunda al de un hombre, Esteban.



Columba Domínguez, Dolores del Río y Pedro Armendáriz en *La Malquerida* (1949)

- **Análisis semiótico:**

Lévi Strauss nos dice que:

“Es sabida la función que desempeña la prohibición del incesto en las sociedades primitivas, la prohibición del incesto funda así la sociedad humana, y, en un sentido es la sociedad.

La cuestión que nos planteábamos era la del sentido de la prohibición del incesto y no de sus resultados, reales o imaginarios”.²⁶

Julia Tuñón en su libro *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Fernández*, habla acerca del incesto: “El incesto no debe presentarse por el sentido educativo del cine, aunque Emilio Fernández lo justifica: ...por amor, y casi en una forma inconsciente debe evitarse... por tradición de respeto y todo eso, sin embargo, no tiene usted que hacer un contacto físico, y es tanto una cosa como la otra.

En la película *La malquerida* se presenta el enamoramiento de Esteban y Acacia, quien es hija de Raymunda y ésta está casada con Esteban.

3.3.8. LA PERLA, (1945)

En una humilde villa de pescadores, Quino y su esposa Juana sufren la angustia de ver a su hijo picado por un alacrán. El médico, se niega a darle atención y lo llevan con una curandera. Quino encuentra una enorme perla en el fondo del mar y despierta la avaricia de varios en el pueblo.

- **Análisis semántico:**

Intertextualidad

En esta película el intertexto que podemos encontrar es el de la historia original de John Steinbeck, del mismo título, publicada en el año de 1947.



Créditos de la película *La Perla* (1945)

²⁶ Claude, Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 23.

De la obra de John Steinbeck varios detalles están representados en la película de Emilio Fernández como el desgarrador momento cuando el escorpión pica a Juanito.

En la obra: El escorpión seguía bajando por la cuerda hacia el pequeño. En su interior, Juana repetía una vieja fórmula mágica para guardarse el peligro, y, más audible, un Ave María entre dientes. Pero Kino se movía ya. Su cuerpo atravesaba el cuarto suave y silenciosamente. Llevaba las manos extendidas, las palmas hacia abajo, y tenía puestos los ojos en el escorpión. Bajo éste Coyotito reía y levantaba la mano para cogerlo. La sensación de peligro llegó al bicho cuando Kino estaba casi a su alcance.

Se detuvo, su cola se levantó lentamente sobre su cabeza y la garra curva de su extremo surgió reluciente.

Kino estaba absolutamente inmóvil. Escuchaba el susurro mágico de Juana y la música cruel del enemigo. No podía moverse hasta que lo hiciera el escorpión, consciente ya de la muerte que se le acercaba. La mano de Kino se adelantaba muy despacio, y la cola venenosa seguía alzándose. En aquel momento Coyotito, riéndose, sacudió la cuerda y el escorpión cayó.

La mano de Kino había saltado a cogerlo, pero pasó frente a sus dedos, cayó sobre el hombro de la criatura y descargó su ponzoña.²⁷



Escorpión bajando hacia Juanito en *La Perla* (1945)



Momento en que el escorpión pica a Juanito en *La Perla* (1945)

a) **La vestimenta.** El atuendo nos marca una posición social y económica, los pescadores, que son de clase baja, en el caso de las mujeres, todas visten con faldas largas negras y rebozo blanco, en el caso de los hombres usan trajes de manta.

²⁷ John Steinbeck, *La Perla*, Ediciones Leyenda, p. 11.



Mujeres esperando a sus esposos que salgan del mar en *La Perla* (1945)



Alfonso Bedoya y Pedro Armendáriz en *La Perla* (1945)



Charles Rooner en *La Perla* (1945)

En el caso del doctor y del valuador, su vestimenta corresponde a una clase media alta, visten de camisa, zapatos, traje o chamarra.

b) **La música.** En esta historia hay varios números musicales, el pueblo realiza ciertas festividades.

c) **Las armas.** En esta película las armas son utilizadas como herramientas de trabajo y para defensa. Quino, por ejemplo, usa su cuchillo para abrir las ostras y sacar las perlas. Y mata al valuador cuando éste le disparó a Juanito.



Pedro Armendáriz en el personaje de Quino tratando de abrir la ostra en *La Perla* (1945)

- Análisis sintáctico

Espacio representado.

La película, transcurre en el pueblo de Quino y Juanita, donde la principal fuente de trabajo es conseguir perlas y venderlas. Se muestra el mar, las casitas de paja donde vivían Quino y Juana, la casa del doctor que es de concreto.

Montaje, las secuencias que representan el machismo son las siguientes:

Secuencia No. 11. Los cómplices del valuador se llevan a Quino a una cantina.

Cómplice: –Ándale, tómale. Todos los hombres dejan a sus mujeres en la casa, eso demuestra que la mujer es buena, ándale.

Cómplice 2: –Tienes una buena esposa, ni te preocupes por ella hombre, ándale.

Quino: –Ella no quería que la dejara sola.

Secuencia No. 15. Después de que el compadre le aconseja a Quino que se vaya lejos se quedan solos Juana y Quino.

Juana: –Yo he sido siempre una buena esposa para ti, ¿verdad?

Quino: –Sí Juana.

Juana: –Entonces por primera vez te voy a pedir una cosa, tira la perla al mar, quíbrala entre dos piedras, destruye la perla, porque sino ella nos va a destruir a nosotros.

Secuencia No. 18. Quino y Juana escapan del valuador, Juana ya no puede más y se esconde de Quino.

Quino: –Juana, ¿qué haces ahí?.

Juana: –Te digo que te vayas tú y Juanito, pueden escaparse solos yo ya no tengo fuerzas y mis pies me están sangrando, vete Quino yo ya no puedo más.

Quino: –¡Sal de ahí Juana!

Juana: –No, te digo que te vayas por favor vete.

Quino la saca a la fuerza, se la lleva arrastrando y la avienta. Juana se queda llorando.

Quino: –Pobrecita de ti Juana, o yo me quedo contigo o tú vienes conmigo, pero no podemos separarnos nunca Juana somos como una sola persona, o ¿quieres que nos maten a los dos?, Entonces quédate.

Juana: –Te digo que tú puedes escaparte con Juanito, yo ya no puedo seguir porque les dejaría un rastro de sangre.

Quino: –Mira Juana, hay veces que las mujeres se dan por vencidas porque no les queda ninguna esperanza y para esos momentos está el hombre. Tendrás zapatos Juana, verás que tus piecitos tan lastimados, tendrán zapatos negros, de esos que brillan bonito, como los que llevan los ricos a misa. Por eso estos dos pies más chiquitos que los suyos no volverán a pisar la tierra. Piensa en las cosas tan bonitas que vamos a tener. Un techo y una cama, dicen que se descansa tanto en una cama tan blanda y tan blanca y tú acostada en ella con tu pelo suelto y muy negro y Juanito se subirá a la cama con su libro abierto y nos podrá leer Juana. ¿Vienes conmigo Juana?

Juana: –Eres mi esposo.

Puesta en escena

Representación espacio-temporal

Orden

La introducción de la historia (15 minutos aproximadamente). Quino y Juana están tristes porque el mar está muy bravo y Quino no se mete a bucear. Un escorpión pica a Juanito y lo llevan de inmediato con el doctor, quien se niega a atenderlos porque no tienen dinero. La curandera del pueblo salva a Juanito.

Planteamiento del conflicto (14 minutos aproximadamente). Quino y Juana se van a bucear y Quino encuentra la perla, al salir del mar se corre el rumor y todos los del pueblo le piden a Quino que se las muestre, todos quedan asombrados por el tamaño de la misma. Varios mercaderes le ofrecen a Quino varias cosas a cambio de la perla, sin embargo él se niega y se imagina que la perla les va a traer mucha suerte, en cambio Juana sólo ve en la perla la muerte y la desgracia. Quino va con el valuator para venderle la perla y él le ofrece 900 pesos, Quino sabe que la perla vale mucho más que eso.

