

01085
5
203



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Historia

**MUJERES DE LUZ Y SOMBRA
EN EL CINE MEXICANO**

La Construcción masculina
de una imagen (1939-1952)

Volumen 1

T E S I S

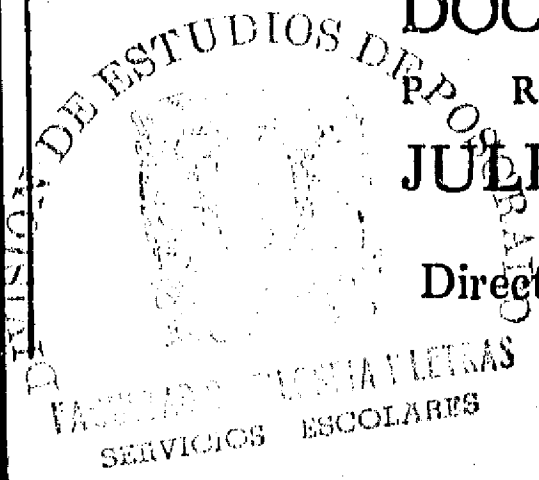
QUE PARA OPTAR POR EL TITULO DE:

DOCTORA EN HISTORIA

P R E S E N T A :

JULIA TUÑON PABLOS

Director de Tesis: Dr. Aurelio de los Reyes



MEXICO, D. F.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1993

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Indice.

	pág.
Introducción	1
La historia de las mujeres	1
El cine como fuente para el historiador	14
El proceso de este trabajo	24
Capítulo I. El contexto	42
El país	42
La sociedad y la ciudad de México	53
Capítulo II. El cine como industria	67
La consolidación de la industria. Los años previos	70
La Segunda Guerra Mundial y el desarrollo del cine nacional. La producción y la distribución	77
Postguerra y crisis	88
La exhibición	101
Capítulo III. Ideología, mentalidades, mediaciones, cultura popular y géneros fílmicos	111
De la omnipotencia del cine a las mediaciones	112
Ideología y mentalidades	121
El cine y la cultura popular	132
Cine y sociedad	139
El cine como espectáculo	149
El melodrama	166
Capítulo IV. El consumo	176
Los públicos	176
El público femenino	190
Segunda parte	206
Capítulo V. Claves del andamiaje: la construcción del género en pantalla (Arquetipos, estereotipos, historia, relato, disociación y complementariedad)	207
El sistema de género	209
Arquetipos y estereotipos. Historia y relato	213
La mujer como esencia	219
La complementariedad	229
La disociación	235
La imagen masculina	244
Capítulo VI. El amor de luces y sombras	249
Eros en pantalla	252
Amor y esencia femenina	256
Comunicación y amor	263
El amor pasión	273
El amor y las mujeres rebeldes a serlo	279

Capítulo VII. La familia fílmica. El modelo	294
El noviazgo	295
La familia como coto cerrado o	
"dime de qué presumes y te diré quien eres"	304
La familia como sistema	316
Los roles: la madre-esposa	329
Los roles: la paternidad	337
La viudez	344
Capítulo VIII. La familia fílmica: las mediaciones	347
Entre la naturaleza y la ley	348
La casa chica	366
El divorcio	383
La sátira y la propuesta	387
Capítulo IX. La maternidad en pantalla	398
La maternidad como ideal social	399
Sara García: "La madre de México"	410
Entre la zoología y la divinidad	416
La "esencia" de la especie materna	427
Características maternas	434
La abuela	453
Capítulo X. Otros aspectos de la maternidad en pantalla. Las mediaciones	463
Entre la identidad y el rol	464
Cuando el padre ejerce el rol materno	474
¿Maternidad o familia?	478
Madres equivocadas	488
El aborto	498
¿Amor de madre o amor de pareja?	505
Capítulo XI. La sexualidad en el cine mexicano	515
Sexualidad y cultura	516
Claves para acercarse al tema	528
La sexualidad fílmica	534
La sospecha: la sexualidad materna	540
La sexualidad domesticada:	
los recursos de la imagen	545
Sexualidad <u>versus</u> feminidad: la merma del bienestar	557
¿Por qué peca la mujer?	565
La fuerza del deseo	575
Capítulo XII. La mujer en el mundo público	583
Entre la casa y el mundo:	
una decisión que no es tan libre	583
Las trabajadoras de luz y sombra	597
Las diversas actividades laborales	604
La "mala vida": el trabajo de la prostitución	614
Conclusiones	626

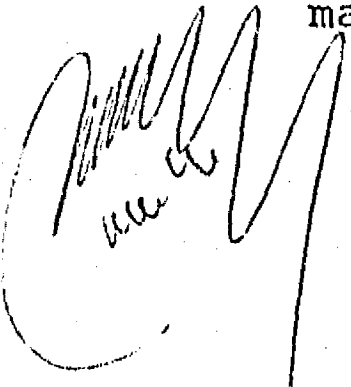
RESUMEN DE TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA EN HISTORIA.
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS. UNAM.

TITULO: MUJERES DE LUZ Y SOMBRA EN EL CINE MEXICANO. LA
CONSTRUCCION MASCULINA DE UNA IMAGEN (1939-1952).

Julia Tuñón.

El tema de esta tesis es la imagen de las mujeres que ofrece el cine nacional entre los años de 1939 y 1952. Se analizan los diferentes roles y estereotipos fílmicos apuntando las relaciones que existen entre ellos y las mujeres concretas de esos años. Se tratan los temas del amor, la familia, la maternidad, la sexualidad y el mundo público.

El cine expresa e influye en la mentalidad que la sociedad mexicana de esos años tiene respecto al género (construcción social del sexo). En pantalla, observamos la idea de que las mujeres están conformadas por una esencia que las uniforma, suprimiendo los elementos sociales (de clase social, etnia, región y cultura) de manera que conforman, a nivel simbólico, una especie de índole zoológica. Sin embargo, el cine requiere mediar con los sujetos concretos que miran cine mexicano y aparecen elementos que propician la identificación del espectador. De esta manera, las películas nos proporcionan tanto información acerca de la moral social, de las ideas dominantes en torno al género cuanto elementos que reflejan la práctica cotidiana, las maneras históricas de ser mujer en ese contexto dado.



Introducción

A lo largo de la historia la mujer ha sido más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que una criatura humana, un mito.

Rosario Castellanos.
Mujer que sabe latín.

Rosa Carmina, la mujer eclipse, porque todas las bellezas se eclipsan ante esta diosa hecha mujer.

-
Cinema repórter. 1948.

En esta tesis analizo las imágenes que el cine mexicano de los años cuarenta (1939-1952) ofrece de las mujeres. Mi idea es analizar la representación para explicar la relación entre ella y las personas de carne y hueso, hombres y mujeres, que se desenvuelven en la sociedad de esos años, aunque este aspecto queda pendiente para una investigación posterior. El tema atañe al cine y a la mujer, pero es básicamente un estudio de historia: de la historia del cine, de la mujer, del imaginario y de la sociedad en ese período. Lo es desde el momento en que pretende explicar una situación humana en un tiempo y espacio concretos.

La historia de las mujeres.

La historia de la mujer, como toda historia, aparece pautada por necesidades actuales. Immanuel Wallerstein expresa esa vieja idea: él ha escrito que no podemos narrar al pasado como era, sino como es "ya que el recordar el

pasado es un acto social del presente"(1). Son nuestras inquietudes las que pautan nuestras búsquedas y preguntas, las que, por ende, conducen el conocimiento histórico. El estudio del cine responde a la misma circunstancia.

Hoy sabemos que las mujeres han habitado el pasado aunque tradicionalmente sólo se atendían los casos aislados de heroínas, mártires, esposas o amantes de hombres destacados. No creo que esto se debiera a una conjura del patriarcado, sino a una concepción de la historia que calibraba como los temas importantes los de índole política y militar, esos en los que sus actores se veían con vocación de estatuas. Antes, los mundos de la mayoría, tanto en lo público como en lo privado, la vida cotidiana y rutinaria de hombres y mujeres, no se consideraba digna de atención. Hoy, el historiador acude gustoso a rescatar a los "sin historia", a los marginados del poder, a quienes se perdieron para la memoria. Dar voz a estos sujetos implica bastante más que rellenar huecos, permite dar otra lectura y otra interpretación a los procesos humanos, incluir las mediaciones entre los individuos y la organización social y permitir una comprensión más precisa de las relaciones sociales. Se atienden los poderes oficiales y estatales, sí, pero también los alternativos que de alguna manera pueden influir en la sociedad.

La escuela de los Annales ha sido, de una manera importante, portavoz de estas inquietudes de nuestro tiempo,

1. Immanuel Wallerstein. El moderno sistema mundial. México, Ed. Siglo XXI, 1969. p.15.

al buscar la carne humana que quería Marc Bloch(2) . Se hace otra lectura del pasado, por ejemplo en la economía se analizan las largas series de datos, no la información aislada; en la sociedad se incorporan categorías intermedias a las clases sociales, como las profesionales o de género y al estudiar el estado se cuestiona el poder como algo absoluto y vertical. Se trata de una concepción de la historia preocupada por las mentalidades, entendidas como el sistema y los instrumentos que un grupo humano se da para transcribir mediante símbolos, discursos, ritos, las relaciones de su vida. El cine por sí mismo integra esos símbolos sociales, esos ritos colectivos y esos discursos que emanan de y que conforman las sociedades.

El feminismo, desde otro lugar, ha hecho evidente para las mujeres la necesidad de recuperar la voz. Ambas posiciones se conjugan, porque recuperar la historia es recuperar otra forma de voz. Feminismo e historia coinciden en la necesidad de rescatar a las mujeres del silencio. Al mostrar el carácter social de la condición femenina se puede superar el de naturaleza, que avasalla y paraliza. Al "eterno femenino" se puede contraponer la historia. Ante lo eterno, las diferencias entre grupos, tiempos y espacios; ante lo eterno, los ritmos de cambios de inercias; ante lo eterno; el pasado, el presente y el futuro.

2. Marc Bloch. Introducción a la historia. México, Fondo de Cultura Económica, 1975. (Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 64) p.35.

La nueva historiografía atiende al hombre desde un lente particular: tanto el colectivo como los individuos pueden ser sujetos de interés; lo colectivo deja de verse como homogéneo. Se atienden los vínculos entre lo público y lo privado, lo excepcional y lo cotidiano. Las relaciones entre los diversos agentes sociales se hace fundamental. Lo anterior implica plantear nuevos problemas, como son los que preguntan por los vínculos entre lo excepcional y lo cotidiano, por ejemplo: ¿cuántos casos particulares son necesarios para poder sacar conclusiones generales?

Para resolver las nuevas cuestiones se han desarrollado los caminos que estudian, por ejemplo, la demografía, la cultura popular, el ocio, que se convierten en atalayas desde las que la realidad se vislumbra con otras luces. Se abre un abanico de temas que incluye lo antes desterrado o encerrado, como la cocina, la locura, la brujería, la sexualidad; la vida privada y aún la secreta, la forma histórica de experimentar las características de naturaleza que nos da nuestro también ser animales: los olores, el miedo, por ejemplo. Lo anterior obliga a precisar ritmos diversos, cambios y continuidades, obliga a utilizar fuentes novedosas, pero también a atender las tradicionales con una mirada diferente, con otras preguntas y otra sensibilidad.

El tema de la historia de las mujeres tiene ya carta de legitimidad: atañe a un sujeto olvidado, que se mueve básica, aunque no exclusivamente, en el ámbito de la privacidad, con los morosos ritmos cotidianos de su labor específica,

particularmente asociada al cuerpo. Al abrirse los campos de la historia en que sí se encuentra la mujer su presencia se hace insoslayable. No obstante, muchos problemas giran alrededor de los cómo ha de hacerse esta historia(3).

No entiendo la historia como el análisis anatómico de un cadáver, la descripción de elementos sueltos de la realidad, sino como el análisis fisiológico de un complejo y peculiar ser vivo, un sistema de relaciones, contradicciones y desfases, de cambios y continuidades; un estudio que ayuda a comprender los caminos humanos en sociedad: los abiertos y los cerrados, los atajos, precipicios y puentes. Me gusta concebir la historia de las mujeres así, como fisiología, pero también como un espejo que pueda devolver al colectivo

3. Ver al respecto: Gabriela Cano, Carmen Ramos y Julia Tuñón. Ensayos. Problemas en torno a la historia de las mujeres. México, Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1991. (Cuaderno Num.55).
- Berenice Carroll. Liberating Women's History. Urbana, Indiana, 1976.
- Françoise Collin (ed). Le genre de l'histoire. Paris, Editions Tierce, Les Cahiers du Grif, Printemps 1988. E
- Georges Duby y Michelle Perrot (coord). Historia de las mujeres en Occidente. Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara, 1991. Vol.I.
- Juan Gómez Quiñones. "Questions Within Women's Historiography". En: Adelaida R. del Castillo (ed). Between Borders. Essays on Mexicana/ Chicana History. Encino, Ca., Floricanto Press, 1990. (La mujer latina series)
- Mary Nash. Presencia y protagonismo. Aspectos de la historia de la mujer. Barcelona, Ed. del Serbal, 1984.
- Michelle Perrot. Une histoire des femmes est-elle possible? Paris, Ed Rivages, 1984.
- Verena Radkau. "Hacia una historiografía de la mujer". En: Nueva Antropología. Estudios sobre la mujer. Problemas teóricos. México, Vol.VIII. Num.30. Nov. 1986.

femenino una imagen para reconocerse. Las luces y sombras de la que ha tenido a lo largo de los siglos, más que permitirle un reconocimiento, le han reforzado el recurso de la enajenación. Las luces construyen un arquetipo. Las sombras ocultan las opciones y realidades que como género, ha vivido. Su imagen ha sido mítica, una fábula que poco tenía que ver con las mujeres concretas y poco que hacer en la historiografía. Ahora se intenta dirigir la luz a esas penumbras sin olvidar las partes iluminadas que han condicionado en forma importante los estilos de la opresión. Mi fuente permite encontrar eso, porque las representaciones dejan filtrar lo implícito, lo que para su sociedad es obvio y no concita el afán de la explicación.

Las mujeres conforman un sector específico en la sociedad, un sector que cuenta con características propias, pero es importante entenderlas y explicarlas en sus relaciones sociales con otras mujeres y con los hombres. Si las aislamos para poder analizar con claridad su especificidad y, por descuido o convicción las dejamos afuera de su contexto, las marginamos y perdemos la posibilidad de darle a nuestro análisis la riqueza que la sociedad otorga a sus sujetos. Incorporar a las mujeres en el conocimiento histórico no debería ser sólo rellenar huecos de conocimiento, sino intentar obtener una visión del mundo más global, que permita narrar una historia en la que hombres y mujeres conviven, tal y como lo hacen en la realidad, tal y como lo hacen en la imagen, que permita precisar la fuerza y

la debilidad de las mujeres en términos de esa relación. Seguramente esa lectura del pasado permitirá una explicación más cabal de la realidad en su conjunto.

Lo anterior implica atender los ritmos específicos con que, en un momento dado, ese específico grupo social participa en la historia: ¿lo hace sincrónicamente con otros compañeros de ruta? Mucho se ha insistido, por ejemplo, en que el Renacimiento representó, para el sector femenino de la sociedad, un retroceso, de manera que la calificación de ese período como un progreso para la humanidad es parcial. Naturalmente este punto requiere precisarse en función de cada trabajo concreto, por ejemplo: en los primeros estudios europeos sobre la mujer, el tema del cuerpo tuvo una enorme fuerza: se atendía la maternidad, la lactancia, etcétera. Este énfasis acercaba a la mujer a ritmos muy cercanos a la naturaleza y debía hacer la periodización más larga que, por ejemplo, la referida a su incumbencia en los movimientos sociales. Es fundamental no olvidar las relaciones entre los ritmos específicos por género con un contexto amplio.

Verdad de perogrullo, olvidada no pocas veces: al sector femenino hay que buscarlo en sus mundos. Parece fundamental hacer énfasis en lo cotidiano, pero esto tiene sus bemoles. Paul Veyne ha dicho que "cada sociedad considera su discurso algo obvio. Es tarea del historiador restituir esta importancia, que vuelve la vida cotidiana secretamente aplastante en todas las épocas: esa banalidad o lo que es lo

mismo, esa extrañeza que se ignora"(4). Así como hoy en día tendríamos que hacer un esfuerzo para rescatar de los documentos que nosotros mismos dejamos el andamiaje de minucias, actos, rituales, objetos e ideas que sustentan nuestra vida, al atender un tema del pasado (como son los de historia) tenemos que elegir bien nuestra fuente y luego forzarla. En eso la historia de las mujeres exige, como cualquier otro tema, la necesidad de ser suspicaz, imaginativo, cauto, preguntón, serlo lo suficiente para buscarla entre líneas, diseñar preguntas y problemas, escudriñar en textos que no suelen regalar la información suficiente. Casi nunca lo hacen.

Como para otros temas hemos de preguntarle al documento que analizamos, sea visto, leído u oído. Preguntarle básicamente qué dice, quién dice eso, a quién se lo dice, por qué, desde dónde, en qué momento particular y general, qué significa eso, para quién habla y quiénes lo reciben, por qué significa eso, y confrontar las respuestas con las que fuentes paralelas puedan ofrecer o sugerir.

En la historiografía la presencia femenina es escasa, pero, en cambio, es común encontrar a la mujer en esa suerte de fuente de primera mano que para el historiador es la novela, la poesía, el cine, la historieta. En estos casos suele existir una sobreabundancia de información. Se trata de la mujer imaginada que tiene, por supuesto, muchos elementos

4. Francois Ewald. "Una nueva etapa de la nueva historia: entre lo privado y lo público. Entrevista a Paul Veyne". Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH. México, Num.14. Jul-Sep 1986. p.7.

de realidad. El arte y la imaginación tienen una materia propia y los datos que nos ofrecen está pautada por ese propósito y naturaleza. Al enfrentarnos a ese tipo de fuentes debemos preguntarles-preguntarnos, además, otras cosas: ¿tiene que ver el arte con la vida cotidiana?, ¿son reales los deseos? ¿influye en la realidad el "deber ser"? ¿cómo se relaciona la ideología dominante con la práctica social y cómo se distinguen entre sí en una obra artística o comercial? Generalmente este tipo de fuente muestra, además de su propia intención, elementos de la realidad objetiva, concreta, y el historiador debe buscar por el revés de la trama, por el negativo de la fotografía para precisar su sentido. Sabemos que su reino es lo subjetivo pero ¿debemos desecharlas por mentirosas? Creo que no, creo que en historia no existe algo así como una fuente mentirosa: aún lo muy parcial o francamente falso nos puede ofrecer otro nivel de la realidad.

Para hacer historia de las mujeres me parece fundamental utilizar la categoría "género". Todavía es común considerar al ser femenino a partir de criterios de naturaleza, de manera que su condición se antoja insuperable: devolver al sujeto histórico las mediaciones que lo han convertido en una específica construcción social permite trocar la categoría de eternidad por la de historicidad: permite el camino para actuar las opciones de una vida más que repetir la obligatoriedad de un destino. La mujer es parte integrante de la historia y como tal un sujeto histórico, pero participa en

la sociedad de una manera específica, determinado por la construcción de género de su formación social específica. Quiero ver la lógica de funcionamiento del sistema de género, no su anatomía sino su fisiología. Por eso atiendo las relaciones sociales, de las que el cine es un magnífico expositor.

Entiendo por género la construcción social del sexo. El sexo biológico implica una serie de características, como son, en la mujer, el equipo biológico para la reproducción. Al agregarse a estas características biológicas una serie de elementos culturales estaríamos ya hablando de género, por ejemplo, la manera de ejercer la maternidad y la crianza. La categoría género, entonces, alude a la diferencia entre sexo biológico e identidad adquirida. Los elementos del género atañen a las creencias, los valores, actitudes, formas de comportarse, rasgos de personalidad e, incluso, actividades que sustentan y ejercen hombres y mujeres. Se trata de las diferencias externas, sociales, pero también las internas que pautan su constitución como sujetos psíquicos diferenciados. Toda práctica social, en este sistema creado a partir del género, se carga de significado. Es en la relación con los otros que se determina el ser y el deber ser del género, que, por añadidura, en la práctica social se complica aún más con los elementos de la clase, la etnia y la generación. Estos elementos son, precisamente, los que hacen la diferencia social entre unos y otras.

Con la cultura y su influencia en la conformación del género la diversidad natural entre los sexos adquiere una dimensión social precisa y queda inscrita en la historia. Como tal no es eterna, sino que se define en un proceso complejo que conlleva jerarquías y criterios de valor en las que, generalmente, lo femenino se ha considerado inferior. La diferencia ha implicado una desigualdad. Esta situación penetra los ámbitos de la sociedad en su conjunto, desde las relaciones personales más privadas hasta el Estado y las políticas que éste implementa, pasando por la familia y toda una serie de instancias intermedias.

El género se inculca a las personas concretas desde el nacimiento y así se habla de asignación de género cuando, por ejemplo, al nacer una niña se la viste de rosa. Después, a lo largo de su vida, en la socialización que recibe se asume una identidad de género, que se construye en la relación con hombres y con mujeres y que le permite ejercer roles o papeles genéricos, o sea las formas específicas para actuar en la sociedad. Los papeles sociales se rigen por patrones de conducta que contienen códigos de valor(5). El conjunto de

5. Ver: Lourdes Benería y Marta Roldán. The Crossroads of Class and Gender. Chicago, The University of Chicago Press, 1987. (Women in Culture and Society).

Marta Lamas. "La antropología feminista y la categoría género". Nueva Antropología. Revista de ciencias sociales. México. Nov 1986. Num.30.

Gayle Rubin. "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo". Id.

Nancy Chodorow, "Maternidad, dominio masculino y capitalismo". En: Zillah Eisenstein. Patriarcado capitalista y feminismo socialista. Mexico, Siglo XXI Editores, 1980.

ellos forma parte de lo que conocemos como moral social de una formación social. La adscripción de género suprime a cada persona alternativas posibles de desarrollo y propicia tan sólo el ejercicio de aquellas cualidades que se han considerado específicas. Rossana Rossanda ha dicho que las alternativas femeninas son "sin duda, dependientes de las masculinas pero capaces de formar una complicada red de relaciones, en algunas de las cuales la mujer ha reconocido una peculiar figura de ella (...) Las mujeres son expertas en estos (a veces muy profundos) poderes, basados en la idea de amor, de afecto, de seducción. El valor institucional de todo esto es igual a cero, pero su valor social, su valor en la vida es enorme"(6)

Teresita de Barbieri considera que "puede hablarse de una matriz de géneros en el nivel analítico. Metodológicamente exige analizar la identidad y la diferencia; es decir, el ser y el deber ser en las relaciones entre varones y mujeres (...) En el estado actual de los conocimientos, muy fragmentados y dispersos, ese nivel de abstracción sólo permite expresarse en términos de estereotipos, que son justamente los que la investigación sobre los géneros busca destruir"(7). Lo que ella llama matriz de géneros yo lo nombro aquí modelo genérico, entendiendo por modelo una

6. Rossana Rossanda. "Instituciones contra la mujer". Fem. México. Num.43. Ene-Dic. 1985. p.24-25.

7. Teresita de Barbieri. "Sobre géneros, prácticas y valores: notas acerca de posibles erosiones del machismo en México". En: Juan Manuel Ramírez Sáiz (coord). Normas y prácticas morales y cívicas en la vida cotidiana. México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades-UNAM-Angel Porrúa ed., 1990, p.84.

construcción simplificada pero completa de una realidad social, una concepción abstracta e ideal de ser hombre o mujer. El modelo no debe confundirse con la sociedad misma, es más simple y esquemático que ella, pero la representa y permite precisar para el análisis las líneas generales. Es a través de un modelo genérico que se estructuran los códigos de valor del sistema de género imperante, determinando el "deber ser" que se impone a un colectivo. No debe confundirse con la práctica social, aunque influye en ella de manera importante. Sus normas se conciben como eternas, pues se plantean como "naturaleza", convirtiéndose en la escala con que se miden las características y virtudes concretas de hombres y mujeres que viven en el mundo real.

El sistema de género se muestra básicamente en tres dimensiones: la económica, la política y la simbólica. Aquí atiendo esta última a través de las películas nacionales, en las que campean los estereotipos, en las que se expresan de manera privilegiada los modelos genéricos.