Clímax (40 minutos aproximadamente). Una noche tratan de asesinar a Quino, su compadre le aconseja que se vaya lejos, los persiguen el doctor y el valuator, este último mata al doctor y sólo él sigue detrás de Quino y Juana.

Epílogo (10 minutos aproximadamente). Quino decide enfrentarse al valuator quien dispara y mata a Juanito, Quino arremete en contra de él matándolo a puñaladas. Quino y Juana regresan al pueblo y avientan la perla al mar.

Duración

La categoría de la duración en esta película es detenimiento, que es el discurso que incrementa el tiempo de un hecho que ocupa un lapso considerablemente más corto en la historia.

Función de los personajes:

- **Quino.** Es un hombre humilde, que se deja llevar por la ambición de ser rico, creyó que al encontrar la perla su vida y la de su familia iba a cambiar, fue todo lo contrario, acabó con la vida de su hijo Juanito.



Pedro Armendáriz y María Elena Marqués en *La Perla* (1945) de Emilio Fernández.



María Elena Marqués en *La Perla* (1945) de Emilio Fernández.

- **Juana.** Es la esposa de Quino, aunque ella no está de acuerdo con todo lo malo que trajo consigo la perla, como buena esposa acata las decisiones y sigue siempre a su marido.

- **Análisis semiótico:**

En el libro *Antropología Estructural* de Lévi-Strauss nos dice: “Consideremos ahora el aspecto económico. Las actividades de este tipo a las que el mito hace participar. Todo comienza en un hambre de invierno, como las que padecen los indígenas durante el periodo que va a mediados de diciembre a mediados de enero, antes de la llegada hipotética del salmón de primavera, poco anterior a la del pez candela, periodo llamado del intervalo”.

En la película, podemos observar que la recolección de perlas es la forma de sustento económico que tienen los del pueblo.

CONCLUSIONES

A través de la investigación se comprobó, en parte, que el cine proyectado durante la época de oro influyó en la sociedad mexicana para que las conductas representadas en pantalla formaran parte de la vida cotidiana de los individuos y éstos, a su vez, educaran de la misma forma a futuras generaciones.

El cine funge como un referente histórico, a través de los filmes obtenemos un panorama de cómo era la sociedad mexicana, cuáles eran sus costumbres y sus conductas. Se considera que el estereotipo del macho mexicano, que era habitual en esos años, aumentó con la proyección de éste en las películas y así se propagaron esas conductas.

Los hombres se identificaban con los personajes de Jorge Negrete, Pedro Infante, Pedro Armendáriz, entre otros, y en ocasiones adoptaban su forma de vestir, de hablar y de actuar. Por otro lado, las mujeres llegaban a coincidir con los papeles interpretados por Dolores del Río, Marga López, Columba Domínguez, por mencionar algunas.

Se destaca del trabajo el análisis realizado a ocho películas del sobresaliente director de cine Emilio el Indio Fernández, como son *Soy puro mexicano*, *María Candelaria*, *Las abandonadas*, *Enamorada*, *Río escondido*, *Salón México*, *La malquerida*, *La perla*. En las ocho películas observó el predominio de conductas machistas, el énfasis en costumbres, tradiciones.

Las citadas cintas coinciden en exaltar el nacionalismo mexicano, *Las abandonadas* y *Salón México* tienen un contexto citadino, las otras seis se desenvuelven en un panorama rural. Todas nos muestran la desigualdad social y económica, abuso de poder, humillaciones, infortunios, normas morales y religiosas inquebrantables, así como las consecuencias de tomar malas decisiones.

Al final todas van encaminadas al amor. Las circunstancias llevan a las y los protagonistas a sufrir y padecer por amar, por ejemplo: a México, a una profesión, a un hijo, a una vocación, la libertad, a la familia, etcétera.

Por lo anterior, se comprueba que el cine, como medio de comunicación masiva, ha tomado parte importante en la manifestación de las conductas machistas en la sociedad mexicana, el machismo es un problema social que se vive en México desde hace ya muchos años y durante la época de oro del cine mexicano, se podía observar con mayor auge estos comportamientos.

A continuación se muestran cuadros comparativos entre las películas analizadas:

1. Frases machistas:

Soy puro mexicano	María Candelaria	Las abandonadas	Enamorada	Río escondido	Salón México	La malquerida	La perla
Ustedes han venido a quebrantar nuestra paz, pero si guerra quieren, guerra les daré.	¿no dicen que todos los males vienen de las viejas?	Desde que mi hija se fugó con el señor Julio no puedo salir a la calle como antes, con la frente en alto	Son humildes y abnegadas y saben trabajar, sufrir y morir sin esperar nada, nada más que el cariño del hombre que quieren.	El más macho de todos los machos	Ni creas que te va a salvar nadie, ni hagas escándalo que te va a ir peor, vamos saliendo y que nos vean muy contentitos.	En esta casa hay un hombre y es el que dice la última palabra y ese hombre es Esteban mi marido.	Todos los hombres dejan a sus mujeres en la casa, eso demuestra que la mujer es buena. Tienes una buena esposa, ni te preocupes por ella hombre
De que las hay, las hay. El trabajo es dar con ellas.	Ahora es cuando debes probar que eres mujer de verás	Vete de aquí si no quieres que te mate, ¡perdida!	Quiero esta mujer, nunca he querido antes y ahora que la he encontrado no la voy a perder.	¡Que te vayas! Mira que mujer más terca, ándale.	Le digo que le pegue a un hombre ya que es tan macho.	Él es un hombre con toda la fuerza del sol en los ojos, si veinte mujeres hubiera habido en esta casa, él las veinte hubiera removido el mismo fuego.	Yo he sido siempre una buena esposa para ti, ¿verdad?
Y así puede ser que algún día seas dueño de un ranchito, un buen caballo y de una bonita mujer		Bendito sea Dios que fue hombrecito porque la mera verdad que nosotras las mujeres sufrimos mucho.	A ella le mordió el orgullo mi general y a mí lo macho.				o yo me quedo contigo o tú vienes conmigo, pero no podemos separarnos nunca Juana somos como una sola persona
		Yo no soy más que una mujer manchada a la que levantaste de una miseria y su desesperación.	Yo lo entiendo, pero se necesita ser muy macho para saber pedir perdón.				hay veces que las mujeres se dan por vencidas porque no les queda ninguna esperanza y para esos momentos está el hombre.
		No Juan perdóname y permíteme que siga siendo siempre tu sombra enamorada y agradecida.					

2. Nacionalismo:

Soy puro mexicano	María Candelaria	Las abandonadas	Enamorada	Río escondido	Salón México	La malquerida	La perla
Lo que yo no entiendo es por qué han venido con esta guerra hasta mi México, nosotros somos muy felices aquí	Esta es nuestra tierra, ¡mira que negra y suave, cómo quieres que nos vayamos!	Ahi está esa mujer, esa madre, esa abandonada, que con tantas otras abandonadas, no han cometido otro crimen, más que rebelarse ante quien las engañó y llenó su alma de desesperación ... Donde está una mujer, está la pureza toda de la vida, pero donde está una madre, está Dios	Porque esta es mi tierra, aquí nací y aquí me han de enterrar con los míos.	Mientras los grandes núcleos humanos no salgan de las tinieblas del analfabetismo, no podremos levantarnos de este letargo de siglos, tenemos que llevar a nuestras costas y a nuestros pueblos de la meseta la salubridad. México carece de agua, caminos vecinales, alfabeto y moralidad oficial, esos son los apremios de la empresa que le he propuesto a acometer contando, como sé que cuento con el concurso fervoroso de los buenos mexicanos.	... y hay el heroísmo de quien defiende a su patria, que sin importarle que su enemigo sea más poderoso y se le vaya la vida, que por ella, en la tierra, en el aire.	Una madre es una madre y es a ella a la que le corresponde dar su consentimiento.	Puede que me compre una pistola, me voy a comprar un rifle, nos vamos a comprar ropa y ella va a tener sus zapatos y piensa que Juanito va a ir a la escuela y va a aprender a leer y a escribir, los números. Eso es lo que hará la perla, la perla nos hará libres.
Cuidelo bien para que sea un buen hombre... si tú quieres ser feliz, debes trabajar, trabajar duro y ser honrado, ¿entiendes?, ser un buen mexicano			Se puede sentir respeto por el enemigo que lucha y muere por la causa que él considera justa, pero aquellos que se tambalean entre dos bandos, los que quieren estar bien con todos y que se juegan los destinos futuros de la patria esos, esos son los verdaderos traidores, los bastardos, los sanguajuelos que se alimentan chupando la sangre de sus hermanos				

3. Datos curiosos:

Soy puro mexicano	Maria Candelaria	Las abandonadas	Enamorada	Rio escondido	Salón México	La malquerida	La perla
Lupe Padilla se escapa de la cárcel al igual que el <i>Indio</i> Fernández aseguró haberlo hecho una vez.	Maria Candelaria es descendiente de una tribu de indios. La mamá de Emilio Fernández también lo era.	E l falso general Gómez llevo con sus hombres a Mineral del Hondo , Coahuila. Lugar donde nació el director.	El general José Juan llega al pueblo de Cholula a despojar a los ricos de todos sus bienes para poder repartirlos entre los pobres. Al <i>Indio</i> Fernández no le gustaban las injusticias, que los ricos tuvieran tanto y los pobres tan poquito.	Otra cuestión con la que el <i>Indio</i> no estaba de acuerdo era que hubiera tanta gente sin estudiar. Rio escondido representa este afán del director por mostrar la realidad de México.	Al igual que el <i>Las abandonadas</i> , las protagonistas de ambas cintas se dedican a la prostitución para poder sacar adelante a un familiar, sin tener otra opción.	Raymunda, es el personaje más abnegado y sumiso ante el hombre, al grado de preferir mejor a su marido que a su hija.	De nueva cuenta Emilio Fernández muestra la ignorancia de los pobres y cómo los ricos se aprovechaban de ello.

Se concluye con esta investigación que el machismo es una conducta social aprendida, estas enseñanzas se dan, principalmente en la familia, el padre busca siempre que su primer hijo sea varón y así hacerlo a su imagen y semejanza; la madre, por su parte, educa a su hija para ser una buena esposa, sumisa, abnegada, servicial.

La educación es de suma importancia, a través de ella es como se forja o se deforma al individuo. En el hogar la llegada de una mujer es considerada como un fracaso y no se festeja de la misma manera que el arribo de un varón.

La mayoría de las veces, cuando la mujer es la mayor de sus hermanos hay una identificación con la figura materna, subsiste hasta conformar a la abnegada mujer, la ab-negada, la que niega su personalidad y muchas veces sacrifica su oportunidad de estudio en bien de su hermano, conformándose con una instrucción mediocre para “sacar adelante” el título del hombre de la casa.

También, como ya se mencionó, estas conductas son aprendidas por los medios de comunicación, principalmente la televisión en la cual vemos a diario programas en donde no falta el personaje machista y la mujer sumisa ante él.

A pesar de la difusión que se ha hecho a través de distintas campañas publicitarias para combatir el machismo y la violencia hacia la mujer, los índices no disminuyen, al contrario, van en aumento y seguirán.

Se considera que algunas soluciones a la problemática del machismo son: se deben de cambiar paradigmas en la cultura mexicana, se tienen conductas, normas morales y tradiciones arraigadas que no permiten crecer como sociedad; se debe cambiar la forma de educar, la manera en que hace distinción de género desde edades tempranas, lo que ocasiona que tanto hombres como mujeres crezcan con ideas de inequidad.

FUENTES DE INFORMACIÓN

BIBLIOGRÁFICAS

- Aumont Jaques y Michel Marie en *Análisis del filme*, España, Paidós Comunicación, 1990
- Cañada Martínez, Adriana, *La cotidianeidad de la mujer en María Candelaria*, Tesis de Licenciatura en historia. México, UNAM, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2004.
- Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Ediciones Cátedra, 5ª edición, España, 2002.
- Castañeda, Marina, *El machismo invisible*, Grijalbo, Hoja Casa Editorial, México, 2002.
- Cerezas Mauriz, Carmen, *et. al., Construyendo la Igualdad*, Comisión de Mujer y Políticas Sectoriales, Madrid, 2001.
- Craig, Grace J. *Desarrollo Psicológico*, 8ª edición, Pearson Educación, México, 2011.
- Cuesta, Javier y R. Olmo, Helena, *Grandes mexicanos ilustres. Emilio Indio Fernández*, DASTIN, S.L., España, 2003.
- Delgado, Gloria, *Historia de México. Vol II. De la era revolucionaria al sexenio del cambio*, Pearson Educación, México, 2007.
- De los Reyes, Aurelio, *Medio Siglo de Cine Mexicano (1898-1947)*, Editorial Trillas, México, 1987.
- Dilthey, Wilhelm, *Introducción a las ciencias del espíritu*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- Duby Georges, *et. al., Historia de las mujeres: siglo XIX*, Taurus, , 5 tomos, 1ª edición en México, 2005.
- Fernández, Adela, *El Indio Fernández. Vida y mito*, Panorama Editorial, México, 1986.
- Foucault, Michael, *Microfísica del Poder*, La Piqueta, 2ª edición, Madrid, 1979.
- García Riera, Emilio, *Emilio Fernández 19404-1986*, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica, México, 1987.
- Gilmore, David D., *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*, Paidós Básica, España, 1994.

- Kristeva, Julia, *SEMIÓTICA 1*, Editorial Fundamentos, 2° edición, España, 1981.
- Kofman, Sara, *El enigma de la mujer. ¿Con Freud o contra Freud?*, Editorial Gedisa, México, 2004.
- Lévi- Strauss, Claude, *Antropología Estructural*, Ediciones Paidós, 2ª reimpresión, España, 1995.
- Loredó, Reynalda, *Emilio "Indio" Fernández, director de cine mexicano (1941-1950)*, TESIS, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México 1987.
- Lotman, Yuri M., *Estética y Semiótica del Cine*, Colección punto y línea, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1979.
- Navarro, Arias, Roberto, Roberto, *Mujeres mexicanas que sufren y aman demasiado*, Editorial Pax México, México, 2004.
- Nafté, Ballesteros, Brenda Elena, *El machismo en México: cambio de actitudes*, Tesina, UNAM, Facultad de Psicología, Enero, 2010.
- Novo, Salvador, *La vida en México en el período presidencial de Manuel Ávila Camacho*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1994.
- Novo, Salvador, *México*, Porrúa, México, 1999.
- Paz, Octavio, *"El laberinto de la soledad"*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- Pérez, Gay, Rafael, *Breve historia de la cultura mexicana. Letras y artes del siglo XX*, Ediciones Cal y Arena, México, 2006
- Poniatowska, Elena, *Las Soldaderas*, INAH, Ediciones Era, México, 1999.
- Ramírez Rodríguez, Juan Carlos, Uribe Vázquez, Griselda, coords., *Masculinidades. El juego de género de los hombres en el que participan las mujeres*, Plaza y Valdés, S.A. de C.V., México, 2008.
- Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Colección Austral, 2ª edición, Argentina, 1952.
- Reed, Evelyn, *La evolución de la mujer. Del clan matriarcal a la familia patriarcal*. Editorial Fontamara S. A., 1ª edición, España, 1980.