Para posibilitar el análisis recorté el tiempo: elegí el período llamado de oro, edad mítica del cine mexicano, tiempo de construcción de modelos, de concepciones abstractas e ideales que supuestamente rigen el desempeño de los hombres concretos en la realidad. Me decidí por este período (1939-1952) porque en él coinciden una serie de características importantes tanto para el país en su conjunto como para el sujeto femenino en particular.

Pero, ¿Cómo se construye un modelo genérico cuando el tiempo corre ineludiblemente, cuando las necesidades concretas del aquí y el ahora se modifican día con día? Cualquier sistema o institución debe readecuarse para mantenerse, aún las que dicen beber de lo eterno, el eterno femenino o la Verdad Absoluta de Dios. Cualquier modelo debe ajustar su contenido al paso de la marcha histórica para no dejar afuera la posibilidad de ser actuado por seres de carne y hueso, aunque, con todo, los sujetos concretos quedan atrapados en las diferencias de ritmo existentes entre las ideas y la realidad, en el desfase entre el ser y el deber ser. Conviene aquí recordar que la ideología dominante sólo es tal en su pretensión de serlo y que los seres humanos encuentran múltiples caminos para hacer una lectura personal de los mensajes que reciben y para desarrollar sus propios proyectos. Me interesa comprender la manera y el grado en que el cine se basa en las mujeres concretas para construir una imagen abstracta de ellas, un modelo; quiero develar los códigos de valor que rigen esta construcción e incursionar en la forma en que incide, o no, en las mujeres de carne y hueso.

El cine como fuente para el historiador.

En la imagen fílmica estos son los años de las madres abnegadas y las rotundas rumberas. También de sus derivaciones: la abuela omnipotente (Sara García) y la devoradora (María Félix). En la vida social son los años de

una creciente incorporación de la mujer al trabajo productivo y, por ende, al salario, expresión de los tiempos que se sienten modernos y que caracterizamos antes. La mujer se organiza crecientemente para participar políticamente: el derecho al voto le será concedido en 1953 y socialmente actúa más en los movimientos de la que hoy llamaríamos "sociedad civil".

La construcción de una imagen no es algo simple. Al cine hay que verlo como el resultado de muchas influencias: alude a la economía, la cultura, los medios, a la estética y a la técnica. Cada elemento incide en los otros. Por otro lado sólo se puede inventar a partir de las vivencias propias y ahí surge como retrato o representación.

De la idea del cine como un aparato de la ideología dominante, instrumento para condicionar a las mujeres en forma vertical y autoritaria pasé a mirarlo como expresión de la práctica social, expresión privilegiada que muestra la relación entre lo público y lo privado como dos caras de la misma moneda. La cultura popular y la mentalidad me sirvieron como categorías de análisis para mediar entre lo micro y lo macro, entre la moral social y la vida cotidiana con toda la serie de experiencias, costumbres, percepciones y acciones que son importantes para los seres humanos. Planteo la ideología como un conjunto de explicaciones, creencias y valores aceptados y empleados en una formación social, como campo de acción de las experiencias intelectuales, no como su suma. La ideología no es asimilada en forma automática por

quienes la reciben, sino filtrada y reinterpretada por las mentalidades. Estas, además de ser un reflejo social, son también vehículos ideológicos: analizar la interrelación entre estos niveles puede verse mejor a partir de casos particulares. El cine produce y reproduce la ideología dominante, primero porque no muestra la realidad sino su representación y después porque el filme no es un "elemento neutro en la sociedad que lo produce, sino que adquiere una componente de intervención sobre la sociedad"(8). Es importante por lo que dice, y también como agente de su momento: contribuye a la configuración de su sociedad en modas, peinados o actitudes y también en el sentido ideológico. El cine transmite una serie de ideas y de prácticas sociales que, por este medio, se reciclan y refuerzan. La estereotipación propia del lenguaje fílmico, su forma de narración la convierte en modelo. Como todo modelo destaca las líneas generales de lo que en la realidad actúa de una forma matizada, ambigua y compleja:

Por la manera en que escogen, ponen en imágenes y asocian objetos, personajes, sistemas relacionales, o dicho de otra manera, por su constitución, un filme o una serie de filmes definen una manera de concebir y de hacer inteligibles las relaciones sociales (...). El cine no abre una ventana al mundo: filtra y redistribuye algunos de sus aspectos. Si las condiciones de producción determinaran enteramente la realización, el estudio de las formas se volvería inútil, y bastaría conocer una época para saber lo que hay en sus filmes. Pero el productor parcialmente dominado por el marco, lo sobrepasa en la medida en que lo

8. José Enrique Monterde-Drac Màgic. Cine, historia y enseñanza. Barcelona, Editorial Laia, 1986. p.35.

transcribe. Los filmes son proposiciones sobre la sociedad; para un historiador trabajar sobre el cine quiere decir comprender cómo se construyen esas proposiciones(9).

Para hacer el análisis de los filmes hice una operación de abstracción, especialmente centrado en el sistema de relaciones puesto en juego por la película, que se expresan tanto en su interior como respecto al contexto social y nos llevan a la definición de unos modelos mentales predominantes. Ya dije que atiendo los que atañen a la construcción del género. En esta operación de abstracción separe la imagen de la mujer para el análisis, aunque es claro que tanto en las películas como en la realidad su habitat se da en la relación. Se trata de una sociedad rodeada de imágenes. Las imágenes conforman una suerte de mundo paralelo que representa y distorsiona la realidad, porque enfatiza en algunos aspectos y disminuye otros:

El cine ha de ser considerado como uno de los depositarios del pensamiento del siglo XX, en la medida en que refleja ampliamente la mentalidad de los hombres y mujeres que hacen los films [...] el cine ayuda a comprender el espíritu de nuestro tiempo(10).

Esto le da la posibilidad de ser fuente para el historiador, pues permite acceder a una parte de la realidad que requiere ser interrogada. Sin embargo es preciso tener

9. Pierre Sorlin. Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana. México, Fondo de Cultura Económica, 1985. (Sección de Obras de Sociología) p.245.
10. Martin A. Jackson. "El historiador y el cine". En: Joaquín Romaguera y Esteve Riambau. La historia y el cine. España, Ed. Fontamara, 1983. p.14.

claros los límites. Jean Louis Comolli ha dicho que "La obra es un tejido de ficciones, por lo tanto, en la medida en que no es una ilusión pura sino una mentira reconocida como tal, requiere ser tomada como verdadera; como el documento (recíprocamente éste es tan falso o tan verdadero como la otra) en realidad, valen lo mismo, valen lo que requiere su uso"(11).

El trabajo con fuentes fílmicas tiene mucho en común con la historia surgida a partir de otras fuentes. Finalmente ninguna nos da a una sociedad tal como es, sino tal como se dice ser. Sorlin ha dicho: "Los textos no son tajadas de vida; son discursos, contruidos según reglas estrictas"(12). El cine de ficción muestra una forma dominante de concebir el mundo. En este caso, una forma de entender las relaciones entre los géneros fincada en la práctica social a la que los historiadores no encontramos fácil acceso. Como dice Sorlin, los filmes "vuelven obsesivamente a puntos en que parecen ejercer una especie de fuerza de fijación, y transmiten diversos tipos de representaciones"(13), representaciones - agregó- de lo que es obvio para su contexto.

Cada período histórico tiene un marco limitado de concepciones, un límite de elementos de los que puede percatarse, de lo que le es "visible". El cine:

-
11. "Le detour par le direct". Cit por Margarita de Orellana. Imágenes del pasado. México, UNAM-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Num.7. p.16.
 12. Sorlin, Op Cit, p.250.
 13. Id, p.251.

permite distinguir lo visible de lo no visible y al hacerlo reconoce los límites ideológicos de la percepción en una época determinada. En seguida, revela zonas sensibles, (...) por último propone diferentes interpretaciones de la sociedad y de las relaciones que en ella se desarrollan; bajo guisa de una analogía con el mundo sensible que a menudo le hace parecer testigo fiel, construye, por aproximación puesta en paralelo, desarrollo, insistencia, elipse, un universo ficticio(14).

Al tomar el cine como fuente existe el peligro de establecer relaciones de homología entre las películas y el contexto en que se producen, como si funcionaran bajo el mismo supuesto, como si las películas mostraran la parte por el todo. No se trata de una copia del mundo, sino de un revelador, "un filme no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celulosa, es una puesta en escena social"(15). La manera en que el filme toma la realidad para construir un modelo es a partir de la selección de información, tomando lo que le es "visible": se seleccionan algunos objetos, no todos, y se reorganizan, se redistribuyen realizando una construcción paralela al mundo, una construcción imaginada de él: "La tarea del historiador consiste en sacar a la luz algunas de las leyes que regulan esta proyección"(16). Las necesidades comerciales del filme obligan a que esa selección provoque la identificación, la que sólo es posible a través del reconocimiento(17).

14. Id, p.206.

15. Id, p.170.

16. Id.

17. "El filme también es una puesta en escena por la relación que establece constantemente con el espectador; claro u obscuro, está hecho para un público al que trata de

En la relación entre público e imagen se construyen las posibilidades del cine como fuente. La idea es situarla en el centro del interés, a diferencia del papel que tradicionalmente había ocupado en la periferia, en la decoración final del trabajo, como parte de la edición. Estoy de acuerdo con Marc Ferro cuando propone "Partir de la imagen, de las imágenes. No buscar sólo en ellas ilustración, confirmación, o mentis de otro saber, el de la tradición escrita. Considerar las imágenes tal cual, aunque sea para invocar otros saberes, para captarlos mejor"(18). No se trata de un acercamiento estético a una obra de arte, sino a un "producto, imagen objeto, cuyas significaciones no son sólo cinematográficas"(19). Para captar la dinámica de ida y vuelta entre el cine y la vida es importante ver otros elementos, atender al discurso detrás de lo explícito. La cámara permite hacer esa otra lectura:

Consigue desestructurar lo que varias generaciones de hombres de estado, pensadores, juristas, dirigentes o profesores habían logrado ordenar en un bello edificio. Destruye

seducir o de repugnar. Salvo en casos excepcionales, el universo fílmico se organiza ante el espectador cuya complicidad busca, así fuera negativamente, y la manera en que los materiales fílmicos se agencian, para asegurar su llegada a las salas, denota una práctica social, una relación con el público y, mediante él, con la sociedad. Estudiar la puesta en escena o, más generalmente, lo que llamamos la constitución, equivale a tratar de discernir qué estrategia social, qué modelos de clasificación y de reclasificación actúan en los filmes." Id.

18. Marc Ferro. "El cine, ¿un contraanálisis de la sociedad?". En: Jacques Le Goff y Pierre Nora (Coord). Hacer la historia. Barcelona. Ed. Laia, 1974. Vol.III (Nuevos Temas). p.246.

19. Id., p.246.

la imagen del doble que cada institución, cada individuo se había constituido ante la sociedad. La cámara revela el funcionamiento real de aquellos, dice más de cada uno de cuanto quería mostrar. Desvela el secreto, ridiculiza a los hechiceros, hace caer las máscaras, muestra el reverso de una sociedad, sus lapsus(20).

A partir de su condición de reflejo se acepta su historicidad. La fuente requiere, entonces, de una lectura histórica para lo cual deberemos tener una óptica propia. Lo anterior implica una concepción de la historia amplia, que atienda el imaginario social y que esté abierta a las nuevas fuentes de conocimiento. La historia de las mentalidades se alimenta de los documentos del imaginario y entre ellos el cine es uno de primera línea: sintetiza y expresa lo que encuentra en el exterior. Expresa situaciones sólo transmitibles a través de configuraciones discursivas o simbólicas. Es el indicio para el historiador: esa relación sesgada, ese reflejo indirecto de las creencias. No se trata de mirar la realidad a través de una ventana abierta, sino de interpretar su representación. El cine toma datos del mundo concreto y los redistribuye en un conjunto ficticio y coherente, tan significativo como el mundo del que emerge. No es una imagen ingenua sino una proyección. Es un medio del que dispone la sociedad "para ponerse en escena y mostrarse"(21).

Se trata de un medio complejo que forma parte de la producción económica (es una industria que ocupa a muchas

20. Id, p.245.

21. Sorlin, Op Cit, p.252.

personas), del arte, de la cultura popular, de la ideología dominante. El cine cuenta ficciones pero no por eso cuenta falsedades. El cine transmite un sueño, pero un sueño peculiar: debe tener los elementos necesarios para procurar la identificación del público y también aquellos para lograr su evasión. Debe, entonces, conjugar el deseo con el retrato. Vuelvo a citar a Marc Ferro: "de la película de ficción dicen que sólo reparte sueños, como si los sueños no formaran parte de la realidad, como si lo imaginario no fuera uno de los motores de la actividad humana"(22). Así ofrece una información peculiar, pero de otro nivel, información que "puede ser más veraz que un documento"(23).

Esta circunstancia implica un reto: ¿hasta dónde en pantalla se retrata un ser o un querer ser? El cine muestra el orden de lo cotidiano de una manera privilegiada: los objetos, los decires, las modas, pero también muestra el imaginario. Alude al mundo público, y también a lo más privado, que son los anhelos. Con ese argumento ha sido sujeto de lecturas psicoanalíticas, lo que, de entrada, es un territorio peligroso. Del psicoanálisis es importante reconocer la necesidad de tomar en cuenta lo latente, de buscar el texto oculto, que nos da señales más que evidencias, señales que se requiere interpretar.

Todo lo anterior configura los límites de ese testimonio para ser utilizado como fuente histórica. No puede ser

22. Cine e historia. Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 1980.
p.66-67.

23. Id, p.41.

utilizado sin ver, por ejemplo, la necesidad del cine como negocio y, por lo tanto, la necesidad de propiciar la identificación. Desde ahí la fuente es un camino un poco tortuoso para llegar a partes ocultas del público espectador:

Lo que el cine puede ofrecer es una visión limitada y una imagen fugitiva, que es siempre incompleta y a veces engañosa, pero que, utilizada en el momento oportuno, proporciona al especialista en ciencias sociales indicaciones válidas sobre la cultura y las grandes ideas de una sociedad determinada(24).

Un límite es cómo conocer al público, responder a la pregunta de cómo se reciben las películas. Hoy en día todo cuanto atañe al cine es diferente que antaño, carece del fulgor de aquellos años. La crítica no es un elemento clave para el grueso de nuestro público, aunque es significativo de otro tipo de cosas. Con la censura sucede lo mismo: es una instancia que actúa en forma previa a la exhibición y, en caso de debate su veto promueve más que negar el interés común. La producción nacional, por otro lado, se caracteriza por una tónica de improvisación que le da un tono particular y que muestra las contradicciones de la vida cotidiana. No se trata nada más de un cine que funja como instrumento de la ideología dominante sino de algo más simple y espontáneo: un cine hecho al vapor para divertir sin crear grandes problemas aunque evidentemente también participe de la ideología dominante. Para entenderlo hay que observar la situación económica y de la producción, atender la crítica y la censura

24. Jackson, Op Cit, p.14-15.

en México, porque todas influyen en el producto final, que son las películas concretas.

El proceso de este trabajo.

El cine mexicano aparece lejos del cine de autor, salvo excepciones: Emilio Fernández, Alejandro Galindo o Roberto Gavaldón tienen una mirada particular y una forma especial de expresarla: son autores. En este trabajo no quise insistir en especificidades de esta índole, sino hacer una mirada global sobre todo tipo de películas, con el solo requisito de que tuvieran como una figura importante a la mujer, o sea casi todas. Por eso el melodrama formó parte medular en la elección: en ellas el papel femenino es fundamental. Miré cintas cómicas, comedias rancheras, etcétera, pero, por sí mismo, el melodrama se colocó a la cabeza de mis preferencias. También menciono aquí el otro material, pues a menudo me permite matizar o destacar una idea. El cine de Emilio Fernández y sus figuras femeninas lo dejó casi sin tocar, a pesar de que es un tema que me ha preocupado. Lo hago así porque sus concepciones son muy particulares, aunque estén apoyadas, también, en esta plataforma de ideas que aquí se analiza. Su caso podría ser parecido a otros directores: si atiendo en concreto a Roberto Gavaldón o a Julio Bracho se destacarían concepciones personales y formas particulares de expresarlas. En este trabajo atendí más los elementos comunes que las diferencias. Los hilos de continuidad fueron sorprendentes.

Tampoco el criterio de calidad fue determinante. Curiosamente, las películas burdas o malas se convirtieron en las que me daban más información, quizá al ser hechas con menos preocupación por la reflexión o la coherencia dejaban escapar muchos contenidos de una manera más libre libre, por lo que muestran esa cara oculta de la información sobre mi tema, en donde radica la importancia de mi material. Las cintas más baratas y mal hechas hacían más evidente las concepciones sobre el género. La coincidencia es sorprendente: dialogan entre ellas en base a un código de valores coherente entre filme y filme, entre películas y sociedad.

En un primer momento quería ver en la imagen el tema del consumo femenino. Me interesaba precisar ese aspecto en un momento de crecimiento de la economía nacional, buscaba el cambio, las señas que pautan con otro color los procesos, pero la pantalla no me dio mucho de eso. Más bien parecía insistir en otros elementos: el amor, la maternidad, las dotes de la sumisión femenina, mensajes más añejos, continuidades que me sorprendieron por su constancia(25). Los cambios en el modelo genérico son escasos, a veces solo se plantean para hacer contraste con la tradición,

25. He trabajado el punto en: Mujeres en México. Una historia olvidada. México, Editorial Planeta, 1987. (Colección Mujeres en su tiempo. En: "La construcción del género: Mujer ¿tu nombre es amor?", Debate feminista. México, Num.1, Mar de 1990 y en: El Álbum de la mujer. Antología ilustrada de las mexicanas. El siglo XIX. México, INAH, 1991. (Colección Divulgación). Ver también el Vol.IV de dicha colección: Martha Rocha, El porfiriato y la Revolución.

reafirmando los valores aceptados. Creo que esa insistencia tiene mucho de retrato, sí, pero también de conjuro: cuando un medio insiste de manera tan explícita en un discurso cabe suponer que polemiza con el contrario. Es importante atender lo manifiesto en los filmes, pero también lo latente, lo que escapa a una imagen demostrativa y otorga indicios de esa otra argumentación que se quiere socabar.

Carlos Monsiváis ha marcado la continuidad de formas que él ubica desde el porfirismo: "la defensa del derecho natural de posesión sobre la mujer, la tierra, los trabajadores y la patria = fortaleza del espíritu = pilar de la sociedad= represión sexual"(26). Él ubica en la novela del siglo XIX la separación entre la sexualidad prostibularia y el hogar, así como la que se plantea entre la ciudad y la provincia. Los años postrevolucionarios son los de construcción de un nacionalismo que requiere una nueva moral social y en la cual el machismo y la familia son elementos fundantes, machismo que reafirma la personalidad y ratifica en público la valentía privada, diferente del que se ejerce durante la Revolución: "el machismo en cuanto espectáculo comercial surge a fines de los años treinta para adornar esquemas de conducta, folclorizar, despolitizar (...) únicamente el exceso de bravata física redimirá del pecado original de la pobreza"(27). En este esquema el dominio de la mujer se

26. Carlos Monsiváis. Amor perdido. Esta noche nos honran con su presencia... Guadalajara, Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, 1977. (Colección Textos Latinoamericanos) p.18.

27. Id, p.33.

convierte en un medio para compensar el sentimiento de inferioridad social, económica y cultural que aqueja al hombre de esos años: "el destino de la mujer es el sometimiento, la biología marca el lugar en la escala social"(28).

Creo que, en parte, todo eso hace que mi cronología sea tan poco precisa. Yo no percibo, en mi tema un proceso exacto, un desarrollo de aquí para allá, sino más bien un movimiento en espiral, una forma de marasmo de cintas que se parecen mucho en su fondo y en el que ciertos filmes (Una familia de tantas -Galindo, 1948-, La diosa arrodillada Gavaldón, 1947) son más bien películas-excepción que películas-hito, que modificarían las cosas fundamentales. Las películas se parecen mucho entre sí, y eso me parece notable.

No existe ningún código o manual que determine en forma precisa cómo deben ser las figuras y sin embargo hay una coincidencia evidente que, presumo, tiene que ver con la concepción de quienes hacen el cine (no me refiero tanto a los productores sino a todo el staff) y a las necesidades de identificación del público. Quizá también influye el gusto de la cultura popular y la cultura de masas hacia la repetición. Por ejemplo, películas que cuentan una historia original y novedosa repiten la temática más sobada del cine nacional. Valga como ejemplo Tormenta en la cumbre (Julián Soler, 1943) cuya historia presenta un triángulo amoroso en las montañas,

28. Id, p.34.

quizá suizas, pero cuyo relato insiste en mostrar los esquemas más arcaicos del tema de la maternidad.

Los filmes no son para mí un fin en sí mismos, sino un medio. No intenté el análisis minucioso de encuadres o secuencias, movimientos de cámara o imágenes, lo que me hubiera limitado a trabajar pocas cintas. Entiendo que ese tipo de lectura es importante pero quedaba fuera de mis intereses. Hay 24 imágenes por segundo y analizarlas todas hubiera sido una tarea ajena a mis propósitos. Opté por una mirada más amplia y global, que me permitiera observar el universo de muchas películas y atender las coincidencias o las desviaciones de los mensajes aceptados. Creo que se esa avalancha de imágenes que se reciben no todas influyen de la misma manera. Es la trama de los filmes la que otorga el significado preciso. Las escenas sueltas, las frases separadas adquieren su dimensión precisa al inscribirse en el desarrollo y desenlace de la historia, y, en última instancia, al ser interpretada por cada espectador. Aquí cito alrededor de 125 películas.

Así pues, mi lectura no desarma toma por toma, acudo más bien a la atención flotante, cuidadosa, anotada de las cintas. La videocasetera me ayudó para revisar una y otra vez algunas escenas y para rescatar las palabras de los protagonistas. Permite hojear la película casi como un libro, pero, me pregunto, si es posible leer una película como se lee un libro, con esa reflexión, detención, análisis de la letra escrita, separando la música del diálogo y fraccionando

la atención. Me lo pregunto porque en el público la experiencia incluye los distintos sentidos y eso propicia una alta carga emotiva, el relajamiento del espíritu crítico. ¿Es conveniente, es posible separar la afectividad en la mirada para ser más eficientes? Creo que ambas lecturas, una de análisis y otra afectiva no son excluyentes, es más, en mi no fue posible y a pesar de realizar un análisis del material, de reirme a menudo con él y de él, muchas veces me emocionaba al mirar estas cintas, aunque seguramente de una manera muy diferente a como lo hacía su público específico. También creo importante destacar que la mirada rectora en la construcción de este trabajo fue la mía, ésto es, la de una mujer que observa imágenes de mujeres. Como sujeto social de un momento particular comparto, seguramente, una serie de supuestos que son parte de mi sociedad, del sistema de género imperante. He de hacer notar que el diálogo con Aurelio de los Reyes me ayudó muchas veces a precisar algún matiz y, otras, a cobrar conciencia de que la atalaya de mi mirada es como mujer en un contexto dado. Sin embargo, es claro que el elemento que determinó los temas y problemas que aquí se analizan fueron las películas mismas.

Presto mucha atención a los diálogos y a las imágenes, a la secuencia que siguen. La fuente que elegí ofrece mucho material, pero considero que éste no es, per se historia. Sólo la interpretación lo hace serlo. ¿Cómo describir, analizar e interpretar la multitud de imágenes? ¿cómo explicar un momento de la realidad humana a partir de ellas?

Creo, con Sorlin, que "no existe una significación inherente al filme: son las hipótesis de la investigación las que permiten descubrir ciertos conjuntos significativos"(29). Este principio atañe a toda labor de investigación social. Sin embargo, y como suele suceder, mis hipótesis originales fueron desbordadas a lo largo de la investigación, al ver detenidamente el material fílmico y las revistas de la época, al buscar explicaciones acerca de una información que, a veces, me sorprendía tanto, al preguntarme cómo recibía el público las películas. Lo anterior me llevó a realizar un ejercicio cotidiano paralelo a la toma de notas, diálogos, atención a los encuadres o imágenes que se referían a las mujeres: la pregunta acerca de si eso que miraba sería real o no, si la representación aludiría al retrato del espectador o a su sueño. Para eso me acerqué a la vida cotidiana de los habitantes de los años cuarenta y acudí a otras fuentes. Traté de entender qué era lo usual y qué lo extraordinario en ellos, qué prácticas y costumbres eran moneda corriente y cuáles excepcionales. Esto me permitió precisar más en la interrelación que existe entre los públicos y los filmes, entre el modelo y la práctica social de las mujeres me permitió precisar lo que las cintas muestran de la realidad, lo que esconden y lo que debe su sentido al deseo. Me llamaba la atención el alarde respecto a ciertos temas y la manera de obscurecer otros, los temas que se explican con detalle casi

29. Sorlin, Op Cit, p.49.

informativo, demostrativo y los que se traslapan, los que por obvios no se describen, sólo se muestran.