- Rico, José M., *Crimen y justicia en América Latina*, Siglo XXI, 5ª edición, México, 1998.
- Sue Stern, Ellen, *La mujer indispensable*, Paidós, 3ª edición, México, 1990.
- Stam, Robert, *et. al.*, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, España, Ediciones Paidós Ibérica S. A., 1999.
- Steinbeck, John, *La Perla*, Ediciones Leyenda, México, 2013.
- Taibo, Paco Ignacio, *“Indio” Fernández: El cine por mis pistolas*, Planeta, México, 1994.
- Taibo, Paco Ignacio, *El Indio Fernández*, Editorial Planeta, Colecciones Espejo de México, México, 1986.
- Thompson, John B., *Ideología y cultura moderna*, Universidad Autónoma Metropolitana unidad Xochimilco, 2º edición, México, 1998.
- Tuñón, Julia, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, CONACULTA, México, 2000.
- Valdés Miyares, Rubén, *Baladas de Robín Hood*, Ediciones Akal, Madrid, 2009.
- Villa, Miko, *México Ayer*, Editorial Cajica, S.A., México, 1988.

HEMEROGRÁFICAS

- González, María de la Luz, “Víctimas de la violencia de género, 90% de alumnos”, *El Gráfico*, 9 de abril de 2010.

CIBERGRÁFICAS

- <http://www.hernanmontecinos.com/2011/02/07/el-lenguaje-del-cine/>, visitada el 09 de septiembre de 2012.
- Córdova Osnaya, Martha, *La mujer mexicana como estudiante de Educación Superior*, en <http://psicolatina.org/Cuatro/mexicana.html>, visitada el 10 de febrero de 2013.

- Héctor de Mauleón, El automóvil gris, *El Universal*, 12 de agosto de 2013, en http://www.fundacionidea.org.mx/home/assets/files/USA010/Juventudes2030_ElUniversal.pdf, visitada el 7 de marzo de 2014.
- Manuel, Fernández, *El Macho y el Machismo*, en <http://www.mty.itesm.mx/dhcs/deptos/ri/ri-802/lecturas/lecvmx328.html>, visitada el 26 de abril de 2010.
- Revista electrónica en América Latina “Razón y Palabra” www.razonypalabra.org.mx visitada el 08 de agosto de 2012.
- Selecciones México. www.mx.selecciones.com/contenido/a2143_la-epoca-de-oro-del-cine-mexicano visitada el 10 de agosto de 2012.
- <http://www.umanizales.edu.co/programs/psicologia/Perspectivas/REVISTA%209/Conceptodehombreenpsicologia.pdf> , visitada el 3 de febrero 2010
- <http://sobreconceptos.com/mujer>, visitada el 3 de febrero 2010.
- <https://sites.google.com/site/laredanzaudg/la-danza-en-mexico/popular/salon-mexico>, visitada el 15 de marzo de 2014.

FILMOGRÁFICAS

SOY PURO MEXICANO, 1942

Producción: Raúl de Anda

Asistente de dirección: Luis Abadie

Argumento: Emilio Fernández

Adaptación: Roberto O´ Quigley

Fotografía: Jack Draper

Música: Francisco Domínguez

Escenografía: Jesús Bracho

Edición: José Bustos

Actuación: David Silva, Pedro Armendáriz, Raquel Rojas, Charles Pooner. Andrés Soler, Miguel

Inclán, Armando Soto la Marina, Chicote, Margarita Cortés.

MARÍA CANDELARIA (XOCHIMILCO), 1943

Producción: Films Mundiales (Agustín Fink)

Asistente de dirección: Jaime L. Contreras

Argumento: Emilio Fernández

Adaptación: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Francisco Domínguez

Escenografía: Jorge Fernández

Edición: Gloria Schoemann

Actuación: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Alberto Galán, Miguel Inclán, Margarita Cortés, Beatriz Ramos, Arturo Soto Rangel

LAS ABANDONADAS, 1944

Producción: Films Mundiales (Felipe Subervielle)

Asistente de dirección: Zacarías Gómez Urquiza

Argumento: Emilio Fernández

Adaptación: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Manuel Esperón

Escenografía: Manuel Fontanals

Edición: Gloria Schoemann

Actuación: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Víctor Junco, Arturo Soto Rangel, Miguel Inclán

LA PERLA (LA PERLA DE LA PAZ), 1945

Producción: Águila Films (Óscar Dancigers)

Asistente de dirección: Ignacio Villareal

Argumento: John Steinbeck

Adaptación: Emilio Fernández, John Steinbeck y Jackson Wagner

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Antonio Díaz Conde

Escenografía: Javier Torres Torija

Edición: Gloria Schoemann

Actuación: Pedro Armendáriz, María Elena Marques, Fernando Wagner, Charles Rooner, Luz Alba, Columba Domínguez

ENAMORADA, 1946

Producción: Panamerican Films (Benito Alazraki)

Asistente de dirección: Zacarías Gómez Urquiza

Argumento y adaptación: Iñigo de Martino, Benito Alazraki y Emilio Fernández

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Eduardo Hernández Moncada

Escenografía: Manuel Fontanals

Vestuario: Armando Valdez Poza y X. Peña

Edición: Gloria Schoemann

Actuación: María Felix, Pedro Armendáriz, Fernando Fernández, José Morcillo, Eduardo Arozamena, Miguel Inclán

RÍO ESCONDIDO, 1947

Producción: Raúl de Anda

Asistente de dirección: Carlos Cabello

Argumento: Emilio Fernández

Adaptación: Mauricio Magdaleno

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Francisco Domínguez

Escenografía: Manuel Fontanals

Edición: Gloria Schoemann

Actuación: María Felix, Fernando Fernández, Carlos López Moctezuma, Domingo Soler, Arturo Soto Rangel, Eduardo Arozamena, Columba Domínguez

SALÓN MÉXICO, 1948

Producción: CLASA Films Mundiales (Salvador Elizondo)

Asistente de dirección: Felipe Palomino

Argumento y adaptación: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Antonio Díaz Conde

Escenografía: Jesús Bracho

Edición: Gloria Schoemann

Actuación: Marga López, Miguel Inclán, Roberto Cañedo, Silvia Derbez, Rodolfo Acosta, Mimí Derba

LA MALQUERIDA, 1949

Producción: Francisco P. de Cabrera

Asistente de dirección: Jaime Contreras

Argumento: sobre la obra homónima de Jacinto Benavente

Adaptación: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Antonio Díaz Conde

Escenografía: Manuel Folanals

Edición: Gloria Schoemann

Actuación: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Columba Domínguez, Roberto Cañedo, Julio Villareal, Mimí Derba

APÉNDICE

- **Entrevista a Adela Fernández (q.e.p.d.), hija del *Indio* Fernández.**

La entrevista se realizó en la Casa Fortaleza del *Indio* Fernández, una tarde de noviembre de 2013, en un principio, con cierta irritación por parte de la Mtra. Adela Fernández.

Yo ya escribí una biografía, por eso ya no quiero dar entrevistas ya si uno escribe una biografía ya les corresponde a ustedes dar con ella, está agotada, pero en algún lugar la debes de encontrar, yo creo que ahí está dicho mucho sin que me lo haya propuesto desde luego al hablar de sus reacciones, de sus repudios sobre todo, ahí encontrarías... Para que la entrevista, yo le dije que localice el libro, ayer vinieron 5 personas para que les firmara el libro y les dije: ¡Se los compro!, porque yo no lo tengo, el último que me regalaron, me lo robaron la otra vez y pues ahí está todo, solamente que me hagas preguntas muy específicas te podría contestar algo.