De acuerdo con Sorlin mi mirada atiende tres niveles de análisis: 1) relaciones manifiestas o implícitas inscritas en el universo ficticio del filme 2) relaciones implícitas con el fuera de campo, o sea las referencias obvias que no se explican porque se supone que el espectador las entiende de acuerdo a una situación compartida y 3) las relaciones organizadas por el filme entre el público y la pantalla(30). Por apuntar un ejemplo, en el tema que aquí me ocupa y como una situación acaecida en muchas cintas: el nivel uno mostraría la importancia de la madre en las historias, el dos supondría el hecho de la ausencia de padre que le da a la mujer un peso clave en el hogar y el tres se engancharía con una audiencia en que es común ser madre soltera o abandonada, ser jefe de familia. La historia se narra en el primer nivel, pero en el segundo el público comprende lo no dicho, y lo hace de acuerdo a su propia realidad extra pantalla.

Toda cinta tiene un discurso implícito y otro explícito. Sorlin los ha llamado historia y relato. El primero es la serie de anécdotas, el cuerpo mismo de la narración, el cauce para el segundo, que se manifiesta más bien en la imagen y encierra el marco de percepciones visibles en ese momento dado(31). Tomando el ejemplo anterior, la importancia de la madre aparecería en la historia y la ausencia del padre sería parte del relato. Ambos fueron atendidos en este trabajo.

30. p.133-134.

31. Sorlin, Op Cit, p.169.

Atravesando estos niveles se observa la dinámica entre la realidad y el deseo.

Para dar forma a los resultados de mi análisis hice un modelo, en el que se muestran los principales elementos que aparecen en los filmes y sus combinaciones, los personajes y las relaciones que los ligan, el entramado en que se mueven, los mecanismos y maneras de ese su movimiento. En una primera mirada esa imagen muestra a las mujeres en dos posibles bandos, sólo dos: como angel o demonio, Eva y María, una imagen polarizada e irreal, vista desde los ojos de un sistema de predominio masculino y apreciada desde sus reglas y necesidades. Con esa primera idea me metí en documentos de todo tipo: vi películas, las pensé, las anoté y me empecé a confundir. Leí libros y revistas de la época. Casi sin darme cuenta me sumergí en la información hasta inundarme de ella, hasta casi ahogarme. Y así, de ver y ver, se me fueron acomodando las ideas. Algunas de las que rigen mis interpretaciones surgieron desde los primeros tiempos, de la visión de las películas iniciales. En un primer momento las imágenes quedaban sueltas, como un bagazo que llegó a no dejarme mover: estaba abrumada de información. En algún momento pensé que quizá era conveniente delimitar el tema: o las madres o las prostitutas, pero me percaté de que no podía separarlas porque las aislaba de una relación que era simbiótica y perdían, ambas, su sentido. Redactar significó la balsa salvadora, la posibilidad de concluir y de entender. ¿Fue primero el huevo o la gallina? las ideas que rigen este

trabajo surgieron de la mirada, pero como seguía viendo películas modificaba o afinaba mis conclusiones. Decidí que habían llegado los últimos tiempos de ver cine cuando básicamente reafirmaba las ideas a las que había arivado. Me encontraba un diálogo o una escena representativa, pero ya no encontraba situaciones que modificaran mis conclusiones esenciales. Fue entonces cuando decidí que era el tiempo de poner punto final a esta investigación. De acuerdo con Andrew Tudor consideré que para mostrar los resultados era conveniente presentar una parte descriptiva, una parte de inferencia explícita y una parte de suposición(32). El resultado lo ofrezco ahora a ustedes.

La interpretación es siempre incierta, pero para concluir algo fue necesario ver muchas películas, más de las aquí citadas y confrontarlas con muchas preguntas, referentes a los sujetos (hijas, novias, abuelas, madres, amantes, prostitutas, empleadas), sus situaciones (en guerra-en paz, con trabajo-sin trabajo, en el campo-en la ciudad, solteras-casadas, con hijos-sin hijos) y relaciones (con los padres, los hijos, los nietos, los amantes, los maridos, los jefes). Con ellas quise precisar la lógica, el resorte de las tramas y confrontar el resultado con la realidad de ese momento. Cada película requiere su propia decodificación, pero en el cine mexicano se da, al menos en este tema, una situación peculiar que ya mencionamos. Me refiero al hecho de que las películas se parezcan tanto entre sí.

32. Andrew Tudor. Cine y comunicación social. Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 1974. p.125.

George Sadoul dice que para trabajar con el cine las fuentes deben ser filmes, documentos escritos y testimonios orales(33). Atendí todos ellos, en diferente medida y sin perder de vista mi tema concreto. En nuestro medio existen problemas de índole práctica para trabajar este tema. El primero y más evidente es la dificultad de ver películas. Mis principales opciones parecían ser la Cineteca Nacional y la Filmoteca de la UNAM, pues ambas instituciones tienen como una de sus funciones el resguardo de material cinematográfico, sin embargo no fue posible el acceso fluído a la exhibición del material que cuidan, pues mirar cada cinta significaba un trámite burocrático de consideración. En los últimos meses he encontrado una actitud más positiva de parte de los encargados de los acervos. Durante un tiempo se me permitió ver material en Televisa, pero pronto mi presencia resultó incómoda para ese consorcio. Aproveché varias exhibiciones con carácter conmemorativo o de homenaje que se hacían en salas comerciales o en ciclos organizados por instituciones culturales. La fuente más rica fue la televisión, en los canales que continúan pasando cine mexicano de los años cuarenta, con lo que su influencia puede considerarse vigente, aunque en un grado mucho menor.

Es claro que un aspecto importante es confrontar la película en pantalla con el guión y el comentario de la censura. En este trabajo privilegié la película terminada.

33. Romá Gubern "Metodología de análisis de la historia del cine". En: Romaguera, Op Cit, p.41.

Las críticas que la exhibición produjo las atendí en la revisión hemerográfica.

De los documentos escritos revisé básicamente bibliografía y hemerografía. Los libros me permitieron configurar un marco de análisis, un marco del momento histórico, conocer las biografías de las figuras más importantes, el estado de la cuestión femenina y de la historiografía de la mujer, preguntarme más y más cosas. No existen libros acerca de mi tema concreto, tan sólo algunos folletos y tesis que dan cuenta del interés que no sólo en mí suscita este tema(34). La hemerografía fue básicamente de

34. Ayala Blanco en La aventura del cine mexicano (México, Editorial Era, 1968), tiene un capítulo dedicado a "la familia" y otro a "la prostituta". El mismo autor en Falaces fenómenos fílmicos (México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1981) tiene un capítulo de "el discurso del patrocinio masculino" y otro "el discurso del cine en femenino", pero no se refieren a México.
- Salvador Elizondo. "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano". Nuevo cine. México, D.F., Num.1, Abr 1961.
- Jean Franco menciona el tema en el capítulo de "Oedipus modernized". Plotting Women. Gender and representation in Mexico. London, Verso, 1989.
- Carl J. Mora tiene un artículo: "Feminine Images in Mexican Cinema: the Family Melodrama; Sara García 'The Mother of Mexico' and the Prostitute". Studies in Latin American Popular Culture, Vol.4, 1985.
- Héctor Martínez Tamez. "La mujer en el cine mexicano". En: Breve historia del cine mexicano. México, Delegación Venustiano Carranza, 1983. (Colección Práctica de vuelo).
- Francisco Sánchez. Un capítulo titulado "El eterno femenino" en: Crónica antiolemne del cine mexicano. México, Divulgación Universidad Veracruzana, 1989.
- Tesis: Fernando Fuentes Solórzano y Laura Rustrian Ramírez. La cabaretera en el cine mexicano durante el alemanismo. 1946-1952. México, ENEP Aragón-UNAM, 1985. (Tesis).

revistas de cine: consulté multitud de ellas, Cinema repórter, El cine gráfico, La pantalla y otras más. Para casos particulares busqué referencias en la prensa diaria.

Fue importante confrontar la fuente, no para restarle validez a su información, sino para contextualarla. No para rellenar los datos que el cine no ofrece con información de otro nivel e intención, sino para darle una dimensión más completa. Para mí el cine es una bisagra que vincula lo público y lo privado, por eso me preocupó buscar los hilos comunicantes y atendí otros testimonios. No existe algo así como la fuente absoluta, de manera que se impone atender varias de ellas. Por ejemplo, si busco a la mujer trabajadora la estadística me dará una información, pero la imagen otra. No son contradictorias, pero sí diferentes, y así se impone trabajarlas. Se complementan, sí, pero cada una desde su muy precisa idiosincrasia y no puedo empatar mi mirada sobre ellas. En la imagen veré encarnados en figuras de luz y sombra muchos de los datos de las estadísticas, por ejemplo la frecuencia de mujeres que trabajan como sirvientas o el incremento de las secretarias. A través de la anécdota, puedo atisbar problemas que no son claros en los números, los de la doble jornada o del hostigamiento sexual, por ejemplo. Las entrevistas de historia oral permiten acercarse a la parte

Laura Martínez López. Estereotipos de la mujer en el cine mexicano 1940-1946. México, UNAM-Facultad de Filosofía y letras, 1985. (Tesina).

Angélica Patricia Martínez Sustayta. Análisis de algunos personajes femeninos en el cine mexicano. Visión de cuatro directores. México, UNAM-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1989. (Tesis).

más personal de los recuerdos, a la visión propia, la interpretación subjetiva de una serie de sucesos con múltiples lecturas. Cada fuente tiene sus límites y atender a varias puede proponer sugerencias interesantes. Sin embargo -insisto- es importante no perder la especificidad de su propio contenido.

En mi caso he buscado a mi sujeto en la prensa, particularmente la nota roja, los consultorios sentimentales, los anuncios comerciales y los de ocasión. La primera ofrece un inventario de realidades, expresadas en los casos límite, los de su violación, permite acceder a lo usual a través de lo extraordinario y transmite, además, el código moral dominante, pues suele aprovecharse para dar lecciones de comportamiento: como ha dicho Sergio González: "la nota roja es un espejo ambiguo de la sociedad y como tal hay que aprender a leerlo"(35). El consultorio sentimental permite ver, en las preguntas, una serie de problemas cotidianos y de deseos que vivían las mujeres y, en las respuestas, los paradigmas de la moral dominante. Los anuncios remiten a lo más público, se relacionan con el mundo del comercio y se inscriben en el deber ser, asimilándolo a lo que se debe tener. Los anuncios de ocasión ofrecen un mapa de las demandas y ofrecimientos de la sociedad en muchos terrenos. Nuestro conocimiento aparece fragmentado y disperso. El análisis de una fuente nos permite construir una pieza del

35. Crimen, terror y páginas. Antología de Patricia Ortega. Prologo de Sergio González. México, El Nacional, 1990. p.9.

rompecabezas, otra fuente: otra pieza. El resultado es una figura con muchos huecos, pero en la que alcanzamos a distinguir sus líneas generales y, lo que es más estimulante, nos motiva a pretender explicar.

Al confrontar la información cinematográfica con otras fuentes encuentro muchas coincidencias, pero una materia propia, una originalidad precisa. Es evidente que las mujeres reciben muchos mensajes de diversos tipos y se representan de muchas maneras, cada una de ellas pautada por su propio propósito: los anuncios buscan vender y las películas distraer. Sin embargo coinciden en el modelo genérico, en el "deber ser" que se considera adecuado.

He dividido este trabajo en dos grandes partes. En la primera planteo el mundo en que se mueven las imágenes. El país y la ciudad en un momento clave, la industria que produce el cine, que se ilumina con un recurso especial, los astros y las estrellas, tan importantes en la configuración de la imagen. En ese mundo las ideas se plantean desde la pantalla y se entienden porque están en lo interno de cada persona concreta que mira la película, que conforma el público. Con la exhibición entramos a un terreno denso, al mundo de la ideología, la cultura popular y las mentalidades, los públicos que reciben los filmes. Todo eso parece claro al separarlo para el análisis. En la práctica parecía un magma complejo y denso. Toda esta primera parte suena teórica, porque lo es, pero cabe insistir en que se enredaba y se confundía en el ejercicio social concreto de esos años.

Explicar todo eso es necesario para entrar al tema particular. La segunda parte de este texto nos lleva a la imagen, la que brilla en la obscuridad: la de la familia, la de las madres, las amantes, las hijas, las abuelas... piezas sueltas de un sistema que se quiere representar como un absoluto, partes que se presentan iluminadas entre la obscuridad de la exhibición. ¿Cómo se concibe a las mujeres y como ésto incide en la construcción del género femenino? Apunto las formas de relación, los discursos dominantes, los sentimientos básicos. Entre tanta luz se llegó a lo más oscuro, de lo público y masivo a lo más privado, de la calle a la fantasía. ¿Cómo se vinculan esas dos realidades?

Para responder a las preguntas separaré elementos que respiraban juntos, aislaré los temas y los roles claves que atañen a las mujeres: el amor, la familia, la maternidad, la sexualidad, el mundo público: la novia, la esposa, la hija, la amante, la madre, la prostituta, la trabajadora. Estos temas y roles surgen de las imágenes, las de luz y sombra que, no obstante, sólo tienen sentido en relación a los sujetos de carne y hueso y sólo cobran carta cabal en la interacción.

Inicio la segunda parte con un capítulo que propone claves para el entendimiento. El riesgo en él es adelantar información y escatimar misterio a las imágenes pero, creo, el cine mexicano no demanda tanto el respeto a sus enigmas cuanto el develamiento de sus medias verdades, tan obvias que suena ocioso penetrarlas y, por lo tanto, siguen ahí,

marchando tan campantes por el mundo y las ideas. Esa obviedad con la que se muestra a la mujer en el cine mexicano ha logrado encerrar sus contenidos en el sarcasmo o el lugar común, es más fácil burlarnos de lo que se nos dice que precisar los canales y las maneras en que el género se construye, entre las cuales el cine tiene un papel importante.

En la segunda parte navegaremos entre diálogos e imágenes, entre planos separados del filme y síntesis de películas. Estar aisladas les quita parte de su sentido, el que tiene en el ritmo preciso de cada cinta, en el fluir de las emociones, pero la reordenación por temas y roles otorga una lectura diferente y, en casos, insólita del material fílmico.

Algunos capítulos son descriptivos, tienden más a un análisis molecular, que identifica los diferentes elementos de un todo. Otros pretenden dilucidar las relaciones entre ellos, de manera que es un análisis funcional. En ellos hago más explícita la interpretación y, espero, la explicación.

Desarmo para entender. Construyo, como hacen las películas, un modelo a partir de una realidad, en este caso mi realidad son las propias películas. Se trata de elementos comunes a muchos filmes pero que nunca aparecen tan claros en la pantalla. Es mi abstracción la que recorta las situaciones, no las inventa, pero sí las destaca al quitarles el ruido que normalmente nos distrae de su contenido esencial. En las películas concretas todo aparece mezclado,

como en la vida. Cuando se miran las películas con la intención de divertirse o pasar el rato se escapan muchas de las situaciones que ocupan aquí mi reflexión. Acepto de entrada que, así como el cine construye una realidad paralela, yo aquí construyo otra suerte de película. Si las películas no son una ventana a la vida sino una construcción del mundo, mi análisis tampoco es una ventana neutra de ese cine sino, también, una construcción de esa realidad, una mirada a partir de un lente específico y de unas preguntas concretas: las que atañen a la imagen de la mujer y la construcción del género. Fuerzo la fuente, la fraccio e integro en otro texto para obligarla a darme su sentido, su orden lógico, los recursos de su mirada, los andamios de la construcción en que inciden, la puesta en escena de los supuestos que la conforman. Valga como una apuesta de interpretación que se nutre de una confianza, la referida a la vitalidad del cine, a su extraordinaria fuerza expresiva.

Basada en esa confianza deseo que mi análisis no diseque la riqueza y la calidad peculiar de la imagen analizada. Confío, también, en que el lector comparta el conocimiento del guiño de Pedro Infante, o de las lágrimas de Sara García, comparta ese código que permita mi intención de reciclar las cintas, pero sin congelarlas ni vestir las de adjetivos. Como se verá, solicito una complicidad. La prueba de fuego de este trabajo será el reconocimiento que, quienes ven cine mexicano, hagan entre mis interpretaciones y lo que ven en pantalla.

Capítulo I.

El contexto.

Antes de entrar a la sala oscura, antes de que se apaguen los focos y nos inunde el brillo de la pantalla con sus mujeres de luces y sombras, tendremos que caminar rumbo al cine. Estamos en México a mediados del siglo XX, el siglo del cine. México es un país complejo. Tratemos de caracterizar el espacio y el tiempo de nuestro estudio.

El período elegido para trabajar el tema de la imagen de la mujer en el cine es el comprendido entre los años 1939 y 1952. Lo ha sido en razón de que durante su lapso se conjuntan una serie de circunstancias claves tanto para la historia del país, la de sus mujeres como para la industria cinematográfica. Atender la relación entre estos elementos me parece fundamental.

El país.

El inicio de los años dorados del cine mexicano coincide con los de la Segunda Guerra Mundial, en los que el país acentúa su carácter capitalista en un sistema complejo que ha sido llamado capitalismo desigual, combinado y dependiente, porque no reparte en forma pareja sus ganancias, se combina con modos de producción distintos y depende del exterior. La producción cinematográfica representa y sintomatiza esta peculiaridad. Aquí vale hacer énfasis en el carácter

desigual, combinado y dependiente que conjuntaba en una misma empresa los fulgores del progreso económico y tecnológico con los añejos resabios del estilo nacional que mucho deben a las herencias de la cultura popular. En el medio fílmico parecen conjuntarse las herencias del rancho con los fulgores de Hollywood. Lo veremos mejor después.

El período que corresponde a los sexenios de Manuel Avila Camacho y Miguel Alemán se caracteriza por un proyecto de desarrollo nacional en base a la industrialización. Entre 1930 y 1950 son los años de afianzamiento económico, previos al conocido como desarrollo estabilizador. Según Teresa Rendón y Carlos Salas, de finales de siglo XIX a 1930 el modelo económico nacional era el de la acumulación primaria y la exportación de metales y de determinados productos agrícolas. El segundo período (1930-1970) cubre la fase expansiva del ciclo asociado a un patrón de acumulación que tiene como eje al sector manufacturero orientado al mercado interno. La primera etapa (1930-1950) es la transición de un patrón a otro y de 1950 a 1970 se consolida el desarrollo industrial. Este da paso al modelo de sustitución de importaciones y después de 1954 se puede hablar de una consolidación del modelo centrado en la industria(1).

A nivel de la sociedad en su conjunto atendemos, grosso modo a un tránsito del militarismo al civilismo, la manifestación de un presidencialismo que exalta el espíritu

1. Teresa Rendón y Carlos Salas. "Evolución del empleo en México 1895-1980". Estudios Demográficos y Urbanos. México. El Colegio de México. Vol.II, Num.2. May-Ago 1987. p.196.

modernizador y civil, el paso de la economía agraria a una industrial y, como consecuencia, el crecimiento de las ciudades y de las clases medias. Entre 1940 y 1955 el sector agrario crece a un promedio anual de 7.4% mientras las manufacturas lo hacían en 6.9%, la electricidad en 7% y el petróleo en un 6%. El crecimiento manufacturero se nutre del agropecuario, pero lo hace en forma firme(2). Parece haber una estabilidad económica, pero también se muestran una serie de problemas añejos de difícil solución. En mayo de 1945, por ejemplo, Gustavo Baz, al frente de la Secretaría de Salubridad y Asistencia realiza una campaña para luchar contra la desnutrición infantil. Declara:

Terminará una lacra social: la de los niños mal alimentados. A más tardar dentro de una semana quedará constituido el Comité Pro Niños Desnutridos del Distrito Federal. Se reunirán dos millones de pesos(3).

Para conseguir los recursos necesarios se organizan espectáculos populares, como la pelea de box entre Ike Williams y Zurita. También se acude a donaciones de empresarios, haciendo público en la prensa la cantidad otorgada para mostrar ahí el nivel de generosidad o de tacañería. Jorge Negrete y Cantinflas dieron quince mil pesos cada uno y el ofrecimiento de hacer cortos como propaganda de tan noble causa(4). En 1947, sin embargo, se exhibe, también

2. Leopoldo Solís. La realidad económica de México. Retrovisión y perspectivas. México, Siglo XXI Editores, 1971. p.217.

3. El Universal. México, D.F., 1 may 1945. p.1.

4. Id, 10 may 1945, p.1-5.

en primera plana, que de cada cien mil niños que nacen mueren, durante el primer año de vida, cerca de veintemil. Por tal motivo la primera dama inaugura los desayunos escolares(5). Se trata, pues, de un asunto arraigado y, sabemos, de larga duración.

En 1930 dos terceras partes de la PEA (Población económicamente activa) se dedica a actividades primarias, y muchos de los bienes y servicios de alimentación y servicio se realizan en los hogares(6). Todavía en 1950 el campo es la fuente de vida para la mayoría de los mexicanos.

Las bases para la realización del nuevo proyecto económico se sientan durante el cardenismo. Durante este régimen se fortalece el Estado tanto en lo político como en lo económico. Medidas fundamentales al respecto son: en 1935, la expulsión de Plutarco Elías Calles y, por ende, el afianzamiento del grupo en el poder; en 1938, la creación del P.R.M. (Partido de la Revolución Mexicana) que modifica la línea del P.N.R. (Partido Nacional Revolucionario). En el P.R.M. es clara la vinculación del Estado con los sectores que lo conforman: popular, obrero, campesino y militar(7). En el terreno económico la nacionalización de los recursos petroleros sintomatiza la apropiación de fuentes de riqueza por el Estado. La existencia de un Estado fuerte es fundamental para ese proyecto económico, por cuanto implica medidas proteccionistas, subsidios y exenciones fiscales,

5. Novedades, México, D.F., 2 de ago 1947, p.1.

6. Rendón. Op Cit.

7. Arnaldo Córdova. La política de masas del cardenismo. México, Ediciones ERA, 1984.

como las que entre 1935 y 1938 fijan aranceles a productos que pueden manufacturarse en el país.

El ingeniero Alberto J. Pani narra una anécdota significativa en cuanto a la incidencia de este proyecto respecto al cine nacional. Cuenta el ingeniero que C.L.A.S.A. (Cinematográfica Latino Americana, S.A.) la fundó su hijo en 1934, levantando precarios estudios en la calzada de Tlalpan, en un terreno sin urbanización que se inundaba en época de aguas, con un capital social de 300,000 pesos y un solo foro. La filmación de Vámonos con Pancho Villa (de Fuentes, 1935) y Las mujeres mandan (de Fuentes, 1936) acabó con los exigüos bienes de la empresa. En esa situación se encontraban cuando Cárdenas visitó C.L.A.S.A. (1936) y, complacido, ofreció un estímulo de subvención. "Preferiríamos -le contesté- (escribe Pani) que el Gobierno, si quiere ayudar a C.L.A.S.A. lo haga con un contrato de trabajo que sea útil al país"(8). Recibe entonces el encargo de filmar cortos educativos y de propaganda con un importe de 471,000 pesos, sin exigencia de garantía y pagados por adelantado. Con este beneficio la empresa pudo ampliar y mejorar sus instalaciones.

La Segunda Guerra Mundial representa un estímulo fundamental, al permitir a México exportar el 27% de sus manufacturas, con la consecuente entrada de divisas. Paralelamente el mercado doméstico aumenta al desaparecer la competencia externa a causa del conflicto bélico. Todo ello

8. Alberto Pani, Apuntes Autobiográficos. 2da.ed. México, Librería de Manuel Porrúa, 1950. 2 vol. Vol.II, p.395-396.

conlleva el crecimiento global de la producción(9), específicamente de las manufacturas(10). El sector manufacturero, que había doblado su producción de 1910 a 1940, la volvió a duplicar en sólo diez años, de 1940 a 1950 (11). Se trata de una producción de bienes de consumo no duradero (textiles, alimentos, calzado, etc.). Este sector se convierte, así, en el eje básico del crecimiento del país.

Manuel Avila Camacho, hereda un Estado fortalecido por las medidas cardenistas, y con la bandera de la unidad y la conciliación, puede mantener controlados a los sectores obreros y usufructuar la situación de emergencia producida por la Guerra para afianzar y aumentar el poder estatal. La economía se regula a través de instituciones como el Banco de México o la Nacional Financiera(12). Da impulso a grupos industriales crecidos durante el cardenismo y desde sus primeros discursos declara que deben abrirse los recursos nacionales "...al estímulo de la iniciativa privada, rodeándolo de una justa seguridad, siempre que garantice el

9. Se incrementó el producto bruto total de un promedio acumulativo anual de 3.4% en 1921-'35 a 5.3% en 1935-45, 6.1% en 1946-'56. Fernando Carmona Et Al. El milagro mexicano. México, Ed. Nuestro Tiempo, 1977. p.22.

10.

años	volumen	valor
1920-25	63.4	40.4
1925-30	20.2	1.7
1930-35	16.2	24.1
1935-40	35.5	86.5
1945-50	34.8	128.9

José Ariel Contreras. México 1940. Industrialización y crisis política. México, Siglo XXI, 1977. p.19.

11. Leopoldo Solís, Op Cit, p.217.

12. Lorenzo Meyer. "La encrucijada". En: Historia General de México México, El Colegio de México, 1970. Vol.IV, p.211.

respeto a la libertad económica de México y a la conquista del proletariado"(13).

En este sentido, un ejemplo del empresario ideal es, otra vez, el ingeniero Pani, que busca el fomento del capital en aras del nacionalismo económico, teniendo siempre en la mira "el decoro de los trabajadores". El Decálogo del Capitalista Revolucionario sería, según él:

1. No mantendrás ocioso tu capital y lo invertirás de modo reproductivo en tu país.
2. Promoverás la creación de nuevas fuentes de trabajo y mejorarás las existentes.
3. El lucro no será el único o el preponderante fin de tus empresas.
4. Preferirás siempre la inversión más provechosa para la colectividad, aunque no sea la más lucrativa para tí
5. Procurarás el mejoramiento económico máximo posible de tus trabajadores, sobre el nivel obligado por la legislación relativa y hasta la altura de sus méritos.
6. Tomando en consideración que cada nivel social tiene sus necesidades materiales y decoro y que la sociedad sin clases es una patraña, nadie tendrá derecho a lo superfluo, en relación con tales necesidades mientras haya quien carezca de ocupación remunerada.
7. Suponiendo ocupados a todos los que tengan capacidad para trabajar, contribuirás cuanto puedas al auxilio de los incapacitados sin ostentación y ni siquiera indagar lo que los demás hagan o dejen de hacer en ese sentido.
8. No eludirás el pago de los impuestos.
9. Si la suerte te fuese adversa y perdieses tu capacidad, acudirás alegremente a las solas fuentes de trabajo y el ahorro con los fines de subvenir a tus necesidades y posiblemente recuperar la calidad de capitalista para beneficio propio y colectivo y
10. Grabarás estos mandamientos en el cerebro

13. Luis Medina. Del cardenismo al avilacamachismo. (1940-1952). México, El Colegio de México, 1978. (Historia de la Revolución Mexicana, 18) p.87.

y el corazón de cada uno de tus hijos para que, a través de ellos y de sus descendientes sucesivos, se prolongue el surco de tan fecunda siembra por los siglos de los siglos"(14).

Este código moral del particular encuentra respuesta en un gobierno que decreta leyes en su beneficio. El período de Avila Camacho se ha considerado de conciliación, y aún cuando él ostenta grado militar se asocia con el mundo civil, él es "el presidente caballero", sin excesos de ninguna índole y que se declara partidario de la fe caólica.

La industria cinematográfica representa y sintomatiza ese crecimiento global de la economía en el período, aprovechando tanto los espacios establecidos tiempo atrás como el impulso ocasionado por la Guerra. Los cuarenta son los años en que se registra el ritmo de crecimiento mayor del siglo, crecimiento que excepcionalmente superó el incremento demográfico(15).

Pani recuerda que su empresa sufrió dificultades financieras al entrar la competencia de los Estudios Azteca, que controlan la distribución de material fílmico en el sur de los Estados Unidos y sólo atiende la producción salida de sus estudios. Recuerda que, entonces, promueve la creación de la Financiadora de Películas S.A. con el concurso de los Bancos Nacional de México y Capitalizador de Ahorros, y el apoyo de Nacional Financiera, S.A. que evolucionó hacia el Banco Cinematográfico, que suscribe el 51% del capital mientras C.L.A.S.A. tomaba el 49% restante. El éxito fue

14 Op Cit, p.408-410.

15. Rendón, Op Cit, p.207.

claro. Son años de auge. Dice Salvador Elizondo que "durante la época de la Guerra no era sencillo encontrarse un filme que no sacara el costo, porque fue el apogeo del cine nacional"(16). Pani recuerda que a mediados de 1943 puede informar a los accionistas que el déficit ha desaparecido y que aún se espera ganancia. C.L.A.S.A. contaba ya con diez foros y anexos, un nuevo laboratorio bien provisto, planta de luz, flamante instalación de sonido R.C.A., dos salas de proyección, oficinas decorosas, bodegas y se construía un "bello restaurante"(17). Los estudios "presentaban el aspecto de una pequeña ciudad. Lo más expresivo de la ampliación realizada era el lugar del estacionamiento de centenares de automóviles que pertenecían a trabajadores cuyos salarios, antes de existir los Estudios, apenas les habrían permitido atender escasamente las necesidades primordiales de la vida"(18). Cabe apuntar que, pese a la optimista mirada de Pani, a nivel global, la desigualdad ha sido, en México, moneda corriente, y el auge económico a que se refiere quizá merecería una atención más cuidadosa.

El sexenio de Miguel Alemán (1946-1952) se caracteriza por aprovechar la plataforma avilacamachista para mantener un ritmo cada vez más acelerado en la industrialización, pero en un contexto que ya no contempla los beneficios de una situación de excepción como la Segunda Guerra Mundial. En

16. Testimonios del Cine Mexicano. Cuadernos de la Cineteca Nacional. México, Secretaría de Gobernación, 1975. Vol.I, p.88.

17. Op Cit, Vol.II, p.399-400.

18. Id.

1947 decrecen las exportaciones y aumentan las importaciones, con la consecuente disminución de divisas. Las reservas del Banco de México bajan por la necesidad de comprar al exterior bienes de capital y recursos tecnológicos para la industria tendiente a producir bienes duraderos intermedios y de capital (electrodomésticos, transportes, muebles, farmacéutica, petroquímica, etc.) y se piden préstamos que inciden en el crecimiento de la deuda externa.

El gobierno muestra una preocupación evidente por el crecimiento económico: si Cárdenas dedica a las actividades tendientes a este renglón el 37.6% de su presupuesto federal, Avila Camacho el 39.2%, Alemán más del 50%(19). En este proceso de industrialización se da impulso especial a la empresa privada y "en la década de 1959 era un hecho aceptado internacionalmente que la economía mexicana había entrado ya en un proceso de cambio cualitativo irreversible"(20). Son los tiempos de fortalecimiento de la iniciativa privada y de la economía mixta.

Estos años se sienten de modernidad. No se trata de un proceso autónomo, sino de uno que se inscribe en el capitalismo internacional y que conlleva contradicciones evidentes, sin embargo el discurso explícito es de progreso. Esto significa que se guardan en el ropero los uniformes militares y se uniforma el traje de civil (se cuenta que Vicente Lombardo Toledano tenía decenas de trajes idénticos para ofrecer una imagen de sobriedad y pureza ideológica). En

19. Meyer, Op Cit, p.268.

20. Id, p.205.

la ciudad la vida rural se mira como algo remoto: para muchos es ya el origen de la familia, el pasado, más que el presente o el futuro. La Revolución es, cada vez más, el marco de las anécdotas contadas por los mayores, ya impregnadas de lo añejo, todavía sin la aureola del recuerdo portentoso. No resulta sorprendente encontrar el retrato de Porfirio Díaz en las paredes de las casas en que todavía se lo añora, ni el calificativo de vándalo a Pancho Villa ni el regaño a un niño por "carrancearse" los dulces de la cocina. Aparecen comunes los ocios asociados a lo moderno: el radio, el cine. Los usos novedosos: las medias nylon, por ejemplo. La ciudad impone nuevos esquemas, pero no ha podido todavía superar los tradicionales, sobre todo en el ámbito de la mentalidad. Con esos desfases se configura la historia. En esos desfases sienten y actúan los hombres que habitan esos años, que miran las imágenes que ahora nos ocupan.

En este país las ciudades tienen cada vez más importancia, en particular la de México, ya que su situación le permite un crecimiento espectacular. El cine se desarrolla particularmente entre los sectores urbanos, aunque también los rurales tuvieron exhibidores más o menos fijos. Por eso la presencia de la ciudad en la imagen es tan presente y tan rica(21). Es en la ciudad en donde los cambios sociales resultan más evidentes. La producción de imágenes tiene su centro en el Distrito Federal(22), por eso doy un especial

21. Julia Tuñón. "La ciudad actriz". El Nacional Dominical. México, D.F. Num. 79, 24 nov 1991. pp 5-11.

22. Hubo intentos de descentralizar la industria, pero fueron fallidos. Ver Julia Tuñón. Historia de un sueño. El

énfasis a su estudio. Evidentemente las mujeres en pantalla no siempre son capitalinas, pero el equipo productor sí habita esa ciudad, y aunque no sea originario de ella cabe suponer que las características de la urbe inciden en su mentalidad .

La sociedad y la ciudad de México.

La metrópoli crece aceleradamente tanto por su propia dinámica cuanto por ser la meta de gran parte de la inmigración rural. Si en 1930 la ciudad de México cuenta con un millón cincuenta habitantes en una población nacional de treinta millones, entre 1940 y 1950 la población se duplica(23). Son años de acelerado crecimiento en una ciudad contradictoria que sintomatiza el crecimiento nacional. Los nuevos pobladores realizan formas de vida nuevas. Ya en 1935 la ciudad se asombra de que se den "atracos céntricos y a plena luz del día. Diversiones a granel, Lotería tres veces por semana. Juegos con apuesta en el Frontón y medio México en la miseria. Los tostones nuevos no se miran por ninguna parte"(24). En los años que siguieron, según recuerda Fernando Benítez "el cine desplaza al teatro, la estufa de gas al brasero de carbón. El radio se hace indispensable, los

Hollywood tapatío. México, UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas)-CIEC (Universidad de Guadalajara), 1987.

23. Moisés González Navarro. Población y sociedad en México (1900-1970). México, UNAM-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1974. (Serie Estudios, 42). Vol. I, p. 42-43.

24. El cine gráfico. México, D.F., 8 sep 1935.

discos proscriben al piano y la pianola. La clase media adquiere la costumbre de tomar un baño diario y leer los periódicos. Con la llegada de los refugiados españoles proliferan las librerías, los cafés y los restaurantes. Las peñas de escritores y artistas se incorporan a los hábitos urbanos. La ciudad parece vivir una época de transición, de "respiro"(25).

La tendencia al crecimiento poblacional era motivo de orgullo. La tónica era poblar. Quedaban lejos las medidas de control natal tomadas durante el gobierno de Plutarco Elías Calles(26). En 1937 Marte R. Gómez, a la sazón gobernador constitucional de Tamaulipas piensa en la posibilidad de poner un impuesto a los célibes mayores de veinticinco años(27). El lema era Gobernar es Poblar y aún Miguel Alemán declara con orgullo que la población mexicana aumenta en medio millón de almas anualmente(28). Son los años en que se premia a la madre más fecunda, a la que sigue teniendo hijos no obstante tener una avanzada edad. Hasta 1930 el crecimiento de la población fue lento. Se acelera entre 1950 y 1960, paralelamente con el aumento de la población económicamente activa(29).

Según datos de José Iturriaga y Arturo González de Cosío de principios de siglo a 1940 la clase media se incrementó de

25. Fernando Benítez. La ciudad de México. México, Salvat, 1981. Vol.III, p.144.

26. González Navarro, Op Cit, p.121.

27. Id, p.123.

28. Id, p.125.

29. José Calixto Rangel Contla. La pequeña burguesía en la sociedad mexicana (1895-1960). México, UNAM, 1972. p. 98

8 a 16% y a 1960 entre 20 y 30%. Mientras tanto, los extremos sociales se mantuvieron, en mucho, estables: las clases altas formando un 1% y las bajas un 90%(30). El crecimiento de la clase media rural fue menor: 6.6% en 1900 a 9.8% en 1950 y 9.9% en 1960(31).

La población nacional crece y la urbana concentra cada vez más a las personas. Por urbana se refieren los censos a las que viven en localidades mayores de 25 000 habitantes. Las capitales de los estados pautan el aumento demográfico: en 1940 el 15% de la población vive en las capitales y un 30.40% en municipios de entre 10 y 25 000 habitantes. Si en 1930 los capitalinos eran el 13.69% de la población, para 1970 conforman el 28.9%(32). La ciudad de México capitaliza este crecimiento, porque el económico lleva de la mano al demográfico que requiere de las condiciones de expansión, la infraestructura urbana y la relativa cohesión de un mercado de bienes y servicios. La ciudad de México es además el centro político y administrativo nacional. En 1930 cuenta con el 28% de la producción: en 1950 con el 38%. La población se incrementa como sigue: en 1930: 1 230 000 habitantes pueblan 8608 hectáreas; en 1940: 1 760 000 lo hace en 11 753 hectareas y para 1953: 3 480 000 habita 24 753 hectareas. El crecimiento se mantiene acelerado: para 1960: 5 186 000 habitantes por 36 000 hectareas(33). El país crece con 16

30. Meyer, Op Cit, p.273-274.

31. Según datos de Arturo Cosío Cit por Gabriel Careaga. Mitos y fantasías de la clase media en México. México, Ediciones Océano, 1983. p.61.

32. González Navarro, Op Cit, p.73, cuadro 75.

33. Benitez, Op Cit, p.236.

500 000 habitantes en 1930; 23 381 653 en 1946 y 27 020 566 en 1952(34).

El crecimiento de la ciudad capital implica también el de los sectores medios que establecen sus rumbos en fraccionamientos adecuados a su nuevo status "mientras que (...) los barrios modestos se degradan a su vez en tugurios"(35). En 1942 el decreto de congelación de las rentas de la zona central beneficia a los habitantes de 113 205 viviendas, o sea una quinta parte de las propiedades de la ciudad, beneficiando a 710 000 personas. Las rentas no podían subir de 300 pesos. Son años de cambio, de crecimiento y de agudización de los contrastes. Algunos pueblos alcanzados por la urbe se proletarizan, otros, con tradición se zonas de descanso se convierten en palaciegas, como San Angel. Desde los cincuenta la ciudad desbordó los límites de Tlalnepantla(36). Van llegando las influencias norteamericanas y se adaptan a las tradiciones propias: la casa sola con jardín sigue siendo un ideal, pero empieza a asumir otras formas. Con todo, la tradición sigue pesando: "En una docena de años surgieron las colonias Condesa y Cuauhtémoc y asomaban los pequeños edificios de apartamentos que no quebrantaban la línea horizontal dominada por cúpulas de azulejos y torres de iglesia"(37). Los sectores más

34. Anatoli Shulgovski. México en la encrucijada de su historia. Mexico, Ediciones de Cultura Popular, 1977 p.23.

35. Claude Bataillon y Hélène Rivière d'Arc. La ciudad de México. México, Secretaría de Educación Pública, 1973. (Colección Setentenas, 99). p.31-33.

36. Id., p.33-34.

37. Benitez, Op Cit, Vol.III, p.144.

acomodados se dirigen a la periferia y los más pobres habitan el centro, a excepción del rubro de sirvientes que puebla los barrios más ricos y que, por su densidad, mantiene la población femenina por encima de la masculina en la ciudad de México(38). Polanco, Anzures, Narvarte, del Valle, Roma, Nápoles, Escandón, son colonias que crecen a lo largo de los ejes de Reforma y de Insurgentes. En las Lomas se dan los ingresos más altos. En 1930 se podía hablar de una ciudad separada en sus delegaciones, "entre la capital, Tacuba, Atzacapotzalco, o Guadalupe había espacios desiertos, para no referirnos a Coyoacán, San Angel, Tlalpan o Ixtapalapa. Existían llanos, milpas, tierras de pastoreo, haciendas. El lago de Xochimilco era una realidad, como el de Chalco"(39).

La inseguridad era aguda. La prensa de esos años nos transmite una serie de asaltos y crímenes que poco remiten a la fama de tranquilidad que recuerdan muchos sobrevivientes. Un ejemplo: un hombre muere en la calle (Netzahualcóyotl y Niño Perdido) y nadie lo recoge. Finalmente, la gente del pueblo, en un acto de humanidad, le pone velas y flores(40). Para las mujeres, el hostigamiento sexual podía ser más que molesto, peligroso: "Resultó herido por defender a una dama": el aludido defiendió a una muchacha a la que seguía un lépero: éste le hundió un verdugillo(41). "Un vejete enamorado y afecto a piroppear en forma soez, Ismael Villalpando Gaona, de 48 años de edad [...] lanzó un terno de

38. González Navarro, Op Cit, p.57.

39. Bataillon, Op Cit, p.35.

40. Excélsior. México, D.F. 5 may 1939, p.2

41. El Universal. México, D.F., 1 may 1940, 2da. secc. p.1.

esos que sonrojan hasta a las piedras" a una muchacha. Su acompañante le da una bofetada y el "vejete" le dispara una Star calibre 38(42). Son años de contraste entre las costumbres añejas y los nuevos usos y modales. Se insiste en ofrecer una imagen de modernidad, por ejemplo se obliga a los cobradores de camiones "A quitarse mugre de la cara y las manos"(43), para tener mejor presentación. Figuras como Agustín Lara propician escándalos: Luz María Gutiérrez acusó al músico-poeta de secuestro: ella explica que la obligó a tomar marihuana y otros estupefacientes para luego ultrajarla. El astro declara no haberla visto nunca(44).

Los años de la Guerra ven a una ciudad que se muestra muy cosmopolita. Sergio Pitol, en su novela El Desfile del Amor hace a su protagonista, el historiador Miguel del Solar elegirla para un estudio el año 1942, por cuanto tiene de fascinante(45). También Alejandro Galindo muestra lo complejo de un mundo en el que empresarios e industriales trataban de aprovechar las condiciones del nuevo gobierno y los obreros

42. Id, 3 may 1942, 2da.secc. p.1.

43. Id, 7 may 1940, 2da.secc. p.1.

44. Id, 15 may 1942, 2da.secc. p.16.

45. Dice: En 1942 encuentro elementos apasionantes... la declaración de Guerra al Eje, el papel de México en la esfera internacional, el cosmopolitismo súbito de la capital, la reconciliación nacional de todos los sectores. Vuelve Calles. Se decreta una amnistía para los delahuertistas. Regresan los porfirianos de París. Llega, además, un aluvión de exiliados europeos que representan todas las tendencias, desde los trotskistas (...), los comunistas alemanes, Karol de Rumanía y su pequeña corte, financieros judíos de Holanda y Dinamarca, revolucionarios y aventureros de mil partes (...) Por otra parte las seguridades ofrecidas al capital conformaron ya el nuevo modelo económico del país". El desfile del amor. México, Editorial Anagrama, 1984. p.111.

para mantener los privilegios logrados durante el cardenismo. Las calles vacías, semejaban el aspecto de una ciudad de provincia. Al declarar México la Guerra al Eje las cosas cambian:

Las calles se animan entonces de día y de noche. Ya no son diez los anuncios luminosos, se cuentan por cientos. Nacen nuevos hoteles de todo tipo. En un bulevar tan sólo, se cuenta con veinte lujosos centros nocturnos, cada uno con su grupo de vagos enfrente. Se vive las veinticuatro horas del día mientras por tierra, mar y aire llegan todos los días refugiados de todo el mundo, los más con dinero. Mujeres de todas las profesiones, unas cantan, otras bailan; rubias y morenas, jóvenes unas, maduras otras, todas son hermosas y todas ríen; vienen a vivir. Un rey, un príncipe, una marquesa, condes, aventureros y homosexuales. Hay hijos de ricos extranjeros, que con el poder que da el dinero han logrado escapar al servicio de las armas en sus países de origen. El rey Carol de Rumanía con la Lupescu y sus perros, la marquesa de Olay, el príncipe de Hohenlohe(...) la ciudad dormida ayer ya no duerme más. Corren el vino y el dinero. Con todo ello vienen el mercado negro de las cosas y el mercado libre de las caricias y las sonrisas. Los del cine, y el cine, no habrían de escapar al torbellino. Las películas reflejan el espíritu de la gran juerga para hacer olvidar a los que llegan huyendo. ¡En México la Guerra no se siente!(46).

46. Alejandro Galindo. El cine mexicano. México, Edamex, 1986. p 100. También la imagen lo muestra. En Que Dios me perdone (Davison, 1947) la trama se inicia con vistas urbanas: la columna de la Independencia, el aeropuerto, aviones, trenes, barcos, automóviles, el México nocturno del Sans Souci, el Ciro's, mientras una voz en off nos informa que: "México en los aciagos días de una era de tinieblas. Esto es México y la Guerra. El esfuerzo de la nación estaba en la esperanza de la victoria cuando la ciudad de México se sintió invadida, de pronto, por una marea cosmopolita: hombres y mujeres de nacionalidades diversas que encontraron refugio en nuestros suelos que fue uno de los pocos paraísos que entonces quedaban. Pero como toda marejada humana, aquella trajo consigo, con lo exótico de las lenguas, lo exótico de las costumbres y aún lo complejo del corazón

Al término de la Guerra este mundo de fulgores y de lujos entró a otra situación: "Se fue el rey Carol y se llevó sus perros. Príncipes y marquesas volvían a sus países a averiguar qué quedaba de lo que habían dejado al partir. Los homosexuales hicieron sus maletas con sus llamativas ropas de colores bugambilia y 'rosa mexicano' y embalaron los ídolos de Tlatilco que habían adquirido durante su estancia (...) Se fueron también las cuatrocientas rubias venidas de otros mundos que formaron los centros de baile de los cien centros nocturnos que alimentó el estado de ánimo surgido con la Guerra. Algunas de las chicas se quedaron (...) unas para trabajar en el cine, otras como amantes o esposas de políticos mestizos que creyeron liberarse de sus complejos acariciando una cabellera blonda (...) los cien anuncios luminosos dejaron de brillar"(47).

En particular, los años del sexenio de Miguel Alemán son años de cosmopolitismo, de vida nocturna. El Ciro's, el Variety Club a cuya inauguración acuden personalidades del cine norteamericano(48). En la prensa se destacan los movimientos del mundo de las altas clases y del espectáculo. Sin embargo, la vieja tradición de la reventa seguía vigente(49). Así se inventaba una ciudad para la mitología y

humano. Tal es el escenario de esta historia en que ficción y realidad se entrelazan para dar honda vida a las pasiones".

47. Id, p.102.

48. Cinema repórter. México D.F., 11 ene 1947.

49. Ver Eduardo Flores Clair. "Pst...¿Quiere boletos?". En: Desde las puertas de la Sorpresa hasta la esquina del Jockey Club. (En prensa).

se recreaba en el cine de esos años. Acapulco se convierte en centro de desfogues y rupturas con lo convencional, el Norte en el ámbito de los negocios sucios, la trata de blancas, por ejemplo y el Sur en el terreno immaculado(50). Las contradicciones de la ciudad de México son evidentes, pero en el cine se crea "una ciudad de México mítica, de espacios definidos, muy parecida físicamente a la realidad, pero políticamente cercana al paraíso"(51).