Sobre la época de oro, que usted era muy joven cuando estaba...

Es una tontería por parte de ustedes preguntarme de una época que yo no registré como lo que fue, realmente cuando yo hablo de esa época es por lo que se comentaban, por lo que yo oía en las cantinas, no por la opinión que yo pudiera haber tenido sobre ellos, para mi todos eran monstruosos, talentosísimos, modelos a seguir, impuestos, y entonces los detestaba, de alguna manera. A Diego Rivera lo quise mucho, le decía abuelo porque mi papá para molestar a él, me decía: -Dile abuelito-. Era un hombre muy cariñoso conmigo.

Mi papá también fue muy cariñoso, hay una parte de él en la que era muy tierno, le gustaba cepillarme el pelo, peinarme, era doloroso porque quería que tuviera yo los ojos rasgados y me amarraba la cola de caballo con los cordones de lana mojados, lo cual te provoca dolor de cabeza, viví con miedo y toda estirada, pero era muy tierno, todos los Fernández eran muy tiernos, tenía los dos lados, eran muy iracundos, el humor les cambia en un instante, en un instante te podrían matar, pero era el instante ya después se le pasaba. A veces hasta me gustaba que me regañara porque después me daba helado, eran buenos los regaños ¡Por la recompensa!

Era muy tierno, era muy pulcro, sus pies, sin un callo, sus uñas bien cortadas, se untaba crema de cacao que le traían de Xoconostle, unos ladrillos de este pelo, los rebanaba y solito se untaba, su perfume también olía bien, un perfume que compraba en Cuba, sus calzones eran de lino perfectamente planchados, ¿que más te puedo decir?, y sí, nunca sabías que era lo que lo hacía enojar, bueno yo sabía que si las mujeres se carcajaban él explotaba, si había niños

jugando cerca que lo despertaran, él explotaba. Él decía una cosa, que la gente no era responsable de su inteligencia, porque la inteligencia la repartía Dios a como le daba a gana y entonces unos teníamos menos que otros y unos tenían más que uno, en fin.

Pero que la gente era responsable de su sensibilidad y en eso era muy exigente, entonces cuando sentía que a la gente le faltaba sensibilidad, que tenía poca alma, o de alma gris, con cualquier cosita estallaba para deshacerse de ese tipo de gente, ¡mandarlos al carajo prácticamente!

Muy seductor, todavía no conozco una mujer que acepte que fueron rechazadas, utilizadas, abandonadas y que pasaron por la vida de mi papá entre tantas otras, ninguna te dice eso, todas te van a decir que a ellas si las amo –¡A mí sí me amo el *Indio!*, me regaló su paliacate, cosa que no hacía con nadie- mi papá compraba por cientos los paliacates y se los regalaba, las hacía creer que eran las únicas, tenía esa capacidad de engaño y fue muy amado y el ser amado fue su mismo infierno porque no podía responder y se hartaba. Tenía que ser muy inteligente la mujer para mantenerse a su lado, como lo fue Columba, que duró siete años.

¿Y él, se consideraba machista?

Sí, porque a toda la familia los educó el General Fortunato Maicot, que era un tío político de ellos, y era despiadado el General Maicot, entonces, baños de agua fría, los madrazos, para que fueran hombres, siempre oyeron eso, que había que ser hombre, dominar. Crecieron así, teniendo un ama muy dulce y entonces se manifestaban las dos cosas.

Aquí una vez, aquellas veinte mujeres y un hombre, donde se juntaron veinte periodistas y entrevistaban a un señor una vez a la semana y vinieron a entrevistar a mi papá. Las cito a las siete de la mañana y ahí en el comedor las sentó, a todas les dio su jarro de mezcal, tequila - ¡pero oiga es muy temprano!-, -¡Claro, hay que madrugar! Ustedes vienen a hacerme una entrevista y yo les ofrezco un trago y si quieren más yo les doy más- Total ya todas estaban borrachas, porque las obligaba a beber, ese era uno de sus terribles defectos, que obligaba a la gente a beber.

Entonces una de ellas le preguntó –Oiga Don Emilio, qué se siente ser tan macho?-, -Mira Bambi, yo no sé qué se siente ser macho, ¡pero se debe sentir horrible ser una marimacha pelona como usted!- él tenía la idea que la mujer tenía que ser sumisa y obedecer al marido, y tener una actitud que a las enamoradas les encantaba, pero a la larga se te bajaba el amor y

entonces, como pasó con Columba que empezó a reclamar sus derechos y se rompió la relación.

Para él el machismo era lo correcto.

Ese machismo que él plasmo en sus películas, ¿usted cree que influyó en la sociedad mexicana?

El cine influye siempre, pero por ejemplo yo veo que la gente insiste mucho en hablar del machismo de mi papá y por ejemplo no toman en cuenta que en *Rio Escondido* la mujer, que no es nada sumisa, que ha tomado la determinación de ayudar al país, una conciencia social maravillosa, esta maestra que se va a una zona marginada a luchar contra un cacique, viviendo los padecimientos de todo un pueblo sometido por un sólo hombre influyo para que muchos papás dejaran a sus hijas salir al campo a las escuelas a enseñar y eso si fue un gran movimiento, todo el mundo quería ser como Rosaura, desató una cantidad de maestras rurales maravillosas, eso no lo menciona nadie.

En sus películas él critica a los hacendados y se construye una casa tipo hacienda. Él presenta personajes machistas y él es macho, pero no injusto, no entra dentro de la injusticia social, posiblemente entra dentro de la injusticia de pareja, él no lo lleva socialmente, no somete a sus trabajadores, no somete a sus amigos, aunque era tan fuerte su personalidad que todo el mundo andaba agachado.

¿Tal vez por ese mito, de que él era un gran macho?

Y lo tuvo que mantener hasta el final como la Doña, ¡que tortura! Y a mi papá le costó la cárcel, porque el cuate este campesino al que mató mi papá en Coahuila, había unas gitanas y se acercaron con mi papá y este cuate se acercó a retarlo y dijo que -¿por qué todas las mujeres con él?- Cuando el cuate sacó la pistola, él se defendió. Pero él (campesino) ¿sabes a quién buscaba? No a Emilio Fernández Romo, buscaba al Coronel Z de *La Cucaracha*.

Es la influencia que tuvo el cine en la sociedad

Mi papá lo decía: -Ni ante Dios se hincan y obedecen a tantas normas como lo hace el espectador ante el cine-. Él estaba muy consciente de que el cine era un arma y que tenía que tener mucho cuidado con lo que decía y con lo que exponía, luego lo acusaban de panfletario, rollero. Él seguía haciendo el mismo cine, porque seguían las mismas problemáticas: el

campesino tenía que mal vender su trabajo. A veces ni son sus propias tierras, tiene que volver a caminar marginando lugares cada vez menos productivos.

A él lo hacía llorar los talones rasgados que salían de entre los huaraches era una imagen que a él lo torturaba mucho, todo el indio era México, realmente el odiaba el ruido, y aquí cuando caminabas se escuchaban los pasos y si había fiestas, pero la vida cotidiana era un silencio.

Su machismo no era un mito, era algo real, parte de su vida diaria, junto a machismo había una gran ternura, había un pensador, un hombre justo, un hombre bueno, un padre bueno, un amigo bueno, más bien no es quitarle a mi papá la faz de macho porque se la impuso y la asimilo ya era parte de su vida, se volvió parte de él pero esta la otra parte, que se conoció poco que es un gran contraste que era tan impredecible, por eso es tan contradictorio que eran dos maneras de ser y se oponían y que en cualquier momento podría salir cualquiera, y no era falso cuando era macho y no era falso cuando era tierno.