La urbe usufructúa muchas esperanzas, se la siente el campo abierto para opciones de diversa índole. Por ejemplo, en tiempo de Cárdenas en el campo del arte está el grupo de los muralistas, los nacionalistas con Frida Kahlo y Diego Rivera como estrellas, pero también es el tiempo de la visita de André Breton y el desarrollo de los surrealistas. En la política el abanico se abre desde los seguidores de León Trotsky, huésped de México, hasta la derecha más beligerante. En los cuarenta las alternativas pasan, en mucho, por el status económico que propicia la ilusión de progreso y modernidad, pero, al mismo tiempo la vida se desarrolla de acuerdo a cauces más tradicionales, bebiendo de resabios más añejos, los del barrio, la vecindad, la colonia popular. En estos lugares se celebran una serie de fiestas y ritos que más se vinculan con los pueblos y sectores rurales de donde provienen sus habitantes que con la modernidad de ese cosmopolita universo del que habla Galindo. Se da una situación en la que en las fiestas se disfrutaban los cohetes y

50. Ver: Tuñón, La ciudad actriz, Op Cit.

51. Benítez, Op Cit, p.176.

los fuegos y en la vida cotidiana los usos y costumbres rurales:

En realidad los medios populares de la ciudad de México y de los campos disponen de un fondo cultural común; pero este perdura vivamente en el pueblo mientras que en la ciudad solamente se busca mantenerlo. La mediocridad de las viviendas populares no es a menudo soportable sino en comparación con la vivienda rural también exigua pero desprovista, además, de los elementos de confort que constituyen la electricidad y el agua cerca de la habitación(52).

Esta distribución de las casas y sus estilos, esta precariedad de la comodidad muestra con claridad estos desfases históricos, que entrañan cambios, pero también continuidades, en particular en el ámbito de la cultura: la tortilla y el pulque siguen siendo alimentos importantes de la dieta de estos mexicanos urbanos populares: "Los mercados de la ciudad tienen a menudo un aspecto comparable al de los pueblos"(53).

Este México alterna con el de la modernidad, del trabajo, de los nuevos usos y costumbres muy influenciados por Norteamérica. Para muestra de este carácter he seleccionado la manera de ejercer el nuevo horario corrido para el comercio, que se empieza a aplicar en obediencia a un decreto presidencial el primero de junio de 1944 y afecta a comercios, oficinas y empresas de particulares. Las públicas ya lo ejercían desde poco tiempo atrás. Ahora, de 9 a 17 horas los comercios permanecerán abiertos. Algunos negocios

52. Bataillon, Op Cit, p.34-36.

53. Id., p.54-56.

tienen sus propios horarios, como las tortillerías o las carnicerías que laboran más temprano. Estos cambios afectan la fisonomía de la ciudad capital: "Se acabó la siesta... México vive ya su nuevo horario"(54) anuncia la marca de relojes Haste. Nescafé también aprovecha la ocasión: "Ahora, con el nuevo sistema de horas corridas (...) se impone la necesidad de tomar al mediodía un ligero refrigerio para reponer las gastadas energías "y no parecen adecuados a los nuevos tiempos "anticuadas cafeteras, tardados filtros e inútiles residuos".

Las costumbres alimenticias se modifican: hacen su agosto los pequeños restaurantes que ofrecen un lunch comercial por ochenta centavos con el siguiente menú: "un ham sandwich double (jamón); medio egg salad sandwich (ensalada de huevo), fruta, cake y dulces". Mientras esto sucede los trabajadores de la radio piden se establezca una censura para proteger el idioma(55). También aparecen nuevas torterías, taquerías y aún quienes venden bolsas para llevar el lunch a la oficina. No faltan los señores que aprovecharon el breve lapso de media hora para acudir a la esquina de Seminario y Moneda "a tomar el ligero lunch, rociado de algo que no fue precisamente agua fresca"(56).

Parece un país abierto: La U.N.A.M. convoca a profesores e intelectuales mexicanos y en general "a todos aquellos que deseen formar parte de su grupo de profesores de carrera,

54. Excélsior, México, 1 jun 1944. Las notas que siguen provienen de la misma fuente.

55. Id, 2 jun 1944, 2da.secc. p.10.

56. Id, p.1.

puedan presentar desde esta fecha sus solicitudes en esta Universidad". Pero también se mantienen los tradicionales recursos: una vampiresa famosa habla de su vida amorosa, de su divorcio y de la devoción con que reza a la virgen de Guadalupe. Se trata de un momento en que "después de cuatrocientos años de rutinaria vida, la metrópoli y con ella sus dos millones de habitantes alteró profundamente sus costumbres (...) México vive desde ayer otra vida, y su sangre mecánica, sangre de hombres y de máquinas late a ritmo de la Guerra"(57). Sigue siendo de uso común llevar pistola.

Los mundos conviven: se anuncia un refrigerador moderno, con estructura de madera fina y masonite impermeable por 36 pesos de enganche pero, para los problemas intestinales se advierte: "¡Cuidado! No tome usted cualquier laxante. Cuando necesite laxar su intestino prefiera el ya bien conocido Té de la Abuela. El laxante vegetal". Las estufas pueden ser de gas, petróleo y aún de carbón. Los anuncios de las segundas dicen :

¡No más carbón! El humo, la inseguridad de los viejos braseros desaparecen ante la eficiencia de una estufa(58).

Los espectáculos tradicionales como los toros perviven, pero se incrementa el gusto por el beisbol y el futbol y se mantiene la afición por la lucha libre y el box(59). La gente escucha en la radio, especialmente la XEW, la voz de Agustín

57. Id.

58. El Universal. México, D.F. Passim, may 1945.

59. Flores Clair, Op Cit.

Lara, Pedro Vargas, Lucha Reyes, Cri Cri. En el sexenio de Alemán los ritmos tropicales inundan: "cara de foca" (Dámaso Pérez Prado) introduce el mambo con un gran éxito.

En las salas de cine se exhiben gran cantidad de películas mexicanas, que destacan en una cartelera en ese momento de modernidad. Parece evidente que ésta no implica automáticamente un cambio ideológico, que la continuidad con el pasado y en este caso con un pasado que es aún rural implica la vigencia de una serie de formas de concebir el mundo.

Se oscila entre la apertura y la estrechez. La prostitución llena la calle de Organo, pese a la ley Siurob-Cárdenas. En la pintura la aparición de los desnudos que remiten a una persona en particular provocan un gran escándalo: es el caso de Diego Rivera en su retrato de Pita Amor en 1949, al que el pintor se refiere como "un tremendo, provocativo desnudo de tamaño natural de la poetisa Pita Amor" (60). Se coloca la estatua de una mujer desnuda en una importante avenida, la Diana cazadora, pero se le ponen calzones para no ofender el pudor de la sociedad (61). Ninón Sevilla marca con contundencia que en ninguna de sus cintas mostró el ombligo.

En suma, en un país de grandes cambios y de pertinaces continuidades el cine mexicano gustó de mostrar tanto unos

60. Gladys March. Diego Rivera; mi arte, mi vida. México, Editorial Herrero, 1963. p.207.

61. José Joaquín Blanco. "Diana cazadora". La Jornada. México, 15 dic 1989. p.32

como otras. Las imágenes insisten en la ciudad, pero también aparece el campo: ambos aparecen mitificados. Se construye un país imaginario para el bagaje cultural de estos nuevos sectores arrastrados por el huracán del progreso. Sin embargo, también se recrean las formas tradicionales de la cultura, que permiten cumplir una función identificatoria. A través de la proyección se muestran realidades y deseos. Esas películas son realizadas por una industria particular, una industria que se desarrolla en el escenario que aquí reseñamos, cruzada por las características nacionales pero proyectada, además, por sus posibilidades propias, las que le otorga el ser una fábrica de sueños.

Capítulo II.

El cine como industria.

El cine marca al siglo XX. El cine ofrece sueños, delirios, evasión: lo más inaprehensible. Pero también está amarrado a las necesidades de su ser una industria cuyos productos deben venderse. El factor económico lo determina: el cine es un producto destacado del avance industrial y científico de finales del siglo XIX y eso le da un carácter específico: de ahí se convierte, con rapidez, en fenómeno de masas, en espectáculo. Se trata de un arte que depende de una industria, y esto lo dota de un sentido particular.

En su carácter económico, como industria, cabe distinguir varias ramas: la producción (la fabricación del filme), la distribución (su comercialización), la exhibición (la venta final de la cinta) y el consumo por parte de los públicos. Cada una de ellas tiene características propias.

En el México de los años cuarenta coinciden una serie de ventajas que permiten al cine mexicano vivir su "edad de oro". Entre otros está que la fábrica de sueños aprovecha las facilidades dadas a la industria por los gobiernos en el poder, como vimos en el capítulo anterior. Se observa una participación estatal a través de la expedición de leyes: en 1939 Lázaro Cárdenas dicta una por la cual cada sala de exhibición debe proyectar, al menos, una película mexicana por mes.

El Estado no interviene demasiado, tan sólo norma la actividad cinematográfica a través de algunos decretos de apoyo. En 1941 la Presidencia publica el Reglamento de Supervisión Cinematográfica con el "Considerando: que de acuerdo con las necesidades impuestas por la continua y acelerada evolución del cinematógrafo, y con las prácticas comerciales a que los sujetan quienes lo usufructúan, es indispensable ampliar las reglas a que se debe someter la autorización para exhibir películas cinematográficas en toda la República y para exportar la producción"(1). Es así como a través del Departamento de Producción Cinematográfica dependiente de la Secretaría de Gobernación, se reglamenta básicamente la exportación y la censura. En su artículo segundo explicita la técnica del subtitulado en lugar del doblaje para presentar el cine extranjero en México, lo que tiene la clara intención de proteger al cine nacional. Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas se emitió una Ley a través de la cual el Estado favorece la tendencia a no doblar las películas norteamericanas al español, prefiriendo el subtitulado, lo que en un país analfabeta representa una luz verde a la preferencia por el cine nacional. Al respecto recuerda Roberto Gavaldón que "desde que se formó el sindicato privilegió un asunto que se perdió en España: el del doblaje. En ese país se doblan las películas extranjeras y así todas son habladas en castellano (...) nuestro

1. Diario oficial. México D.F., 19 sep 1941. Cit por Fernando Macotela. La Industria Cinematográfica Mexicana. Estudios Jurídico y Económico. México, U.N.A.M., 1968. (Tesis) p.72.

sindicato se opuso al doblaje en México porque tomamos en cuenta a nuestro público que no sabe o no quiere leer subtítulos ni entiende otros idiomas y por lo tanto da preferencia al cine mexicano"(2).

Las gestiones de los particulares para lograr el apoyo financiero son constantes y poco a poco se consiguen: La Asociación de Productores logra que la Secretaría de Hacienda decreta, en 1942, ciertas suspensiones y ciertas reducciones en los impuestos, y en ese mismo año la creación del Banco Cinematográfico ayuda en el financiamiento de la producción(3).

En 1947 se crea la Comisión Nacional de Cinematografía para "procurar el mejoramiento y desarrollo de la industria cinematográfica mexicana"(4). En 1952 se reforma la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949, con la que habrá de normar todas las ramas de la industria hasta 1960.

1939 consolida una política estatal de protección para la industria en torno a la exhibición, 1952 la regulación jurídica, al menos teórica, de la cinematografía en sus diferentes ramas. En el ínterin se dan algunas normas jurídicas que enmarcan una actividad que, no obstante, se desarrolla con una gran libertad y autonomía.

2. Testimonios para la historia del cine mexicano, México, Cineteca Nacional, 1976, 8 vol. (Cuadernos de la Cineteca Nacional) Vol.VIII, p.83.
3. Anuario del Cine Gráfico, México,D.F. Num.500-B, Mar 1943. p.79.
4. Anuario del cine gráfico.1945-1947. México,D.F. p.507-508.

La consolidación de la industria. Los años previos.

La pantalla cuenta con un gran número de adeptos, en México y a nivel mundial. El gusto por el cine se incrementa(5): en 1934 de 52 millones de localidades vendidas en cines, teatros, plazas de toros, gallos y centros deportivos y carpas el 70.1% corresponde a los que asisten al cine y le sigue con un 22.5% el teatro. En 1947 de 115 millones de localidades el 92.4% corresponde al cine y sólo el 1.7% al teatro(6). El cine crece aparentemente a expensas del teatro y la carpa y muy ligado en sus contenidos a éstos. Aparece también muy ligado al radio. Dice José Iturriaga que en el censo de edificios de 1939 de 3.8 millones de casas en el país había 324 140 aparatos receptores de radio de los que el 91.5% ejercían su influencia en la población urbana y el 8.5 restante en la rural(7). Estas características habrán de pautar de manera importante su desarrollo, aunque, por supuesto, con sus características específicas. Por esos años también aumenta el número de aficionados que asisten a los estadios deportivos(8). En los ámbitos del ocio, la modernidad parece optar por el sueño y la salud del cuerpo al aire libre, quizá (se puede aventurar) por influencia norteamericana.

5.

	1920	1939	1951	1960
Salones mundiales	47000	73000	120000	160000
Salones en Latinoamérica	1700	4100	10360	1293

Macotela, Op Cit, p.42.

6. José Iturriaga. La estructura social y cultural de México. México, Fondo de Cultura Económica, 1951. p. 206-207.
7. Id, p.203.
8. Eduardo Flores Clair, Op Cit.

La fe en el desarrollo del cine nacional es explícita en las revistas desde los primeros años del cine sonoro. A finales de 1933 El cine gráfico se pregunta: "¿Somos directores novatos? (...) la taquilla es hartamente elocuente en favor de nuestros esfuerzos"(9). "Para lograr mejores resultados que habrán de lograrse ¡qué duda cabe! sólo nos hace falta dinero, más estímulo de la crítica y argumentos propiamente seleccionados. Con tales factores de que se nos haga dueños mejoraremos considerablemente nuestra producción"(10). Dos meses después la misma revista opina que "Dígase cuanto se quiera, el afianzamiento del cine en México es incontrovertible"(11). Parece haber deseos y confianza, pero también autocomplacencia. Con motivo del estreno de Pecados de amor (Kirkland, 1933) dice: "Fuerza es que se reconozca que estamos empezando, que no es fácil elaborar una obra que sobresalga de entre las que vemos a diario nacidas del cine extranjero, poseedor de cuatro lustros de experiencia"(12).

Existe una comparación constante con el cine que se produce en el vecino país del Norte. En 1934, en un artículo titulado "Escuchad magnates de Hollywood" se observan ventajas frente al cine norteamericano ya que "en materia de ideología (es) muy superior (la nuestra) a la que nos brinda Hollywood, adornada con las galas que da el dinero, cercana a

9. Ramón Peón. "Ya el cine en México es una naciente industria". El cine gráfico. México D.F., Num.39, 31 dic 1933-1 ene 1934. p.25.

10. Id.

11. El cine gráfico, México D.F., Num.46, 18 feb 1934, p.2.

12. Id

la perfección en materia de fotografía y sonido. (En el cine mexicano) si faltan muchos detalles de técnica importantes, en cambio abunda en sus escenas el espíritu de la raza"(13). Se piensa que quizá la diferencia entre ambas es la fuerza del dólar cuando el tipo de cambio es de 3.60 pesos por cada uno de aquéllos. Parece evidente que la concepción general de los filmes está pautada por Hollywood, aún cuando es clara la propia tradición surgida de las tandas y el teatro popular.

La naciente industria nacional no se declara rival de Hollywood, pero adivina un posible auge ante las dificultades que enfrenta la industria de la ciudad de las siete colinas, cuando intenta el llamado cine hispano. Este cine, hablado en español, conjunta diferentes acentos y un contenido que no satisface plenamente a nadie. En México se considera inadecuado que un centro de habla inglesa sea la meca de un cine de habla castellana. Se cree lógico que ese papel lo tenga México "por sus recursos económicos, espíritu de empresa, afición al cine (...) quisieran disputarse la supremacía México, Barcelona, Madrid, Buenos Aires"(14). España -se considera- carga con un exceso de tradición teatral: "el sentimiento estético español está demasiado inclinado hacia el análisis para que pueda expresar la alta cualidad sintética que es la esencia del cine (...) Buenos Aires está demasiado lejos de Hollywood, sus pocas películas prueban claramente que allí no se ha concedido al cine,

13. "Pequeños comentarios intencionados". El cine gráfico. México, D.F., Num.63, 10 jun 1934, p.3.

14. "México. La Meca del cine hispano". El cine gráfico. México, D.F., Num.86, 16 nov 1934, p.6.

todavía, la importancia que merece. Las otras capitales de Sudamérica se encuentran en la misma condición que la capital de Argentina"(15).

Se considera que nuestro país está en mejores condiciones por la cercanía con Hollywood, por el hecho de que sean muchos los mexicanos "que en humildes pero necesarios menesteres trabajen allí facilitando la formación de cuadros de asistentes, de técnicos, de semitécnicos que con el tiempo lo serán del todo, ha facilitado, decimos, la adquisición de material fotográfico, de equipos eléctricos, etc. a tal grado que actualmente trabajan con regularidad tres estudios dotados cada uno de dos foros, departamento de corte, laboratorios, cuartos de proyección, etc.etc."(16).

La importancia del cine se carga de fulgor, pero también es claro lo improvisado de la situación y obvia la desconfianza: "¿Sabía usted que se está aclarando que nuestros técnicos que se decían con práctica en Hollywood no conocen los estudios angelinos más que por referencias?"(17)

Las revistas, aún con todo lo que su afán propagandístico vende de auge, transmiten un tono artesanal que inunda la industria. Cuando un nuevo staff se forma se pone a las órdenes de los directores y productores, como es el caso del creado por Alfonso Bustamante(18). Otros servicios se ofrecen en forma peculiar:

15. Id.

16. Id.

17. El cine gráfico, México, D.F., Num.52, 25 mar 1934, p.1.

18. El cine gráfico, México, D.F., Num.86, 18 nov 1934, p.8.

Sr. Productor

No se preocupe por la construcción de sus sets

BELEHO

Hamburgo 28

Lo construye para usted de acuerdo a sus necesidades. Esto representa para usted economía y perfección (19).

También tenemos aquel anuncio en que J.J. Enríquez, sastre cinematográfico y civil se pone a las órdenes del lector explicando que él ha confeccionado el vestuario de El prisionero trece (De Fuentes, 1933), La calandria (De Fuentes, 1933) El tigre de Yautepec, (De Fuentes, 1933) Juárez y Maximiliano (Contreras Torres, 1933), El compadre Mendoza (De Fuentes, 1933), Chucho el roto (Soria, 1934): "Véalo, él lo vestirá como usted lo necesite"(20).

Este espíritu de inventiva se desarrolla con fluidez en el espíritu nacional. Laura Domínguez(21) recuerda que por el carácter artesanal, en los primeros tiempos, se usaban los artículos que se tuvieran a mano: los ríeles para deslizar un rolling se hacían con las soleras que soportaban los tambores de las camas. Paulatinamente se contó con material más sofisticado. Recuerda que Salvador Elizondo y Pani, en C.L.A.S.A. enviaron a estudiar maquillaje a los Estados Unidos a Elda Loza y peinado a Berta Chiu, porque hasta ese momento era una artesanía y se trataba de hacer "una industria con personal preparado". Recuerda Roberto Gavaldón

19. El cine gráfico, México, D.F., 31 dic 1933-1 ene 1934, p.5

20. El cine gráfico, México, D.F., Num.51, 18 mar 1934, p.8.

21. Entrevista con Laura Domínguez realizada por Julia Tuñón en la ciudad de México los días 16 y 21 de julio y 12 y 19 de agosto de 1987.

que se aprendía sobre la marcha: "La mayor parte de los cineastas mexicanos se hizo en el terreno del rodaje (...) no teníamos ninguna escuela, ninguna academia que nos enseñara la filmación de películas. Por escalafón en el sindicato y aptitudes que tenían unos para determinada rama iban ascendiendo"(22).

Este aspecto de improvisación afecta todas las áreas de la realización, desde las previas hasta las finales. El cine gráfico difunde una entrevista que se realiza con el Presidente de una empresa productora que se vanagloria de su buena organización. Cuando se le pide que diga quién va a exponer su programación contesta que aún no lo sabe "¡Y ese productor sostenía el criterio de una perfecta organización!"(23). La revista citada considera que el aspecto de la distribución es fundamental por cuanto alude directamente a la forma de llegar al público y opina que para hacerlo en forma eficiente "hacen falta individuos que conozcan los secretos de la distribución hasta en sus menores detalles, los improvisados no pueden ser capaces de conseguirlo (...) hay, pues, que pensar seriamente en el destino que se dará a la película que se propone filmar, antes de iniciar los trabajos para rodarla"(24). Aparentemente en el cine mexicano nunca ha existido esa perfecta organización que se exige desde los años treinta.

22. Testimonios, Op Cit, Vol.VII, p.74.

23. El cine gráfico, México, D.F. Num.39, 31 dic 1933-1 ene 1934, p.5.

24. Id.

Desde esos tiempos existe la preocupación por los contenidos de la película: ¿debería tener tema costumbrista o universal?, ¿ambiente ranchero o urbano? Se considera agotado el cine de charros, ranchos y chinas: "ya hay que cambiar de ruta, o cuando menos desviarla un poco. Ya se explotó el rancho: queda la ciudad. Puede empezarse por el barrio, tema muy interesante; puede continuarse con el hogar de la clase media, que abunda en rincones de fácil explotación. Y se terminará por hacer obras de situaciones universales (...) por lo pronto ya la película de charros llenó su objeto: meter a la gente dentro de la producción nacional"(25). Se intenta reflejar la vida nacional en sus múltiples vetas y quizá atender "minas, aserraderos, plantíos, yacimientos petroleros y simples talleres, factorías, fábricas y hasta oficinas (...) ya es necesario ponerles sacos a los personajes del film nacional; saco, overol o lo que ustedes quieran. Pero ya no más pantalones mal bordados"(26), sin embargo es evidente que la línea rural tiene todavía muchas posibilidades para explotar, como lo demuestra el éxito de Allá en el Rancho Grande (De Fuentes, 1936). El cine mexicano bandea entre las fórmulas conocidas y exitosas y el deseo de participar en el mundo dorado del glamour, que expresa a un México rebotante de modernidad.

25. Anuario del cine gráfico 1938, Num.226, p.184.

26. Id.

**La Segunda Guerra Mundial y el desarrollo del cine nacional.
La producción y la distribución.**

El momento de cumplir los anhelos de tantos años fue cuando la Segunda Guerra Mundial disminuye temporalmente la producción fílmica en los países que surtían al creciente mercado latinoamericano: Estados Unidos de América se halla enfrascado en el conflicto bélico, España se reconstruye después de su guerra civil y Argentina padece un boicot de película virgen de parte de los Estados Unidos a causa de su evidente simpatía por el Eje. Se siente que "México es el país indicado para meca de la producción hablada en castellano"(27) ya que "Nuestra República también está en guerra, pero por diversas circunstancias que no cabe explicar en estas líneas no obliga, por lo menos por ahora, que tengamos que ir al campo de lucha... lo que nos permite sin descuidar nuestros deberes patrióticos atender con mayor eficacia nuestros negocios"(28). "La Guerra Mundial por extraña paradoja, se ha vuelto en favor de nuestro cine... y no es una frase, es un hecho. Bloqueadas las actividades del cine en Europa, y limitadas hasta el extremo en Estados Unidos, Argentina, etc., primero eventualmente y luego en forma definitiva, nos hemos quedado en posesión del derecho de hacer películas, ya no en calidad de tributarios de los países que gusten o necesiten de adquirirlos, sino en

27. Eloy Poire. "El brillante futuro de nuestra industria cinematográfica". Anuario del Cine Gráfico. México, D.F., Num.500-B, Mar 1943, p.133-136.

28. El cine gráfico. México, D.F., Num.499, 28 feb 1943, p.2.

abastecedores de quienes las necesiten"(29). Sin embargo, en 1943, por cada película nacional realizada entran al país cinco extranjeras (30).

La posibilidad de aprovechar la Guerra la ofrece, precisamente, el papel de observador marginal del conflicto. Dice Alejandro Galindo que :

El cine mexicano resultaba ser en esos momentos el único que cantaba, y que cantaba dulce, bien y bonito. Esta situación fue en último término y a nuestra manera de ver su perdición. El gran conflicto, el de la Segunda Guerra Mundial desvió al cine mexicano del camino hacia un encuentro tanto tiempo ansiado, por ende necesario, el encuentro de la propia expresión a través de las artes dramáticas(31).

Las escasas películas mexicanas con el tema de la guerra no tienen resonancia, filmes como Escuadrón 201 (Salvador, 1945), Soy puro mexicano (Fernández, 1942), Espionaje en el Golfo (Aguilar, 1942) fueron excepcionales, no parecían tomarse en serio la Guerra, estaban más cerca de las cintas alegres y ligeras que encontraban mercado inmediatamente.

La imagen de los filmes belicistas norteamericanos y los documentales de guerra pintaban el mundo, y que se ofreció a los públicos latinoamericanos durante los cinco años de Guerra, exhibían un contraste muy

29. "Cual es el panamericanismo efectivo". El cine gráfico. México D.F., Num.512, 30 may 1943, p.2.

30. "La industria cinematográfica nacional. Interesante exposición sobre la misión de la industria cinematográfica hecha por el Sr. Gral. Juan F. Azcárate en la Primera Asamblea de la Cámara Nacional, 27 de enero de 1943 en el Palacio de Bellas Artes". El cine gráfico. México, D.F., Num.495, 31 ene 1943, p.4-12.

31. Galindo, Op Cit, p.91.

significativo con el espectáculo que entregaba el cine mexicano. Mientras los primeros hablaban de muerte y destrucción en una lucha por ideas e intereses que los latinoamericanos estaban bien lejos de comprender, las películas mexicanas eran las únicas que cantaban sobre amores y pasiones comprensibles para ellos. De allí que esos públicos, esos pueblos se entregaron a las pantallas con Un viejo amor y Cielito lindo. Esta situación se prolongó hasta los primeros años cincuentas, gracias a que a los cines europeos o japoneses les tomó tiempo iniciar su producción en términos y en cantidades de significación. No así, en cambio, al norteamericano que de inmediato cambió la temática y tornó a adueñarse de las pantallas(32).

Daniel Lund plantea la necesidad de los Estados Unidos por mantener sus mercados latinoamericanos y la utilización para eso de otras industrias nacionales como la mexicana(33). Era evidente que los públicos latinoamericanos no necesariamente responden a la propaganda bélica norteamericana. Durante la exhibición de estas cintas se chiflaba a los americanos por un rechazo surgido de tiempo atrás en que poco tenía que ver el conflicto del viejo orbe. Por esa razón los norteamericanos fomentan el cine de cariaturas con Walt Disney a la cabeza, permitiendo así la aceptación a través de la risa(34).

32. Id, p.108-109.

33. Daniel Lund. La industria cinematográfica en los Estados Unidos y México. 1927-1946. Los orígenes del imperialismo cultural. Proyecto de investigación, con fecha 14 de abril 1983, p.4. (Mecanuscrito).

34. Conversación con Daniel Lund en septiembre de 1987. Daniel Lund tiene una tesis de doctorado en la Universidad de Los Angeles, California, titulada México y el mercado latinoamericano, 1927-1946. Un estudio de la economía cultural del imperialismo.

Es claro, sin embargo, que mientras los pueblos poderosos del mundo mostraban "estudio y experimentación, aunque sólo sea para matarse, los mexicanos hemos hecho que se nos reconozca una maestría que antes nadie nos tomó en cuenta: la de saber aprovisionar los mercados del mundo de películas (...) la fórmula salvadora que nos ha conducido a tal estado de cosas: Tenemos y vendemos películas porque tenemos y vendemos películas de calidad"(35). Según esta nota en Centro y Sudamérica el 50% de las películas exhibidas en los cines de mayor postín fueron mexicanas.

Lo anterior sugiere que el entusiasmo hace perder la noción exacta de las razones del éxito. Sin embargo, es frecuente encontrar documentos que muestran también la conciencia de que el gran logro del cine mexicano se debe a algo tan aleatorio como la menor presencia de las películas norteamericanas en pantalla.

No hay que olvidar que el cine está también en pie de guerra, por lo que nos ha causado gratísima sorpresa enterarnos de que dos mil actores de Hollywood, cogidos de las manos como buenos hermanitos caminito de la escuela, se han presentado al gobierno de Washington en forma voluntaria para contribuir con un mínimo de seis semanas de trabajo para divertir durante 1943 a los soldados de los campos militares(36).

Mario Moreno Cantinflas se suma al Escuadrón 201 rumbo a Filipinas para acompañar a quienes "se están cubriendo de

35. El cine gráfico, México, D.F., Num.490, 1 ene 1943, p.4.

36. "El cine sigue su marcha". El cine gráfico. México, D.F., Num.509, 9 may 1943, p. 16.

gloria en aquel frente de batalla"(37). Lleva como mascota un águila y acompaña a periodistas y actores. Sin embargo este acto más que representar los intereses verdaderos de la industria fílmica de México parece mostrar la retórica necesaria en esos casos. Para la economía general del país y la del cine en particular el conflicto armado significa un beneficio palpable.

Lo evidente es, como expresa Laura Domínguez, que "todo el mundo sabía que el cine mexicano había ocupado el lugar del cine norteamericano y del europeo(...) y el cine mexicano llevaba un mensaje de canciones, de alegría, de historias más o menos chuscas, mucho melodrama. Era como la parte amable de esa época tan aciaga y entonces a mi me parecía que estaba cumpliendo tres funciones importantísimas: éramos conocidos en todo el mundo pero sobre todo en Latinoamérica. Luego se importaban divisas y había un intercambio fabuloso porque venían actores argentinos como Hugo del Carril, se hacían historias de venezolanos como Doña Bárbara (De Fuentes, 1943): ¡se estaba creando una hermandad latinoamericana!"(38).

En términos de la distribución, esta creciente producción encuentra cauce en el mundo de habla hispana. Se dice que "cada vez aumenta más la demanda por las películas mexicanas en todos los territorios de Latinoamérica. Los distribuidores

37. "Informaciones cinematográficas". El cine gráfico. México, D.F., Num.630, 29 jul 1945, p.6.

38. Entrevista con Laura Domínguez, Op Cit.

en aquellos países necesitan cubrir el 40% de la programación total con cintas de procedencia mexicana"(39).

Se da un auge, por otra parte, preñado de contradicciones: de la necesidad evidente de aumentar la infraestructura fílmica, que se traduce en la creación de nuevos estudios, como los Churubusco en 1942(40) junto al hecho de que sólo se puede producir una película nacional por cada cinco importadas con lo que las utilidades recaudadas por éstas siguen siendo superiores(41). "La consagración" y "plenitud" del cine mexicano(42) junto a la dependencia de la materia prima para su desarrollo: la industria fílmica repite la dinámica nacional de crecer sin contar con la posibilidad de autoabastecerse de sus requerimientos esenciales.

El problema explicitado como el causante de la lentitud del crecimiento es la dependencia técnica, la falta de recursos tanto en la escasez de maquinaria cuanto en las necesidades inmediatas para filmar, que expresa la que a nivel global tiene el país respecto a los países desarrollados. La falta de película virgen es una preocupación: "el problema de escasez de material cinematográfico no deja de seguir causando alarma entre

39. "Del momento". El cine gráfico. México, D.F., Num.495, 31 ene 1943, p.2.

40. "La industria cinematográfica nacional..." El cine gráfico, Op Cit.

41. Id.

42. "Del momento". El cine gráfico. México, D.F. Num.4, 1 ene 1943, p.3.

nuestros productores y con justificada razón, pues muchos de ellos han dejado la 'bola' correr sin llegar a fondo"(43).

La dificultad era endémica, pero mal que bien se encontraban soluciones provisionales, de manera que se postergaban las definitivas. La misma fuente lo sugiere diciendo que se acudía al señor Nebulís (American Photo Supply) para recibir material y resulta que "el cargamento que debió haber llegado a México hace diez y siete días se encuentra en algún punto de la línea ferrocarrilera entre nuestra capital y la ciudad fronteriza de Laredo, dilatados por la falta de material 'rielero', suponemos ya que la distancia y trámites aduaneros no son tan complicados que obligue a una mercancía a dilatar tanto"(44). Parecen conjuntarse los problemas de la coyuntura bélica con los añejos nacionales de mala comunicación, y otros que aluden a la dificultad para entrar a la modernidad tan anhelada y pregonada. Los casos se resuelven en lo particular y siempre "por esta vez", vuelve la calma: "Con existencia constante de producción y películas para un año, y cuenta corriente en el banco, no tendrán que preocuparse los señores productores. Que renazca la calma y que se apuren los señores ferrocarrileros"(45).

El problema se mantiene vigente durante el transcurso de la Guerra. Las quejas son constantes. En 1945 se dice que "un gran revuelo gallináceo" provoca el racionamiento de película

43. Roberto Cantú Robert. "Puntos de vista". Cinema repórter. México, D.F., Num.204, 12 jun 1942, p.1.

44. Id

45. Id.

virgen y que sólo se recibirán once millones de pies por trimestre(46). El consuelo de la falta de material es que, entonces, la atención de los técnicos mexicanos tendría que extremarse y se realizarían filmes de mayor calidad. En marzo de ese año se difunde la posibilidad de invertir cerca de seis millones de pesos, con capitales mexicanos y norteamericanos, para fabricar película virgen aprovechando los excedentes de pochote, bagazo de henequén, algodón y otras materias ricas en celulosa. El representante de los capitalistas mexicanos era el señor Antonio Merla y aparentemente se habían hecho trámites de constitución de la sociedad ante el notario Francisco de los Haros(47). El celuloide forma parte del catálogo de producciones que fomentaría la oficina de Coordinación y Fomento de Producción en 1943(48). Estados Unidos pone límites prácticos a la producción a través del control técnico y de abastecimiento de material. La contradicción entre los beneficios producidos por la Guerra y la dependencia técnica se hace evidente. Es difícil conjugar la dependencia tradicional con las posibilidades de excepción.

La reflexión sobre el particular se hace notar. Para mantener un nivel alto de calidad algunos piensan que "es indispensable, si se quiere que el progreso de nuestra industria sea firme, mejorar los estudios, la disciplina y el laboratorio tanto como han mejorado nuestros directores,

46. Júbilo. "Avispero". Cinema repórter. México, D.F., Num.341, 27 ene 1945, p.7.

47. Cinema repórter, México, D.F., Num.346, 3 mar 1945, p.32.

48. "La industria cinematográfica nacional", Op Cit, p.12.

nuestros artistas, nuestros fotógrafos y la presentación de nuestras películas"(49). Se sueña con crear una industria de nuevo tinte, más acorde a la modernización. Si la fábrica de sueños permitió a muchos empresarios acceder al gran mundo con poca inversión, darse fulgor con el trato cotidiano de estrellas y luminarias, las dificultades que implica desarrollar una industria ya, en mucho, de beneficio social, que ofrece una forma de vida a muchos trabajadores debe tener fomento y desarrollo. El clamor constante parece ser el de superar la improvisación. La calidad debe ser la regla.

Tanto se insiste en ello que adivinamos otra realidad, una en la que ese criterio es secundario en el momento de la producción. Parece evidente la necesidad de mantener boyante el negocio y la existencia de una serie de criterios poco precisos al respecto. Se funciona, más bien, por ensayo y error, medidos más con la vara de la taquilla que de la calidad .

Recuerda Laura Domínguez en su calidad de empleada de en C.L.A.S.A. que, para protegerse de posibles pérdidas se hacen las producciones por volumen, esto es, un conjunto que pretende equilibrar los resultados económicos. Entonces "se hacían veinte películas, cuatro muy buenas, bueno, que no sabíamos si iban a salir muy buenas pero se pensaba que iban a ser cuatro muy buenas; cinco regulares, cinco charros, cinco rellenos y todo eso era el volumen (...) si una fallaba, pues la otra iba dando. Y a veces, una que se

49. El duende filmo. "Nuestro cinema". El Universal. México, D.F., 1 may 1942, 2da.secc. p.3.

pensaba que iba a ser una película de relleno resultaba que gustaba mucho (...) pienso yo en los caballitos, en los charros negros y esas cosas..."(50). Fue el caso de las de Fu Manchú. Con este sistema de producción anual en que se piensa en varios públicos se fomenta el éxito en la taquilla.

Se trata de una industria que ya emplea sobre 15 000 trabajadores y tiene una inversión de 200 millones de pesos(51). Una industria que con insistencia pide ayuda al Estado(52). Sin embargo, a pesar de los problemas económicos las cosas están organizadas de manera que los productores no pierden. Fernando Morales Ortiz, periodista de larga trayectoria en el medio cinematográfico, recuerda que "el cine mexicano de aquella época no era un cine con elementos propios de producción económica (...) el productor escribía a Centro y Sudamérica a los dueños de los cines, y decía:- señor, voy a hacer una película con Jorge Negrete y Ma. Elena Marqués, ¿cuánto me da de anticipo? (...) Entonces el

50. Entrevista con Laura Domínguez, Op Cit.

51. "La industria cinematográfica nacional", Op Cit, p.72.

52. La industria cinematográfica nacional no duda que nuestro gobierno, satisfecho por los éxitos alcanzados por nuestra producción y advirtiendo las posibilidades apuntadas (...) le otorgará las oportunas y eficaces ayudas que vaya necesitando (...) Especialmente en estos tiempos de guerra puede ser la industria cinematográfica de especial auxilio para el gobierno, ya que la industria puede subordinar su arte y su técnica al servicio del Estado, presentando en las producciones, en forma adecuada, los ideales e intereses de la nación para inspirar al pueblo a cooperar, no tan sólo por obligación sino también por convicción, no solamente por el deber, sino también por el entusiasmo. Si nuestra industria cinematográfica ha llegado a esta excelente posición (...) ¿A dónde podrá llegar si coordinamos nuestros esfuerzos y recibimos ayudas adecuadas de nuestro gobierno? ("La industria cinematográfica nacional", Op Cit, p.72).

distribuidor o el exhibidor mandaba una cantidad y el señor, sin meter ni un sólo centavo. Tenía tantos anticipos que hacía su película con toda tranquilidad"(53).

Es claro que la exhibición pauta la producción. Al respecto Laura Domínguez, encargada de hacer los presupuestos para C.L.A.S.A. recuerda que "se le fijaba cierto costo (a una película) y se empezaban a pedir los anticipos, que los organizaba CIMEX, que era la que distribuía la cosa de inglés. Películas Mexicanas era la que exportaba en Latinoamérica, de habla española. El Banco Cinematográfico también tenía mucha ingerencia, daba préstamos prendarios, por eso el Banco se quedó con muchas películas, porque la película quedaba en prenda. Ya se tenía dividido el dinero y se iban haciendo los pagos semanarios"(54). El productor pone poco dinero. Recuerda Laura Domínguez que de anticipo se recibía más o menos entre un 50% y un 60%. "El cine mexicano en lugar de seguir recurriendo al sistema de financiamiento que tenía, crea el Banco Nacional Cinematográfico (...) y además se pone a establecer oficinas y a comprar cines o a vender cines lo cual representa una inversión tremendamente alta y empieza a perder el cine mexicano"(55). Por otro lado, según explica el señor Morales Ortiz, las distribuidoras anteriores toman medidas de defensa y se produce una guerra sorda en que Películas Mexicanas se encuentra con un déficit

53. Entrevista con el sr. Fernando Morales Ortiz, realizada por Julia Tuñón en la ciudad de México los días 25 de febrero, 4 y 18 de marzo y 8 y 29 de abril de 1987.

54. Entrevista, Op Cit.

55. Id.

de quinientos millones de pesos: "pasa como con el petróleo, ¿verdad? que nos hacemos cuenta que el petróleo es el maná del cielo y de repente el maná del cielo se convierte en los pedruscos del infierno, pasa exactamente eso..."(56)

Postguerra y crisis.

Sin embargo, ni estos recursos de los empresarios ni el proteccionismo estatal pueden conjurar la crisis que surge al final de la Guerra, con el retorno de los Estados Unidos de América a los que consideraba sus mercados naturales de productos fílmicos. Los gritos de alarma se dan desde tiempo antes del fin del conflicto bélico. La similitud del cine con la gallina de los huevos de oro es frecuente: "No hay que matar a la gallina de los huevos de oro ni cerrarnos la puerta que hemos abierto con tantos sacrificios y tantos esfuerzos"(57). Desde la prensa se demanda constantemente protección estatal para esa área económica de la que dependen tantas familias. En 1943, en la última Convención Bancaria de Chihuahua se pide apoyo para la industria y la respuesta del Estado es turnar la petición. Surge el enojo: "Somos una de las industrias más prósperas (pregúntenselo al Departamento Central) y tenemos en las narices uno de los porvenires más ricos; pero en la opinión de los magnates de la banca todavía no hemos dejado de ser un simple negocio de aventura con más

56. Id.

57. Roberto Cantú Robert. "Puntos de vista". Cinema repórter. México, D.F., Num.273, 9 oct 1943, p.27.

espíritu de brazo y todavía menos moneda"(58). Lo más grave es lo que se vislumbra: "Ya nos imaginamos lo que será el cine nacional después de la Guerra, cuando las naciones vuelvan a sus antiguos cauces y busquen su prosperidad por todos los medios. Nuestro calvario postbélico será peor que lo fue la época en que hacíamos películas con saliva"(59).

A pesar de los gritos para no matar a la gallina de los huevos de oro, al término del conflicto armado parece clara la conciencia de que "ha comenzado una nueva etapa para la industria fílmica mundial: la de la calma en el período de la posguerra que trae aparejada la competencia económica de los mercados"(60).

La crisis en la industria, por otro lado, no es privativa del cine, sino que ésta sintomatiza una global. Una dificultad representativa en esos tiempos de problemas lo representa el rumor de que se doblarán las películas norteamericanas. Hollywood parece reintegrarse al mercado fílmico con avances como el color y los bríos suficientes como para pretender versiones en español de sus cintas, con lo que "serias preocupaciones está causando en nuestro medio cinematográfico, especialmente a los señores productores el asunto del doblaje de películas norteamericanas en idioma castellano"(61). La polémica en torno a esto no se deja

58. "Los bancos deben reforzar realmente nuestro cine". El Cine Gráfico. México, D.F., Num.510, 16 may 1943, p.2.

59. Id.

60. Mario Bauche Garciadiego. "Pocas películas pero buenas". El Informador. Guadalajara, Jal., 18 ago 1946, 3a. Secc, p.9-10

61. Macotela, Op Cit, p.80.

esperar. Para algunos, el defecto será ver "mover los labios de Joan Crawford y escuchar la voz de una tía mía, por ejemplo"(62). Otros lo ven más grave: "la lucha está entablada. Quien no oiga los estampidos es porque es sordo o se hace el sordo. En el campo batallan el cine norteamericano y el mexicano, combate al margen de la cordial Conferencia de Cancilleres efectuada en Chapultepec"(63) entre Stehinius y Ezequiel Padilla.

En esta lucha evidentemente desaparece la industria nacional perderá muchos de sus logros. Se intenta verlo con sentido del humor: "¿o no es de gran efecto cómico disparar una pistolita de agua contra un tanque - y no de agua- o un acorazado?"(64). "Quieren los muy sagaces vecinos combatirnos con nuestras propias armas, las mismas con las cuales hemos menguado su mercado en los países de habla española (...) el charrismo es nueva arma de reconquista (...) cow boys disfrazados de charros mexicanos y de cow girls camufladas de chinas poblanas, de tehuanas, de mestizas yucatecas o de indias michoacanas"(65). Como la idea era también la de doblar películas mexicanas al inglés, el autor de estas líneas se pregunta como sonaría María Candelaria hablando ese idioma.

62. Júbilo. "El doblaje". Cinema repórter. México, D.F., Num.342, 3 feb 1945, p.22.

63. "Avispero. Epístola cinematográfica". Cinema repórter. México, D.F., 7 mar 1945, p.24.

64. Id.

65. Id.

En junio de 1945 se consigna el fracaso de las cintas dobladas(66). En 1946 los intentos de doblaje se manejan como bilingüismo: "Se considera como un hecho que varias firmas norteamericanas vendrán a esta ciudad a producir películas en dos idiomas aprovechando la capacidad que tienen los nuevos estudios cinematográficos"(67). Se refieren a los Churubusco, dotados de equipo y posibilidades de hacer cine con criterios modernos. En esta tesitura la prensa se burla, diciendo que "En Churubusco se pronunció aquella sublime frase: 'si hubiera cine mexicano no estaría usted aquí'(68), parafraseando a la frase heroica que dice "si hubiera parque no estaría usted aquí", durante la intervención norteamericana en el siglo pasado y en referencia a lo norteamericanizados que estaban los estudios Churubusco.

Es el momento de lamentarse: "Desde hace dos años hemos venido mencionando el peligro de que nuestra industria-arte perdiera su nacionalidad, y es que tarde o temprano tendrían que presentarse empresas extranjeras ávidas de absorber nuestra industria como ya está sucediendo a pesar de las lamentaciones de todos aquellos que no hicieron caso de las advertencias y se durmieron en sus laureles"(69). La pregunta atrás de todo eso parece ser: "¿qué quedará del cine mexicano?"(70).

66. Cinema repórter. México D.F., Num.360, 9 jun 1945.

67. "Del momento". El cine gráfico. México, D.F., Num.683, 21 jul 1946, p.2.

68. Pica y huye. "22 pecados capitales". El cine gráfico. México, D.F., Num.684, 4 ago 1946, p.12.

69. El cine gráfico. México, D.F., Num.700, 17 nov 1946, p.2.

70. El cine gráfico. México, D.F., Num.697, 3 nov 1946, p.2.

Los rumores en torno a la venta de las compañías al capital norteamericano son frecuentes: Se dice que la Fox compra C.L.A.S.A. y que se une a Operadora de Teatros. Alberto Pani en su Autobiografía recuerda que recibió una oferta para vender por tres millones y medio de pesos, casi doce veces arriba de su valor nominal y que lo rechazó porque el comprador "además de ser americano no quería adquirir sino nuestro paquete mayoritario de acciones. Se temió que la operación pudiera afectar desfavorablemente la autonomía nacional de la Industria Cinematográfica Nacional y los intereses de los accionistas minoritarios a quienes debíamos amistad y gratitud"(71). La venta se hizo a Nacional Financiera que ofrece condiciones más propicias para sus escrúpulos. La diferencia monetaria recibida en esta nueva operación la "consideramos ventajosamente pagada la eliminación de toda posibilidad de riesgos para la autonomía de la industria y para los intereses de nuestros amigos y asociados"(72).

Con el término de la Guerra los problemas se hacen evidentes, en gran medida por la competencia con los Estados Unidos. Los conflictos fluyen a pesar de los decretos estatales para proteger a la industria, como la Ley Garduño de 1953, propuesta por el director del Banco Cinematográfico, Eduardo Garduño, para reorganizar la distribución a nivel nacional e internacional. Esta ley dicta una serie de medidas que permiten a los estudios trabajar a su máxima capacidad,

71. Op Cit, p.400-401.

72. Id.

entre otras la que limita a 150 películas extranjeras por año las que podían ser exhibidas, límite que nunca se cumplió. La industria mexicana esta ya inmersa en la dinámica de sus crisis y en la añoranza de sus tiempos de oro.

Algunos problemas no se derivan del término del conflicto bélico, aunque éste los agrave, por ejemplo el que toca a la distribución en el exterior, ya que desde 1943 los salones de cines nacionales "no dan las entradas necesarias ni siquiera para salvar el costo de una producción, de no tratarse de películas de excepcionales méritos"(73). No hay que olvidar que la producción extranjera llena gran parte del tiempo de pantalla, que aún en los años dorados las salas rechazan proyectar cintas nacionales y son pocas las que lo hacen. Esto hace a los hermanos Calderón formar en el sur de los Estados Unidos una cadena aprovechando el fuerte mercado para el cine mexicano, de un público aquejado por la nostalgia por su país. La Azteca primero, y después Grovas, con apoyo del Banco Cinematográfico forman dos casas, una en San Antonio (Texas) y otra en Los Angeles (California)(74). Para ese momento, "si la escasez de película y de material ha dejado de ser un peligro (...) la escasez de compradores sigue siendo un problema sin solución inmediata"(75).

Se apunta un problema que será grave al final de la Guerra: Argentina ve cada vez con menos aprecio la producción

73. "Qué posibilidades tenemos en la distribución del exterior". El cine gráfico. México, D.F., Num.490, 1 ene 1943, p.4.

74. Id.

75. Id.

mexicana y en Estados Unidos se plantea un impuesto de 27.5% para la entrada de cintas a la base de distribución. Ante estas dificultades existe el claro temor por "la natural evolución de la industria fílmica en el mundo, que por momentos se vuelve más moderna, más cosmopolita, más devoradora de nuevas ideas"(76). Se ve con temor la iniciativa extranjera, parece existir un riesgo preciso en la calidad lograda en el cine foráneo, por cuanto hace evidente los problemas de la producción propia. La exhibición en Centro y Sudamérica baja en 1948 a dos o tres cintas por mes cuando antes era de cuarenta en el mismo lapso, cuando antes la producción hablada en español ocupaba el segundo lugar, detrás del norteamericano.