Y era muy femenino te estoy diciendo como se cuidaba los pies, como se arreglaba las uñas, como era su ropa interior a que olían sus calcetines, el olor de su cama cuando amanecía no olía a borracho.

La película que le gusta más que hizo su papá

A mí me gusta muchísimo *Rio Escondido*, pero desde luego su mejor película es *La Perla* y me fascina, desde luego por el cariño que le tengo a Columba, aunque la gente diga lo contrario, a mí me gusta mucho Pueblerina, me sigue gustando hasta la fecha, pero cuando veo *Rio Escondido* me encanta.

No quise ser cineasta para no encontrármelo, ya era suficiente con tenerlo en la casa, me puse a hacer teatro porque el odiaba el teatro, y yo me fui de aquí enojada, rebelde, joven e idiota, todas esas actitudes. Quizá la gente lo hubiera lastimado de otra manera pero yo me fui a lo profesional, me fui a hacer teatro.

¿Qué imagen es la que recuerda más de su papá?

Tengo muy presente cuando quemaban en las tardes la hojarasca en aquel entonces en las casas quemábamos la hojarasca, está prohibido, aquel olor de las tardes otoñales, me recuerda mucho a mi papá, su cariño a los animales como cuidaba a sus perros, su caballo. Imágenes que tengo de él, ya muy al final, ya cuando yo me salí que ya no tenía trabajo duro siete años sin trabajo, allá abajo sentado, solo, en silencio quien sabe que pensaba, si tocaban

la campana no dejen entrar a nadie, caminaba, recorría su casa y pensaba que más construirle, o modificarle algo, nunca dejo de construir.

¿Cuál era la obsesión más grande que tenía el indio?

Que no hubiera hambre en el pueblo, hija, se ve que el padeció mucha hambre porque le atormentaba, él puebleaba mucho con Parra, el arquitecto de esta casa, y se iban a ver haciendas y se iban a ver conventos, y zonas arqueológicas, se iban al campo, tenían amigos en el campo y aquí siempre habían constructores, iba a las casas de ellos, se daba cuenta que tenía que venir a la ciudad a ganarse la vida, eso lo atormentaba.

Lo obsesionaba la educación, la poca educación que tenía México, extender la educación a los pueblos indígenas, él no discriminaba a los mestizos, porque hay gente que le tiene tanto culto al indio, pero si ve que eres campesino ya debes ser de baja clase social, por ser campesino, no tienes los mismos valores de los indígenas.

Mi papá apreciaba muchísimo a los obreros, porque fue una época, los obreros después también hay que ver la parte urbana que mi papá iba mucho a estas juntas de sindicato, lo jalaba Diego, trajo aquí un barbudo que yo hasta pensé que había sido el mismo Castro que había estado aquí escondido ocho días, en un lugarcito, de por si aquí en esta casa te puedes esconder muy bien, te escabulles, es una casa perfecta para huir y no sé si estaba paranoico, pero por aquí puedes salir siempre. Donde te metas siempre hay una salida.

¿Cuál es el legado que le deja su padre?

El amor a la patria, la educación cívica, patriotismo, sentido del honor, insistía mucho, él mato al amante de su madre cuando tenía 9 años, por defender el honor de su padre y la película que más manifiesta este concepto del honor es *Un día de vida*.

Es fundamental si vas a hablar del Indio Fernández, en Checoslovaquia durante treinta días si no es que más, *Un día de vida* se pasó diario, campesinos, se traían escuelas para que vieran, en Serbia también, no diario, pero constantemente se veía al *Indio* Fernández, ojala puedas ver *Un día de vida*, porque es el sentido del honor, y ve porque en México los ponen como amigos porque la productora no lo permitió pero la verdadera historia son dos hermanos y uno es militar, y el otro es guerrillero de la bola, y entonces ve como uno de sus hijos mata al otro y entonces con que dignidad, uno se entrega a esa muerte y el otro con que dignidad mata con honor, está difundiendo su propio ideal.

Imagínate tú se está difundiendo un pueblo como Checoslovaquia bajo este concepto, imagínate que si tiene influencia, ahora que tan positivo sea, ya es a juicio de varias mentalidades, a mí me parece terrible, yo no podría ver que un hijo mío mate a su hermano, por ningún honor, ni la patria, ni por nada, pero ahí está el mensaje, los ruso y los checoslovacos si los tomaron, has mucho hincapié en *Un día de vida* y analiza y piensa en esos pueblos que fueron educados bajo la imagen de mamá juanita, escalofriante.

¿El indio estuvo contento con lo que hizo?

Satisfecho, jamás, pues no cambiaba el país, no cambiaba, la ideología, no lograba que hubiera mayor justicia, todo seguía igual, se quedaba callado con su arma que era el cine. Cuando el huyo de México en la Revolución, no me acuerdo como se llama el general que también fue sacado del país y huyó a los Ángeles, mi papá acababa de ver unos rollos de *Viva México*, de Eisenstein, y sintió a su país, a través de ese cine y entonces le dijo “Ahí tienes Emilio, el cine es un arma, deja el fusil, vuelve a México-, y así lo hizo y le funcionó.

¿Que implica ser hija del Indio Fernández?

¿Qué te implica a ti ser hija de tu papá?, pues una cantidad de influencias, mucho cariño, la lucha generacional que todos tenemos con nuestros padres, implica un compromiso muy grande con tu país, implica un compromiso muy grande con su obra, tú crees que yo tenía muchas ganas de darte la entrevista?, ninguna, es mi obligación, por ser hija del Indio Fernández y claro agradecer que se interesen, cuidar, influenciar, pero yo no llego a eso, yo creo que cada quien tiene que hacer su juicio del cie y la personalidad del *Indio*,

¿Actualmente todavía se vive el machismo, usted cree que algún día se acabe con esa conducta social?

Pues yo creo que si porque la mujer no quiere el machismo, mientras la mujer se oponga y se defienda de él, pues los otros nada más hacen el ridículo, si tú ves como éramos las gentes de hace muchos años, las mujeres no teníamos alternativa, así se les educaba, no había como escapar, solamente volviéndote loca como las personalidades destacadas, pero eran raras no hay que olvidar que en México ha predominado más la moralina que la moralidad, porque se nos enseña poco la ética, no tenemos formación ética.

La parte de respeto no la hay, hace falta la parte ética, pero también esta cosa dialéctica de la vida que dice que no hay bien sin el mal, si no no hay universo, sigue siendo uno de los

misterios y de los infiernos del ser humano. El misterio de la muerte, de no saber a dónde ir, el misterio del bien y del mal, tener actos de conciencia y ser responsable de sus actos.

La única vez que me golpeo fue porque había que pagarle seis mil pesos a la señora de las tortillas y nos había fiado. Es la anécdota más fuerte, empezó a hablar de la Revolución, a un grado de cólera inaudita, ¡la casa tembló!

- **Entrevista a Praxedis Razo, editor de la *Revista Electrónica F.I.L.M.E.***

La entrevista se llevó a cabo a las afueras de la sala *Julio Bracho*, en las inmediaciones de Ciudad Universitaria.

¿Por qué la época de oro tuvo tanto éxito y qué fue lo que la hizo la mejor de Latinoamérica?

No la mejor, sino era la única en ese momento, la época de oro es mal situada como época dorada por exactamente empezó a entrar carretadas de billetes verdes. Con la segunda guerra mundial E.U. cuando se engarza en el proyecto de los aliados para sobre invadir Europa tomada por los nazis deja de producir películas y México quien había educado a sus grandes maestros en Hollywood llámese Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez, todos los hermanos Rodríguez, el Indio Fernández, Julio Bracho miso, naturalmente sólo extendió un poco más la mano para tomar lo que casi era suyo, y entonces invirtió una cantidad de dinero impresionante.