En 1945 sólo queda lamentar que "la Guerra está terminada -por ventura- y de inmediato todos los países tratarán de revivir sus industrias"(77) Hollywood es un productor evidente, pero es común la consideración de que con su cine sí se puede competir en el orden artístico. No, en cambio, con el que producen Francia, Italia y Alemania con quienes "tendremos entonces competencia en calidad artística, competencia en suntuosidad y potencia económica"(78). Buscando explicaciones se culpa de los problemas a los pleitos internos que afectan a la industria, particularmente con los sindicatos, que afectaron las relaciones casi familiares de los años previos. Es claro, sin embargo, que el

76. Id.

77. Wilgardú. "Otro competidor". El cine gráfico. México, D.F., Num.632, 12 ago 1945, p.2.

78. Id.

fin de la Guerra afectó a la economía en su conjunto, pues al suspenderse la entrada de divisas por la disminución de exportaciones aunado a la necesidad de importar bienes de capital para la industria la nación comenzó a endeudarse en forma importante.

El problema abarca muchos ámbitos y se oye en el cine como en caja de resonancia. Dice Alejandro Galindo:

El cine no habría de escapar a las circunstancias que la época imponía. No hay razón alguna para que el cine se salvara de tan 'alegre' ambiente, de tan sutil 'evasión'. Lo que es más y también para decir verdad, el cine era el campo más vulnerable para la corrupción (...) tampoco hubo razón para que, una vez terminada la contienda bélica, los hombres que se quedaban al frente del cine cambiaran su actitud. Esta continuaría siendo la misma: el soborno económico o el chantaje sentimental, la presión política, la coacción laboral, seguirán siendo las armas, los instrumentos para proseguir el hacer de las películas y conservar así la posición social y económica(79)

El globo de la industria se había inflado al límite, pero se le sigue haciendo crecer. Se trata de una empresa que otorga fulgor. Y fulgor significa, entre otras cosas, dinero: los altos costos que alcanzan por estos años las producciones y los salarios que cobran las estrellas hacen lejanos los tiempos del trabajo casi gratuito, tan sólo con el afán de participar y el gusto por procurar un sueño. Si en 1942 el costo promedio de producción de un filme era de 200 000 pesos, para octubre de 1945 el cine "se ha hecho materia exclusiva de millonarios gracias a que las cintas que se

79. Galindo, Op Cit, p.102-103.

fabrican en nuestro país alcanzan ya como valor de producción la cantidad astronómica que rebasa el millón de pesos"(80).

A esto se suma el problema de excedente de producción de películas, que no encuentran acomodo en las salas del país y que hacen que "la esperanza producteril en estos casos se finca en el mercado de Sudamérica"(81) que, como vimos, buscaba la exhibición de cintas europeas y norteamericanas. Los altos costos dificultan la recuperación: "Muchas veces se pregunta uno si son tontos los productores cuando a sabiendas que van a la pérdida fabrican obras de más de medio millón de pesos sin contar los gastos de publicidad"(82). La contradicción parece girar otra vez entre la opción de desarrollar una industria casera, artesanal que cubra funciones de éxito en una coyuntura apropiada y los deseos de convertirse en una industria con todos los beneficios y asociaciones con la modernidad y el progreso que tanto pregonan los nuevos tiempos: "Los sueldos elevados en el cine son una cosa lógica. La brillantez de la industria requiere un buen pago para sus forjadores. Esto se ha visto en Hollywood en donde los artistas de cine están mejor pagados que el presidente de la República"(83).

En comparación con el vecino país los salarios son bajos, pero los de las estrellas comienzan a ser extraordinarios. "Por cosas de la psicología latinoamericana, o más retroactivamente (sic) mexicana, sucede que mientras

80. El cine gráfico. México, D.F., Num.643, 21 oct 1945, p.4

81. Id.

82. Id.

83 El cine gráfico. México, D.F., Num.643, 21 oct 1945, p.4.

más gana el astro, o el técnico o el director menos empeño pone en cumplir pronto y bien (...) los directores que hacían películas en tres o cuatro semanas cuando no había elementos ahora llegan a prolongar la filmación hasta cinco semanas"(84). Caso significativo de este lustre de las estrellas que parece depender tanto del dinero recibido cuanto de la soberbia demostrada, es el de María Félix, la mejor pagada, que recibe de C.L.A.S.A. 200 000 pesos por película y sin embargo llega a la llamada de las siete a las tres de la tarde. El carácter de diva evidentemente incide en ésto: ser estrella significa la posibilidad de darse lujos, de diferenciarse de los demás, pero esto no era lo que prioritariamente requería la industria nacional, según quienes se consideraban propietarios del sentido común: "si algunas muletas han de prestarse al cine de México con urgencia éstas tendrán que ser la disminución correcta de los sueldos y el sentido de la responsabilidad en todos los que lo hacen"(85). La situación parece grave pues "los sueldos crecen en proporción geométrica mientras las entradas bajan en proporción aritmética"(86). Laura Domínguez recuerda que en los presupuestos el renglón que absorbe más dinero es el referente a los artistas y cuando se filma en exteriores, por los altos costos del transporte.

Sin embargo, ante la crisis múltiple del cine mexicano crecen los rumores de que las grandes luminarias se van

84. Id.

85. Id.

86. Id.

"huyendo de la quema"(87). Jorge Negrete y Gloria Marín "sin duda por estar dentro del sindicato estaban al corriente de lo que se les venía encima"(88), María Felix, Agustín Lara, Joaquín Pardavé, Pituka de Foronda, Pedro Armendariz. "Solamente quedaremos en México unos cuantos parias, como dijo Cantinflas en una célebre junta de actores". Eso sí - añade la crónica con evidente desencanto- cuando las cosas mejoren, ellos pedirán sueldos altos, exigirán lo mejor "eso sí, todos son muy patriotas, muy predicadores y muy listos, sobre todo para esconder el bulto y salir con rumbo a otras tierras en busca de centavos... y es que el color de la plata tiene una atracción... deslumbradora"(89).

El resquemor hacia los artistas mexicanos que se van fue precedido por los límites hacia los extranjeros que llegaban a beber del auge en sus tiempos: entonces se establece que un 60% de las estrellas deben ser mexicanas(90) porque "estamos en nuestra patria y somos los mexicanos los primeros quienes deben disfrutar del beneficio de la industria"(91). En este marco se inscribe el rechazo a los refugiados españoles que entraron de manera importante a participar en el mundo del cine. Uno de sus voceros, ante esta medida dice estar de acuerdo con el nacionalismo, pero considera importante que se acepten a las personas capaces. No caigamos en el error de

87. Juan León. "El cine sigue su marcha". El cine gráfico. México, D.F., Num.732, 22 jun 1947, p.4-5.

88. Id.

89. Id.

90. "Argumentos sofisticados". El cine gráfico. México, D.F., Num.626, 1 jul 1945, p.2.

91. Id.

"olvidar que somos por naturaleza y por la historia un pueblo que sigue llamando a todos los hombres del mundo hermanos"(92). En la revista Cinema repórter aparecen biografías o semblanzas de artistas extranjeros que conforman buena parte del cielo fílmico del cine nacional y que se presentan en el tenor antes apuntado.

Para Alejandro Galindo "fue la presencia y la acción de los europeos en los estudios mexicanos lo que provocó, sin saberlo, una emulación que resultó ser desastrosa (...) En contraste con las aventuras desastrosas de europeizar al cine mexicano, universalizándolo como se pretendió llamar al frustrado intento, los filmes de temas y costumbres mexicanos, si bien frívolos y un tanto vacíos, aunque preñados de aspectos afines a las mentalidades, deseos y sentimientos latinoamericanos seguían conquistando y hasta arrebatando a los públicos a los que se aspiraba servir"(93). Se buscan las causas de una crisis que abarca, sin concesión, todos los aspectos.

Por otro lado el invento de la televisión parece sugerir una eventual mudanza en el peso específico de la influencia de la cinematografía como medio de comunicación de masas. En 1934 el tema es aún lejano, aunque desde finales de los años veinte ya se habla de los riesgos: "¿Qué sorpresa deparará la televisión en lo referente al espectáculo público?"(94). Se rumora que en Berlín se considera la posibilidad de poner la

92. Ramón Pérez Díaz. "Desde mi ventana". El cine gráfico. México, D.F., Num.626, 1 jul 1945, p.2-18.

93. Galindo, , p.95-96.

94. El cine gráfico. México, D.F., Num.85, 11 nov 1934, p.6.

televisión al alcance del público con lo que -se siente- se conmoverán las bases del espectáculo tradicional. La ventaja- se apunta- es que el costo de dicha distracción estará lejos del acceso popular durante mucho tiempo. Y así fue. Hasta 1941 la televisión permanece en los Estados Unidos prácticamente secuestrada por la Comisión Federal de Comunicaciones(95). Ramón Peón publica una serie de artículos en los que habla del impacto que habrá de traer la difusión del nuevo invento y da pautas para su manejo. Considera "que la televisión sería el aliado más eficiente -después del cine- para orientar los destinos de las nuevas generaciones mexicanas hacia un status de vida mejor y mayor comprensión de sus deberes y obligaciones con nuestra humanidad, que progresa a pasos agigantados y hay que estar a tono con ella o peligrosamente al margen del progreso y la civilización"(96).

Los problemas se hacen día a día más agudos. Se dice que "van pasando los días y el cine sigue cobrando una palidez de cirio, una languidez de lirio, un palpitar de ave en la agonía que realmente asusta"(97). La incumbencia del Estado en la industria se incrementa, en 1947 con la creación de la Comisión Nacional de Cinematografía . Ninguna de las acciones tomadas se consideran suficientes ni solucionan, en lo fundamental los problemas. Por otro lado, los años que

95. Ramón Peón. "La TV ha dejado de ser un experimento". Cinema repórter. México, D.F., 18 dic 1948, p.3-4.

96. Id.

97. Cagliostro. "De lunes a domingo". El cine gráfico. México, D.F., Num.722, 13 abr 1947, p.4.

siguieron el cine mexicano mantuvo un alto número de producciones y un lugar importante en el gusto popular.

La exhibición.

La exhibición determina al resto de la industria, pero encierra en sí misma un serio problema: "el negocio de la exhibición es otro de los que están amenazados de muerte(...) 1400 salas para un país de 22 millones de habitantes son muy pocas salas"(98). Para agosto de 1946 la ciudad de México se acerca a los 2 800 000 de habitantes, y hay sólo 96 cines: 9 de estreno, 10 de segunda corrida y el resto, hasta alcanzar el número de 96 cines en total, son de circuito. Las películas rezagadas son 380 de las que 240 son norteamericanas, 23 mexicanas y el resto de procedencia variada. Se planea construir 25 cines por parte de la Cadena de Oro, Teodoro Gildread, Operadora de Teatros y la sra. Richardi(99).

Para solucionar el problema del material rezagado Emilio Azcárraga propone levantar cien salas populares en los barrios de la ciudad(100), y aún hay quien dice que serán doscientas las edificadas(101). Se piensa que serán lugares para recibir a cuatro mil espectadores y las localidades serán vendidas a bajo precio, de acuerdo a la idea de que el

98. Cagliostro. "De lunes a domingo". El Cine Gráfico. México, D.F., Num.634, 26 ago 1945, p.8.

99. "El cine sigue su marcha". El Cine Gráfico. México, D.F., Num.687, 18 ago 1946, p.14.

100. "Del momento". El cine gráfico. México, D.F., Num.728, 25 may 1947, p.4.

101. "Noticiero relámpago". Id, p.8.

cine debe ser un espectáculo popular. En enero de 1948 se dice que en 1947 se produjeron 54 películas mexicanas, contando las que están por terminar, y se exhibieron 60, aunque el rezago al iniciar el año era de 70. En 1946 se produjeron 74 y exhibieron 79. En 1948 el rezago de 74 cintas implica 19 millones de pesos inmovilizados para la marcha de la producción(102).

Tal parece que además del problema de los altos costos de producción, la exhibición de las películas resultaba difícil. En enero de 1948 se habla de que en el país aumentan las salas de cine, pero que es básico que éstas exhiban producción nacional: "sobre todo ahora que se viene sobre nosotros la producción europea que siempre ha sido muy del gusto del público nuestro (...) el exhibidor nacional o el inversionista extranjero con ética deben ayudar al productor nacional"(103). Se demanda una armonía entre las partes que componen la industria y que sólo "la franca inteligencia entre el productor y el exhibidor daría el lógico resultado de una industria fuerte y con raigambre en la noble patria mexicana"(104): Es clara la conciencia acerca del peso de la exhibición que tan beligerantemente expuso Miguel Contreras Torres en su famoso El Libro Negro del Cine Mexicano.

Efraín Huerta dice al respecto:

102. "Del momento". El cine gráfico. México, D.F., Num.761, 6 ene 1948, p.2.

103. Wilgardú. "Editoriales. Balance desalentador". El cine gráfico. México, D.F. Num.760, 4 ene 1948, p.2.

104. Id.

Quizá los más tremendos secretos del cine estén en el ramo de la exhibición. Grandes y agudos hombres de empresa, los exhibidores son quienes ordenan y vencen. Los productores, a su lado, son simples adolescentes jugando a la rayuela cinematográfica. El engranaje local y nacional controlado por los exhibidores es lo más complicado del mundo. Sus jugadas no trascienden jamás al público y cuanto se ha hecho para descubrirlo ha sido inútil. En cambio los productores juegan con las cartas abiertas. La prensa los tiene bien vigilados, y sus planes están siempre a la vista de quien los solicita (105)

En el medio cinematográfico se sabe (y sabía) que a determinado tipo de cine asiste determinado tipo de público y en términos de esto se condiciona la exhibición. Hoy en día todavía sucede esto. Francisco Galván(106) del S.T.I.C. hace notar que al norte del país se envían más películas de charritos y de narcotráfico, y que el cine Mariscal, Sonora y Nacional son de charritos, el Variedades de melodrama y el Chapultepec de acción. En los años que aquí tratamos los circuitos de exhibición son de particulares, lo que permite un mayor juego que el que existe actualmente, en que Operadora de Teatros, fusionada con la Cadena de Oro y Teatros Nacionales controla la situación. En aquellos años era común que el productor tuviera su propia distribuidora, antes de 1947 el distribuidor y el exhibidor hacen su arreglo personal.

105. Efraín Huerta. "Llamado a las siete". Cinema repórter. México, D.F., 28 ago 1948, p.13.

106. Plática con Julia Tuñón en mayo de 1990 en la ciudad de México.

En la ciudad de México los cines que proyectan películas mexicanas se localizan en los rumbos más populares o los más céntricos. En 1934 la mayoría de los obreros vive en esas barracas que rentan de cuatro a seis pesos de alquiler. Un cuarto redondo renta de cinco a siete pesos y carece de servicios y una accesoria de siete a diez pesos. "Más de la mitad de los habitantes de la ciudad de México se albergaban en unos cien mil tugurios, en los que la tuberculosis, el raquitismo, el alcoholismo (...) y toda suerte de vicios eran obligada compañía"(107). En la zona del anillo que rodea al centro vivía la población de menores recursos y distribuidos con mayor densidad. Las zonas más pobladas, hacia los años cuarenta, son las que lo habían sido desde el porfirismo: colonia de Los Doctores, Peralvillo, Morelos, mientras que los sectores acomodados se establecen al oeste y al sur y los ricos al este y al norte(108). Para 1944 un cinturón de miseria rodea la capital, principalmente por el este, reflejando el crecimiento incontrolable de las colonias populares que Moisés González Navarro observa desde los tiempos de Lázaro Cárdenas(109).

Hacia 1950 se calcula que poco más de 175 000 familias, o sea casi la tercera parte de la población total de la ciudad de México vive en las ciento cuarenta y cinco colonias proletarias del Distrito Federal(110). El gobierno intenta solucionar el problema fomentando las colonias populares. En

107. González Navarro, Op Cit, p.152.

108. Id, p.153.

109. Id, p.156.

110. Id, p.158.

1949 se innagura el primer multifamiliar, llamado Miguel Alemán. En 1939 el 53.63% de las construcciones son casas solas y sólo el 17.54% son edificios. Las viviendas, de una o varias habitaciones para una o varias familias, con puerta a la calle o a un pasillo, son habitadas por un promedio de 5.16 habitantes por vivienda y, en los cincuenta, el promedio se reduce a un 4.90. Es decir que se mantiene alta la densidad. Sus habitantes son el público más entusiasta del cine nacional. También en los pueblos el gusto por sus imágenes era evidente. Lo veremos en el capítulo dedicado a los públicos.

Las medidas de protección a la industria nacional son constantes. En 1939 se establece que la última semana de abril será "La semana del cine nacional" y consiste en que en todas las salas de la ciudad deben exhibir cine mexicano(111). Más tarde se dedican a este propósito los meses de septiembre y octubre(112) y se ruega a los exhibidores que cooperen en forma efectiva con esta medida. Según una nota de julio de 1943 las salas que apoyan al cine mexicano son el Cinema Palacio y el Palacio Chino; sólo por casualidad el Olimpia, Lindavista, Magerit e Iris y nunca el Teresa, Orfeón y Regis. De segunda corrida lo exhiben el Insurgentes, Colonial, Balmori y en menor escala el Rex, Lido y Encanto(113). Para agosto del mismo año comentan en El Cine

111. Cinema repórter. México, D.F., 24 mar 1939, p.7.

112. Cinema repórter. México, D.F. Num.111, 30 ago 1940, p.1.

113. "Primer plano". El cine gráfico. México, D.F., Num.519, 18 jul 1943, 2da. secc. p.1-8.

Gráfico que los cines Encanto, Teresa y Bucareli que antes no querían filmes nacionales, han comenzado a arrebatárselo(114). Más suena a un intento por estimular a los lectores de la revista que a otra cosa. Para 1945 la queja sigue: se explica que, de seis cines de estreno en el Distrito Federal, sólo dos proyectan cine mexicano(115). Se considera que esta poca solidaridad de la exhibición propicia que las películas ya filmadas queden atoradas en el cuello de botella de la proyección, propiciando que haya un gran número de ellas enlatadas. La solución -se dice- es crear nuevas salas(116). Para animar el escaso entusiasmo se menciona que el promedio de rendimiento de las cintas nacionales es mayor que el de las extranjeras(117), sin embargo las salas se resisten a exhibir el material que ha quedado rezagado.

La preferencia por las películas del país es manifiesta en un sector específico, el popular. La mayoría de la exhibición es de procedencia extranjera, pero el cine nacional mantiene su mercado(118). Es también significativo

114. "Del momento". El cine gráfico. México, D.F., Num.525, 29 ago 1943, p.2.

115. "Del momento". El cine gráfico. México, D.F., Num.642, 14 oct 1945, p.2.

116. Id.

117. "Cine nacional". El cine gráfico. México, D.F., Num.707, 2 ene 1947, p.8.

118. En 1944 de 235 cintas exhibidas el 67.7% son norteamericanas, el 27.7 mexicanas, el 2.5 argentinas y el 2.1 de otros países. En 1947 de 207 películas exhibidas el 54.6 son norteamericanas, el 29 mexicanas y el 2.5% argentinas y el 0.5 de otros países (118). Iturriaga, Op Cit, p. 205. Tomado de El cine mexicano. Ediciones de gráficas preparadas por la Comisión Nacional de Cinematografía de México, 1949. Gráfica Num. 2.

que mientras el 69% de la programación del Distrito Federal es norteamericana y el resto se reparte entre otras nacionalidades, en los estados de la república la programación se cubre con el 70% de películas mexicanas y el restante 30% con las demás(119).

Es claro que el cine de Hollywood es apreciado crecientemente, sobre todo en las ciudades, y las salas burlan la tónica oficial para la protección de las cintas nacionales. La Ley Garduño de 1953 limita a 150 películas extranjeras por año las que pueden ser exhibidas para no perjudicar a la industria nacional, pero esta norma fue constantemente pasada por alto.

También se insiste en regular los costos de entrada al cinematógrafo, y se considera que el Estado debe intervenir al respecto. En 1943 se quejan de que "el espectáculo cinematográfico está pasando a ser una diversión de lujo a la que sólo pueden asistir las personas que tengan los recursos necesarios para ello"(120). En esa misma fuente se menciona el precio para los cines de estreno de \$2.50, siendo la luneta de \$3.00. En las salas de circuito el menor de 60 cts. y el mayor de \$1.00, en galería el menor de 30 cts. y el mayor de 60 en las funciones dominicales. Eso a pesar del estado lamentable de las salas en que "insectos de toda clase pululan por las llamadas lunetas, que en muchos casos son desvencijadas sillas. Las ratas interrumpen muchas veces las

119. Id, tomado del Departamento Técnico del Banco Nacional Cinematográfico.

120. "Primer plano". El cine gráfico. México, D.F., Num.521, 1 ago 1943, 2da. secc. p 1-8.

exhibiciones, con los gritos de las asistentes nerviosas, que las sienten pasar a su vera y los servicios higiénicos son un llamado a toda clase de enfermedades"(121). Cabe apuntar que en 1943 el salario mínimo mayor es de \$3.00 y el menor de \$1.65 tanto en el campo como en la ciudad. En 1947 se establece el precio tope de los cines, porque -se dice- había subido demasiado. Los cines de categoría A costarán \$4.00. Son: Alameda, Palacio Chino, Metropolitan, Chapultepec, Trans Lux, Prado y Olimpia. Los de categoría B, \$3.00. Son: Rex, Palacio, Savoy, Magerit. Los de categoría C \$2.00. Son: Teresa, Princesa, Colonial, Insurgentes. Los de categoría D, \$1.50: Regis, Imperial, Encanto, Lindavista, Lido, Balmori, Parisiana, Hipódromo(122). Se espera que con los nuevos precios la limpieza se incremente y no exista "el triste espectáculo de roedores jugando carreras por la sala"(123).

Haciendo un balance vemos que todas las dificultades que aquí hemos reseñado ocupan un nivel del que el público común y corriente se entera poco o nada, por más que son noticias que se difunden en la prensa. En una serie de entrevistas que ha rescatado la revista Artes de México(124) se muestra otra imagen del cine mexicano: poco se sabe de las crisis, poco importa... lo fundamental queda en el gusto y en los ánimos

121. "Primer plano". El cine gráfico. México, D.F., Num.522, 8 ago 1943, p.1.

122. "Del momento". El cine gráfico. México, D.F., Num.725, 4 may 1947, p.2.

123. "Editorial", Id.

124. "Revisión del cine mexicano". Artes de México. México, D.F., Num.10, Invierno 1990.

de distracción. Afectan más las visicitudes de las estrellas, la repetición esquemática de los temas y estereotipos. En base a los recuerdos podemos decir que el cine mexicano logró conservar su fuerza y permitió evadirse de la realidad a un público amplio, aunque los problemas internos de su industria fueran tan evidentes.

Sin embargo, es claro que el hecho de que una industria esté atravesada por crisis en todos los órdenes de su proceso, y aún en el período de Guerra, considerado de oro, debe de marcar su sentido. Vemos problemas en el área de la producción, la distribución y la exhibición, por el lado de la materia prima, de los mercados, los salarios de las estrellas y los trabajadores, los sindicatos. Por donde se mire, brinca la dificultad. Creo, con Pierre Sorlin(125), que el cine es un trabajo de equipo, se realiza en conjunto y todo el personal influye en el producto final. Máxime cuando, como vimos, el cine se desarrolla en un ámbito en que el orden imperante es la improvisación. Preocupados por el éxito comercial de un filme, arreglando las cosas sobre la marcha y tratando de solucionar los múltiples conflictos internos y externos que florecen en la producción, la distribución y la exhibición, pocos cineastas pulen sus herramientas de control ideológico. En las películas se desarrollan libremente, como en caldo de cultivo, las formas tradicionales de la cultura popular, y se expresan las preocupaciones centrales de la sociedad, por cuanto se observa que ciertos temas tienen

125. Sorlin, Op Cit, p.90-96.

éxito y también porque quienes hacen las películas -parte integral de esa misma sociedad a la que se dirigen- recrean sus propias inquietudes vitales. El equipo de filmación forma un subgrupo social que participa de la ideología, pero desde una mentalidad propia, compuesta por costumbres, lenguaje y orientaciones que conforman una visión del mundo particular.