Entonces algo inédito en la cinematografía nacional comenzó a pasar yo no sé qué tan mal le hizo al cine nacional que de pronto un cine que iba madurando poco a poco que si bien fue el primer cine que comenzó en toda américa latina , también por lo cercano a los aparatos que los fabricaban en Estados Unidos iba creciendo muy paulatinamente y de pronto le inyectaron una cantidad de dinero impresionante y entonces hizo volar en sus mentes a toda la producción y se inventó, por ejemplo, la figura de María Félix, la primera actriz no en el mundo pero si en América y en Europa que ganaba más que el director de cine o más incluso que el productor en una sola impresión.

María Feliz se embolsaba más que el propio productor de una película, entonces la época de oro también llega con la creación de los estudios que querían ser un gran monopolio de producción de cine que son los estudios Churubusco que le pone lana el “aviador”, y Azcárraga padre crean los estudios, la RKO la traslada acá en medio de la guerra en medio de la crisis económica el traslada su fantasía, su proyecto de cine a la Ciudad de México y aquí ofrecían luz del sol, un poco más intensa que Hollywood, ofrecían sindicatos medio muertos, aunque fueron alimentándolos también hasta hacerlos monstruosos y en fin, de tal manera se pone México “se empina” a Estados Unidos y es ahí donde empieza a surgir la época dorada no es nada más que una inyección de billetes enloquecida.

Hacia 1941 se considera que la producción de películas crece monstruosamente.

Dentro de esta época de oro la fórmula siempre fue la misma de los filmes.

Sí, porque tenían que cumplir con un tiempo determinado de producción, cuando llega Hollywood empieza a suceder que el cine tiene que voltear su cara el cine mexicano que te digo va creciendo paulatinamente, el cine voltea su cara hacia la industria, tiene que convertirse en una fábrica de entretenimiento y eso es lo más importante, cuando me dices se hacen bajo la misma fórmula si porque ahí están las películas de Tin-Tan hechas bajo el mismo estatuto, todas las películas de Jorge Negrete y María Félix, pero ciertos directores.

Como por ejemplo el Indio Fernández empieza a hacer su propio acento, y el *Indio* Fernández es el primero en demostrar que podía tener la experiencia industrial del cine *La Perla*, por ejemplo la produce por completo Howard Hughes, y hacen dos versiones en inglés y en español, el demuestra que puede soportar una presión tal que puede presentar un producto de calidad artística como estaba acostumbrado a De Fuentes en *Vámonos con Pancho Villa*, que tardo meses en hacerse y se podía engarzar en los tiempos de producción que podían 3 a 6 semanas máximo con la taquilla entre los más populares, *La Perla* es como el doblez de esto que me acabas de decir, si está hecho bajo una misma fórmula pero también adquiere un nuevo lenguaje.

El *Indio* Fernández inventa proponiéndoselo el rostro del cine nacional que coincide con el cine nacional de la edad de oro.

El personaje que más proliferó en las cintas fue la del macho, ¿crees qué esto influyó en la sociedad mexicana?

No, yo creo que la función del cine no es convencer a la gente de sus aspiraciones, sin no el cine nada más es un síntoma de lo que somos, jamás al revés, si se ha dado ha sido con películas que muy poca gente ha visto, sin embargo era lo más fácil de retomar así como la dama abnegada.

Por supuesto intuyo y me atrevería, sin poder comprobar en este momento, el hecho creo que si había una consigna de has películas de machos, has películas de damas en peligro, de damas que le rezan a la virgen pero lo que es verdad, como en la comedia del arte italiana eran los monigotes que estaban a la mano, tu caminabas por las calles tu veías a toda clase de gente.

Como ahora, no podíamos señalar a ningún macho, no podrías decir que yo lo soy, pero si nos metiéramos a una cantina sería muy fácil localizar al macho y no al trágico intelectual o es mucho más fácil localizar en cualquier pueblo a la mujer abnegada que tiene a su lado a cinco hijos y uno en la espalda y el que viene, pero no es muy fácil localizar a la mujer que trabaja y digo que trabaja intelectualmente también, entonces como en la comedia del arte el macho y la dama abnegada que es un conjunto de personas, yo diría que es uno mismo, es un géminis, un gemelo, es mucho más fácil delinearlos.

El macho, es mucho más fácil decirle a Jorge Negrete oye hazme un macho a hazme a un periodista, entonces creo más tiene que ver con eso, pero jamás, ¡jamás! el cine y eso es muy importante jamás el cine va a dar una vocación o va a dar un espíritu nuevo a ningún pueblo y si ha pasado quisiera acentuar de nuevo, han sido con películas que muy poca gente ha visto. Por ejemplo Hitler en su gran película del *Triunfo de la voluntad*.

Eran como estándares que estaban ahí, exacto eran “clouds”, tal cual, es muy fácil agarrar a un cloud y ponerlo a actuar aquí, pero es difícil agarrar un personaje de chejov y ponerlo a actuar, es eso.

¿En general, qué opinas del Indio Fernández?

Bueno el Indio Fernández ya más o menos lo empecé a decir, es quien comenzó una estética muy atrevida del rostro cinematográfico nacional, así como Fritz Lanz logra captar el rostro de la república de Binar y por su puesto de la Europa central en el cine, Hitchcok logra captar el espíritu ingles también en sus primeras películas con sus retratos, con sus 39 escalones, por ejemplo, entrañable, como Chaplin logra captar el rostro de la miseria pero a la vez la miseria burlona de Estados Unidos en el cine.

El *Indio* Fernández logra, de tal manera sensible, estetizar el rostro del cine nacional como que, que digo con estetizar, darle un toque muy personal, que si bien retoma de personajes como Sergei Eiseistein y haz de cuenta que es como un coctel entre Sergei Eiseistein y el buen John Ford, de cual aprendió mucho el Indio, no veo a ninguno de estos dos personajes en el *Indio* Fernández.

El *Indio* Fernández tuvo la sensibilidad para sintetizar estas dos ideas y darnos un primer rostro conmovedor y cursi ciertamente pero el primer rostro del cine nacional y esa es una gran labor ahora no duro mucho, su trabajo no duro demasiado aunque tiene películas hasta bien entrados los años setenta, *La choca* y *Zona Roja*, con guion, por cierto, de José Revueltas

esta última extraordinaria película mal vista, comiquísima, yo diría de 1940, de *Flor Silvestre* de 1943 y particularmente de *la Perla* que es de 1945 hasta el *Rapto* con María Félix del 53, yo diría diez años, quizá menos dura su esplendor y en esos diez años él logra hacer como una especie de compilación de las reglas del sentir del cine nacional, si quieres hacer que esta mujer se sienta mierda, tienes que poner la cámara así, con estas características, tienes que ponerle las luces así y así y así.

Ahora el *Indio* Fernández no lo hizo solo y eso es muy importante cuando a mí me hablas del *Indio*, cuando nos propusiste esta entrevista, yo de inmediato pensé hay que tener bien claro que el *Indio* Fernández no sólo era él, sino también tuvo la sensibilidad y yo diría más que antes la sensibilidad de tratar de maquillar al México para salir en el cine tuvo la sensibilidad de reunir a grandes genios del cine: Mauricio Magdaleno, su guionista estrella; Gloria Schoeman, editora estrellísima que sobrevivió ya también muy vieja haciendo maravillas todavía; y Gabriel Figueroa, particularmente, estos tres con el *Indio* Fernández, más los actores que ya conocemos Columba, María, Jorge, Pedro Armendáriz, ese cosmos, todo eso es el *Indio* Fernández no sólo él, cuando yo hablo del *Indio* Fernández hablo de ese equipo que para mí es el *Indio* Fernández.

El *Indio* Fernández en sí, este Emilio Fernández era un hombre de trabajo se había fregado mucho en Hollywood y quería venir hacer fortuna y ciertamente le fascinaba el cine y entonces para él era muy fácil tocar la puerta y entrar, no hubiera logrado nada sin ese equipo sin Gloria, sin Gabriel, sin Mauricio, particularmente.

El concepto Emilio Fernández es ese concepto, sin embargo cualquier revisión del cine nacional tiene que pasar por el *Indio* Fernández, no puedes saltártelo, no puedes saltarte *Pueblerina*, *Flor Silvestre*, *María Candelaria*, *Salón México*, se convirtió en el hito de la ciudad, una ciudad ciertamente inventada, fabulada, esa ciudad no existía, tampoco la provincia del *Indio*, eso es muy importante en el cine si se puede dar una proyección tal que sorprendas a los internacionales, de pronto un gringo ve *La Perla*, y por supuesto se enmudece y no sabe que en realidad es una obra escrita por un gringo.

Pero este equipo que hace el *Indio* Fernández logra sintetizar y proyectar lo que es México.

Un fenómeno muy similar, muy semejante, yo me atrevería a comparar un poco lo que es Reygadas, este binomio, ya binomio, Reygadas y Amat Escalante, que empezaron siendo un proyecto semejante *Mantaraya*, se bifurcaron y ahora ya de nuevo están convergiendo así

como piensan de nosotros al ver *Heli halla en Francia* no somos eso, eso es lo que piensa una persona, un equipo de México, y tiene el poder para vociferarlo para darlo a conocer en la gran pantalla y a la gran masa.

Lo mismo el proyecto del Indio, que no se podría entender y creo que también es muy importante puntualizar sin la lana de Estados Unidos, ósea el *Indio* Fernández aunque tuviera estos genios tronándole la cabeza, Gloria a Gabriel y a Mauricio Magdaleno, yo creo que no pudo haberse reafirmado sin el dinero de la súper producción de la época de oro, siempre hay que encomillar época de oro, era de oro porque más bien fue eso una era en la que si se pagó muy bien en la Industria.

¿Tus mejores películas de esa época?

Pueblerina, sin duda, *María Candelaria* no, me parece una de las peores del *Indio*, pero *Pueblerina* y *La Perla*, buenísimas de las mejores del *Indio* y Salón México si la pondría ahí y después yo me iría rumbo al Buñuel de finales de los años cuarenta que es *La Hija del Engaño*, *El bruto*, de Don Ismael Rodríguez: no ubico ahorita exactamente los títulos, pero sus primeras películas están en ese contexto y las tomo. Los años cuarenta se define por la estética del *Indio*, sin duda, él fue el preponderante, así como los cincuenta iba a hacerlo Bracho, Martínez y el propio Ismael, pero si los cuarenta fue el *Indio*.

¿Y crees que fue de los mejores directores?

Sí, fue de los mejores y fue del que mejor supo promoverse, de los mejores porque uno ve sus películas y uno sigue pensando que es una obra refinada de arte, hermosa, *La Perla*, esa toma donde el alacrán va bajando por el cordón de la cuna eso es saber quién es tu gente, quien son tus espectadores, o en *Pueblerina* la gran secuencia de la boda, la boda más triste del cine mexicano que bailan la paloma Columba y Roberto Cañedo, es impresionante, de Salón México la secuencia, cualquier secuencia traumatizante y además ella vive en esa gran metrópolis, ella vive en esa gran mansión, pero vive en la parte más alta.

Si vamos a analizarlo como se analiza *Psicosis*, ella vive en la parte más lucida de ese imperio, que es la Ciudad de México, que es la azotea y en la azotea se definen muchas cosas en Salón México y ¿por qué pasa eso?, pues porque el *Indio* Fernández le gustaba filmar cielos, el *Indio* Fernández era de campo traviesa, de grandes fondos de pantalla, cuando lo ceñían que fue hacia el final de su vida.

Para contestar tu pregunta, claro, el *Indio* Fernández es el rostro, uno de los primeros rostros del cine mexicano, quizá el primer rostro más estéticamente pensado, más estéricamente constreñido, un tipo, se estaba haciendo eso lo que estaban haciendo los muralistas nacionales él lo hace en el cine, ósea Diego Rivera, Orozco, particularmente ellos dos y luego un poco Tamayo, aunque el *Indio* Fernández no creo que aceptara esta última comparación, él se lo apropia tal cual, entonces es importantísimo además cuando él mismo se reconoce como el gran mensajero de la política nacional, pues hace películas maravillosas, se hace vocero de una moral estética mexicana, igualito que Cantinflas, entonces él mismo se empieza a chotear.

Y cuando digo maravillosa *Rio Escondido*, con extraordinario guion de Mauricio Magdaleno quiero burlarme de ella, es que digamos el vaso derramado del *Indio* Fernández, no Pueblerina que se me hace constreñido, la cara de Roberto Cañedo, la cara de Columba, no *Flor Silvestre*, la guerra, sí creo que *Rio Escondido* es el clímax de la obra del *Indio* de donde empieza a descender hasta donde llega al *Rapto* donde quiere hacer una obra humorística, el *Rapto* y el *Reportaje* que también la pasan todas las navidades de nuestra vida, estamos condenados a verla.

Él quiere incluso meter el pie donde Tin-Tan, donde Cantinflas, donde todos los buenos cómicos y no puede y él mismo se da cuenta de que empieza a quedarse como artrítico y es muy triste su final, él mismo actuando de galán, de galán reivindicador en Acapulco, allá en *Zona Roja* o *la Choca*, es tristísimo, y yo diría para redondear esta idea del cine nacional.

¿Has visto *Los Hermanos del Hierro*?, tienes que correr a verla, de Ismael Rodríguez de 1961, primer o segundo chili western, en esa película está condensado la época de oro del cine mexicano, si la vez lo entenderás, es un gran homenaje que hace Don Ismael a esa época y el *Indio* Fernández ya verás qué papel le dan al Indio y creo que está muy bien entendido si esa historia de estos hermanos que son grandes vengadores y locos por la sangre ajena, yo diría que también es una alegoría de lo que el cine nacional en la época de oro fue.

Y el *Indio* Fernández tiene el papel cantante, ya verás por qué, él es el que desata la acción, el *Indio* Fernández y lo desata desde el punto de vista del director, ya lo veras, vela, te va a quedar pero al anillo al dedo para tu trabajo y es eso vela en la clave, gózala como en su historia pero ahora vela en la clave de que es una alegoría muy bien pensada por Ismael Rodríguez y este Ricardo Garibay sobre el cine nacional.

Todo lo que quieras saber de la época de oro está ahí metida, vela en esa clave y vas a ver como hay estos también pequeños guiños entre industrias, de industrial a industrial y el *Indio* Fernández en el 6, ya lo estaban usando de extra, pero también por su mismo poder, el *Indio* Fernández es un proyecto tipo Oscar Wilde pero hacia lo macho.

Exactamente Oscar Wilde pero hacia lo más brutal, pero él tenía ese proyecto, él andaba en la calle de sarape y en pistola y de sombrero, él era un personaje y así se vendía y se ponía pedo, su actitud era siempre de ponerse pedo aunque ni tomara mucho, su actitud era de tratar mal a Columba aunque en realidad Columba mandara, él mismo se creó un mito, ósea su biografía es eso, su laberinto de biografía, también es un poco demente, si quieres saber más del *Indio* Fernández ve *Hermanos del Hierro* que además te va a dar de que hablar sobre el cine de la época de oro.