Este equipo, esta industria, se mueve en un país que, como vimos, es campo de coincidencia entre modernidad y tradición, lo que pautará de manera importante la imagen. El eje de la industria fílmica mexicana en los años cuarenta lo conforma la Segunda Guerra Mundial. Ella permite un vuelo ambicioso y obliga a un aterrizaje forzoso. Sin embargo, en términos de las ideas que expresan los filmes, se alcanza a desarrollar un ritmo de más largo aliento. Con esto entraremos a otro nivel, el del contenido ideológico del cine y su influencia recíproca con la sociedad que lo permite. Lo veremos en el próximo capítulo.

Capítulo III.

Ideología, mentalidades, mediaciones, cultura popular y géneros fílmicos.

"La pantalla es tan luminosa que deslumbra a las libélulas, pero hay que encenderla como antorcha, no como hogera"(1).

En este país de cambios y continuidades el cine aparece como un ocio fundamental. A él acuden hombres y mujeres, niños y niñas. Una serie de personas que se instalan en aquellas salas espectaculares, con techos tachonados de focos-estrellas o grandes escalinatas que prefiguran las que habrán de aparecer en pantalla, y se disponen a recrearse, en los dos sentidos del término: darse un recreo y volver a crear su visión del mundo. Al apagarse las luces e iluminarse la pantalla comienza la diversión, la diversificación de la propia vida dentro de esquemas reconocibles, requisito de su posibilidad. ¿Qué construcción del sujeto femenino ven las mujeres de carne y hueso? ¿hasta dónde esas imágenes las representan o las inventan? ¿hasta dónde influyen en quienes ven los filmes? Me parece importante, antes de seguir adelante, plantear mis supuestos respecto al tema de la ideología y la cultura popular, por cuanto atañe a ese proceso de abismarse en la obscuridad de una sala para

1. El cine gráfico. México, D.F., Num.39, 31 dic 1933-1 ene 1934, p.18.

dejarse penetrar por una película. ¿Hasta donde ésto significa quedar dominado por ella?

De la omnipotencia del cine a las mediaciones.

La influencia del cine hacia su público es clara para los observadores desde los primeros tiempos del siglo, aún antes de que adquiriera el éxito que lo caracterizará con el tiempo. Se lo considera un espectáculo vulgar, cuya influencia puede ser riesgosa para la población .

Escribe Federico de Onís en 1915:

Muchas personas serias creen adoptar una actitud digna no tomando en serio al cinematógrafo. Una tarde de mal humor se han asomado a una de esas salas donde proyectan las películas, han mirado con atención superficial al cuadro luminoso y han salido irritadas por el espectáculo absurdo y grosero que acaba de pasar ante sus ojos. Sin embargo... a esa misma hora, esa misma película absurda e irritante ha estado pasando ante los ojos de multitudes congregadas en innumerables rincones del universo; millares y millares de hombres de todos los pueblos, de los más cultos y de los más bárbaros, de las ciudades y de las aldeas, de toda las razas, de todas las lenguas, de todas las clases sociales han salvado por una hora todas estas diferencias terribles y fatales para darse cita ante la nueva película absurda e irritante. Este hecho, nuevo sobre la tierra, bastaría a hacer que toda persona seria comprenda que no cabe ante el cinematógrafo otra actitud digna que encararse con él, considerándolo como un instrumento nuevo de la humanidad, poderoso y terrible, lo mismo para su bien que para su mal; como uno de los fenómenos más extraordinarios de la vida moderna(2).

2. Federico de Onís. "Un poco de atención". Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán y Federico de Onís. Frente a la pantalla. México, U.N.A.M.-Dirección General de Difusión Cultural, 1963. (Cuadernos de cine, 6) p.66-67.

Para los años treinta, con un desarrollo creciente del cinematógrafo y con el invento del sonido que redundó en una mayor aceptación por parte del público, los riesgos que este espectáculo entraña parecen insalvables:

El arte de las sombras se ha adueñado de la voluntad de los individuos. Sus adeptos son tantos, casi, como habitantes pueblan el globo. No sería justo, pues, que fuera a resultar una innoble enseñanza para las generaciones futuras lo que en el cine se viera. Hay que hacer un llamado universal a los cinematografistas para que se proscriban temas escabrosos, sexuales demasiado atrevidos, criminales o en aquellos en los que, por equis o erres, se vea correr sangre en la pantalla(3).

Este miedo es el inspirador del Código Hays, que determina lo debido y lo indebido en la producción de los años treinta en Estados Unidos. El Código Hays es una camisa de fuerza para un cine que se considera desbordado de excesos, como el norteamericano, pero se piensa que el realizado en los países menos poderosos es todavía un cine ingenuo: "¡ojalá que el cine mexicano no se deje contagiar de la influencia morbosa y, lejos de ella, continúe por la ruta sana que debiera ser por la que se encaminaran los pasos de toda la producción del mundo"(4).

Para 1946 es clara la influencia del cine del norte en la industria mexicana, aunque se la considera negativa en algunos sentidos, principalmente en cuanto atañe a los filmes

3. "Primer plano". El cine gráfico. México, D.F., Num.68, 15 jul 1934, p.1.

4. Id

de gangsters, de cowboys y el pornográfico. Esto último se circunscribe, me parece, a los besos en pantalla. Su influencia -se dice- se ha notado en el "desarrollo de un gran apetito sexual no indicado para nuestro carácter y sensibilidad latinos; creación de un espíritu de imitación de hábitos y actitudes, con el consiguiente abandono de las costumbres mexicanas y la anulación del espíritu recreativo; nacimiento de un instinto de 'machismo' y pistoleroismo impropio de nuestro temperamento violento y cuyas consecuencias han acarreado el desprecio al valor de la vida humana"(5). Aspectos tradicionales de la cultura nacional se achacan a las nuevas influencias. Se le acusa también del mayor gusto por lujos y comodidades "no adecuados a nuestras características económicas"(6) y una actitud hacia los demás fincada en sus bienes económicos y no en sus cualidades morales. Incluso se acusa al cine norteamericano de ser causante del alcoholismo y la vagancia. Se considera peligroso copiar actitudes que no únicamente no son representativas de la sociedad sino "completamente inaceptables a las características raciales y económicas del pueblo mexicano"(7). Los aspectos mencionados los presenta Guillermo Torres Torija a modo de conclusiones en una ponencia presentada en el Segundo Congreso Nacional de Ciencias Sociales. El tema que inspira esta preocupación tiene mucho que ver con el nacionalismo. Presenta una serie

5. Juan León. "El cine sigue su marcha". El cine gráfico. México, D.F., Num.676, 2 jun.1946, p.10.

6. Id

7. Id

de soluciones posibles para limitar al cine extranjero que, como vimos en el capítulo anterior, por esos años retoma su fuerza en los mercados latinos.

En ese ambiente la preocupación del Papa Pío XII respecto a la influencia moral del cine resuena con fuerza. En ocasión de que varios magnates del cine norteamericano visitaron Roma, en 1945 el Papa opinó que "a veces nos preguntamos (...) si acaso los guías de la industria cinematográfica estiman debidamente la magnitud del poder de que disponen para influenciar la vida social"(8). Esta entrevista se difundió con amplitud en las revistas fílmicas nacionales.

Ante ese instrumento peligroso escondido en una diversión aparentemente inocua se opina que el Estado debe intervenir, particularmente a través de la expedición de leyes porque "hombres, mujeres y muy especialmente jóvenes y niños cuando salen de los cinematógrafos llevan en sus cerebros ideas en germen con tal fuerza inculcadas que, no lo dudamos, fructifican más que cualquier otro producto"(9). La idea es tan amplia que se responsabiliza al cine de la violencia social(10).

8. "El cine debe usarse como un medio para instruir a los pueblos". Anuario del Cine Gráfico. 1945-1957. México, D.F., Num.794 B, Jul 1947, p.283.

9. "El cine, educador de muchedumbres". Anuario del cine gráfico.1938. México, D.F., Ene 1938, p.6.

10. En ese sentido de omnipotencia fílmica considero la declaración de Fidel Velázquez, el mítico dirigente obrero, cuando declara a los periodistas que: "PUGNAREMOS porque en México ya no se filmen películas de tan mala categoría. Necesitamos desterrar de la pantalla a tanto charro matón y pistolero, dignificando más al tipo mexicano que en el extranjero aparece en

Se adivina que el cine influye socialmente y el miedo a esa influencia crece con la fuerza de su popularidad. El cine "se populariza. Cobra nuevos adeptos. Afianza a sus viejos fanáticos; conquista a los renuentes. Y sigue llenando los salones con el espejismo mágico de la pantalla blanca que refleja una vida como todos quisiéramos que fuera de verdad la vida que vivimos"(11). Es clara la conciencia del sueño, de la ilusión que se asocia a esta fábrica. Es claro el supuesto de que existen vasos comunicantes con la realidad ya que, de no ser así, no tendría por qué incidir una en la otra.

La situación de manipulación es posible y cotidiana, pero conviene matizar sus aplicaciones concretas para no caer en simplificaciones. Se dio primeramente a fines del siglo XIX, con la publicidad, en los Estados Unidos como "una forma paradigmática de la moderna cultura de masas. (La propaganda) fue la primera forma artística masiva, cuyos productores usaron de manera consciente fantasías psicológicas muy arraigadas y semióticas sofisticadas con tal de lograr su fin, no solamente vender productos, sino promover los valores y creencias que permitiesen a la gente consumir sin

nuestras películas como un sujeto que reza, se emborracha y mata. Es así tal vez, por lo que en otros países ven ya con naturalidad la matanza de gente como el bárbaro atentado cometido en León". Juan León. "El cine sigue su marcha". El cine gráfico. México, D.F., 13 ene 1946, p.8.

11. "Primer plano". Anuario del cine gráfico. 1938. Op Cit. p.5.

culpabilidad"(12). En el cine, el mecanismo requiere de sus propios ajustes, de una compleja y estructurada organización, del tipo que la Alemania de Hitler brindó a la empresa UFA en aras del crecimiento de la Alemania nazi. Sin embargo, según vimos en el capítulo anterior, esto no era moneda corriente en nuestro ambiente.

Me parece evidente que el cine mexicano no construye las ideas escondidas en las imágenes de manera consciente, calculada y previa, no creo en una estrategia diseñada desde arriba para dominar a las masas, sino en una táctica que se organiza con el propio paso, y eso desde la propia estructura de la industria, como parte de la improvisación que vimos en el capítulo anterior. Esta forma de hacer se transparenta en las cintas hechas y las hace poco susceptibles de fungir como una herramienta ideológica consciente, como una forma de manipulación vertical. Creo que en la problemática se enganchan las fuerzas de la ideología con las de la mentalidad y la cultura popular.

Para los productores mexicanos el cine es antes un negocio que un aparato ideológico. El Estado, por otra parte, como apuntamos en el capítulo anterior, no interviene demasiado en sus contenidos, mientras no aludan a las ideas políticas o denigren a la nación. Para que este negocio sea fructífero, el productor debe penetrar en el ánimo del espectador "situarse en el medio social de ese público y

12. Jean Franco. "¿Quiénes quieren lo que las mujeres realmente quieren? Siempre, México, D.F., Num.1746, 10 dic 1986, p.37.

acertar en su gusto es el secreto de la taquilla, pero ¿quién lo tiene? Nadie. Una película resulta taquillera 'de chiripada', uno conjuga los elementos que a su juicio dan ganancias: sexo, amor, dinero, los combina de una forma más o menos interesante y fracasa de modo rotundo; si se le pone un poco de talento y se acentúa más el dinero que el sexo o viceversa es posible que resulte una buena cinta"(13) dice Alfonso Patiño. No hay manera de saber cuándo el público va a estar interesado "pues la gente que va al cine no reflexiona, sólo reacciona ante una escena, la que la hace sufrir, llorar, estremecerse, recordar o experimentar alguna sensación, como si fuera protagonista. Es difícil que sea capaz de recapacitar a propósito del por qué le gusta, pero lo siente y su respuesta es el aplauso, volver a ver el filme, recordarlo, hablar acaloradamente de él"(14). Quienes hacen cine procuran encontrar este punto preciso del éxito, pero en México se entienden como éxito comercial más que como transmisión consciente de algunas ideas concretas.

Es clara la enorme fuerza del cine: la luminosidad de la pantalla asociada a la obscuridad de la sala y el estado prehipnótico que produce, la música asociada a la imagen, involucrando a varios sentidos simultáneamente, que remiten al mundo de las emociones. Sin embargo, cabe dudar de la omnipotencia del medio. Me inclino más a la idea de una interrelación entre mensaje y público, entre múltiples y aún contradictorios mensajes asimilados de diversas maneras por

13. Alfonso Patiño. Testimonios... Op Cit, Vol. V, p.90.

14. Id

públicos también contradictorios. Ya no podemos hablar de un espectador pasivo, inerte, sino de un proceso de interrelación activa. Creo, con Martín Barbero que "la cultura de masa no se identifica ni puede ser reducida a lo que pasa en o por los medios masivos. (...) no es sólo un conjunto de objetos sino un principio de comprensión de unos nuevos modelos de comportamiento, es decir, un modelo cultural, lo cual implica que lo que pasa en los medios no puede ser comprendido por fuera de su relación con las mediaciones sociales (...) y a los diferentes contextos culturales -religioso, escolar, familiar, etc.- desde los que, o en contraste con los cuales viven los grupos y los individuos esa cultura"(15). Así pues, esos grupos e individuos hacen un uso de lo masivo que les permite apropiarse de sus contenidos(16). La producción de filmes es un punto de llegada y también un punto de partida pues inicia el proceso de consumo en que se entiende lo que se mira a partir de las realidades propias. Para Martín Barbero las mediaciones son el conjunto de operaciones por las cuales lo masivo recupera y se apoya en lo popular. Lo anterior parece evidente para la gente del medio, y la incógnita era la manera de lograrlo. En algunos casos fue todo un éxito, por ejemplo cuando el cine mexicano recupera la manera de hablar de los sectores populares para lograr la identificación. Volveremos sobre este punto más adelante.

15. Jesús Martín Barbero. "Memoria narrativa e industria cultural". Comunicación y cultura. México, UAM-Xochimilco, Num.10, Ago 1983, p.59.

16. Id, p.61.

La influencia del medio se ha cuestionado no sólo para el cine, sino también para la lectura. Roger Chartier(17) se pregunta a quien debemos poner en el centro de una historia de la lectura: al texto que se lee o al lector que la toma en sus manos, porque el lector no realiza necesariamente la lectura de un sólo significado, la interpretación "correcta". En este sentido, un ejemplo preciso es Menocchio, el molinero de El queso y los gusanos, que lee una serie de textos y los interpreta de acuerdo a su cultura previa(18). En el acto de leer se construyen las interpretaciones del propio lector: se trata más de una práctica creativa que de un acto sumiso. ¿Cómo determinar certezas si cada lector se apropia de su propio texto? La forma en que un contenido llega al receptor es también importante. Donald Lowe ha planteado el peso del medio en la conformación de una manera precisa de registrar la realidad, de modo que, con la percepción, no únicamente se recibe información sino que ésta cobra un significado específico. Lowe distingue entre la transmisión oral, quirográfica, tipográfica y electrónica. Cada una de ellas alude al medio y determina la percepción del mundo(19).

Para Chartier habría que mediar entre la intención del lector y las expectativas de quien lo recibe. Es importante, para llegar a ello, ver tres polos de análisis: el texto, el

17. "Textos, impresos, lecturas" (fotocopia).

18. Carlo Ginzburg. El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI. España, Muchnik Editores, 1981.

19. Donald M. Lowe. Historia de la percepción burguesa. México, Fondo de Cultura Económica, 1986. (Breviarios, 430).

objeto que porta el texto y el acto que lo aprehende, porque sólo en la interrelación se establece el significado. Lo anterior es aplicable al fenómeno fílmico, ya que la película es también un texto. Dice Tudor, respecto al cine que "un público concreto puede aceptar un aspecto e ignorar tranquilamente otro, o incluso cambiar completamente su significado mediante la reinterpretación (pero) un film ofrece una estructura fija que establece límites a la interpretación selectiva"(20). Dice este mismo autor que "la comunicación es un proceso de interacción en una situación social parcialmente dada"(21). Estudiar al hombre en sociedad es estudiar aquello por lo que el hombre es único: su capacidad para la interacción significativa. Es necesario entenderlo como un fenómeno social que involucra tanto al comunicador, al medio y al receptor en una relación compleja. El cine, por otro lado, muestra muchos niveles y canales en sus mensajes y se dirige a personas individuales que comparten una sociedad. A partir de esta idea es difícil suponer en la pantalla una fuerza tal y como la concebían las angustias de los años que aquí trabajamos.

Ideología y mentalidad.

En gran medida esta angustia depende de la concepción de ideología que manejemos. Si entendemos ideología como un sistema de ideas, creencias, imágenes, conceptos, valores que emergen de una sociedad dada y cumplen en ella una

20. Tudor, Op Cit, p.272-273.

21. Id, p.20.

función, veremos que el cine se inscribe sin mayor discusión en esta definición. Sin embargo en toda sociedad hay grupos o clases en conflicto abierto o latente. La ideología que pauta a una sociedad es necesariamente la de la clase dominante. La dueña de los medios de producción material se convierte, entonces, en la que tiene el control de la producción espiritual, de las ideas e impone este sistema a todos los grupos sociales: "La ideología es la serie de filtros a través de los cuales se encuentra justificada esta desigualdad (social), sin dejar por ello de ser reconocida"(22). La ideología dominante expresa las especificidades de una formación histórica determinada, pero pretende aparecer como un sistema "eterno" o "natural" de valores, para avalar éstos como incuestionables.

Surge así, para muchos grupos sociales, el desfase entre una teoría rectora y una praxis vivida. La ideología aparece entonces como una forma de ocultar la realidad, la expresión de una mistificación social: la realidad se muestra en términos engañosos y los hombres y mujeres tienen de ella una conciencia falsa. Cuando no existe coincidencia entre realidad y pensamiento se habla de pensamiento ideológico y se asocia a la enajenación.

La ideología dominante se sirve de una serie de aparatos ideológicos para consolidar su hegemonía y asegurar la comunicación entre los diferentes grupos que existen en el seno de una formación social. Entre ellos, el cine, por la

22. Sorlin, Op Cit, p.17.

fuerza emotiva de sus características, puede considerarse un eficaz agente. Sin embargo, me parece que reducir sus contenidos a este aspecto le borra muchas de sus aristas y sus matices. En los años que aquí trabajamos era común, por parte de algunos enterados, ver al cine, como un aparato ideológico, sin nombrarlo con esa denominación teórica: "Es incontrovertible que el cine es la mayor de las fuerzas modernas actuando sobre la conciencia de los hombres"(23). Para muchos observadores del fenómeno fílmico se trata de un temor, lo vimos antes. En cambio, para el público común, se trata de un gusto que se satisface por él mismo. Jorge Ibarquengoitia ha hecho notar cómo cambió la actitud ante el cine entre los años que nos ocupan y nuestro presente. Dice:

El cine en mis tiempos era parte fundamental en la vida, como el café con leche. Lo que nunca se nos hubiera ocurrido a los de mi generación es que el cine fuera "arte". Ese descubrimiento notable no tiene más de veinte años (...) Saber que el cine es arte, es un adelanto en la conciencia, probablemente inevitable, pero me temo que al mismo tiempo sea un retroceso en la percepción. Por mí, desde que voy a ver encuadres y lo perfecto de la edición, salgo del cine admirado, pero ya no me divierto(24).

-
23. Cagliostro. "De lunes a domingo". El cine gráfico. México, D.F., Num. 662, 24 feb 1946, p.4.
24. "Cinéfilos de ayer y hoy". Autopsias rápidas. México, Ed. Vuelta, 1989. p.134-135. Dice también: "Las señoras lloraban a veces, pero por sentimentales. Nadie salía del cine 'vibrando'. El cine de aquella época era un producto de consumo cotidiano, como los chocolates; algo sabroso, que no hace demasiado daño y tiene un precio al alcance de la mayoría (...) Ahora, en cambio, el cine es un lugar en el que a los espectadores 'sensibles' les pasan más cosas que a los protagonistas de la película" "Dillinger ha muerto". Id, p.135.

La ideología pensada como falsa conciencia ofrece, a nombre de una clase, todo un programa de organización a la sociedad en su conjunto. La clase media no produce una ideología propia sino que generan ideas para apoyar al proletariado o a la burguesía(25). Se ha insistido mucho en que el cine mexicano pretende dotar de ideología a la clase media, sin embargo es hecho básicamente por esa clase media y su destinatario fundamental son los sectores populares, ávidos de diversión. También diversos sectores de la clase media acudían en esos años a ver cine mexicano, y no hay que olvidar que en México éstos lindan con los sectores populares, tanto por su reciente ascenso cuanto porque incluye a los pequeños burgueses. Para la clase media y alta era más viable alternar las películas mexicanas con las norteamericanas. En los años que siguen cada vez más ocupa su tiempo de ocio éstas últimas, quedando los filmes nacionales como un recurso cada vez más popular.

La ideología no suele mantenerse al nivel de la abstracción: es necesario que se materialice en representaciones. En este caso se trata de imágenes que deformadamente representan a una sociedad o, como aquí veremos, a un género. La ideología actúa en lo concreto de la sociedad y se expresa en las prácticas más cotidianas y rutinarias. La ideología dominante, para dominar, requiere penetrar y eso implica buscar consenso, aceptar parte de los

25. Arnaldo Córdova. "México, Revolución burguesa y política de masas". Interpretaciones de la revolución mexicana. México. México, UNAM- Editorial Nueva Imagen. p.84-84.

contenidos de la sociedad constituida. Sólo así puede pretender ser hegemónica. La ideología inoculada en forma lineal, como aguja intradérmica de dominante a dominado, es ya inconcebible.

En este proceso de ida-vuelta: ¿dónde reside la ideología? ¿en el emisor, el medio o el receptor? Creo yo que en todas esas instancias, desde el momento en que todas están insertas en la sociedad. No existe algo así como un fenómeno cinematográfico desarrollado en forma aislada y autónoma (lo cual nos permite utilizar al cine como fuente histórica, como vimos en la Introducción). "El cine se nos ofrece como espacio para el discurso donde la sociedad nos habla y se escucha por la vía interpuesta de unos autores y de un público"(26).

La ideología, por más que sea el discurso, la práctica y los objetivos que la clase dominante tiene para sí misma, se convierte, por extensión, en el discurso general, mediante la modificación de algunos elementos que propician el consenso, pero conservando lo esencial de sus contenidos(27). ¿Qué se ve? ¿qué se retiene y qué se deja pasar? ¿cuáles temas se discuten? La ideología se interrelaciona constantemente con aquellas otras manifestaciones culturales que igualmente expresan un sistema de ideas, creencias, valores y actitudes de las diferentes clases sociales. Ambas se nutren de su contexto y se influyen recíprocamente. Creo que aquí es

26. José Enrique Monterde/Drac Magic, Op Cit, p.11.

27. Sorlin, Op Cit, p.17.

importante precisar las diferencias entre ideología y mentalidad, como lo distingue Sorlin.

Para Sorlin la mentalidad es "el sistema y los instrumentos que un grupo humano se da para transcribir, mediante símbolos, discursos, ritos, las relaciones y los contrastes a través de los cuales evoluciona"(28). Se trata de lo que frecuentemente se ha denominado "bagaje mental", un conjunto de conceptos, de representaciones y de maneras de expresión comunes a un grupo, una serie de nociones que permiten delimitar los conjuntos sociales en sus relaciones, a modo de mecanismos de intercambio, empezando por aquel de pertenencia original: las mentalidades no se aprenden en la escuela sino en la familia(29).

La mentalidad no es un sistema de ideas estructurado del que se participa con conciencia, sino un conjunto de ideas inconscientes, un sistema de representaciones sin plan o proyecto, que se traduce en comportamientos y hábitos, prácticas y sentimientos, actitudes y valores con los consecuentes rechazos y aceptaciones. La mentalidad se escapa al control intelectual, por lo que la dificultad para aprehenderla es enorme. Le Goff la ha denominado "una

28. Op Cit, p.27. Dice también que es: "la manera en que los individuos o los grupos estructuran el mundo de tal modo que encuentren allí un lugar y puedan dirigirse a él"(p.21). Otra definición que él da es la de "virtualidades estructurantes, nacidas de una experiencia concreta, adaptables a las incitaciones llegadas del exterior y capaces de engendrar actitudes nuevas" (p.22).

29. Id, p.15-16.

historia ambigua"(30). Las mentalidades son colectivas. Para Le Goff, es lo que tienen en común desde Colón hasta el último de sus marineros(31).

Ideología y mentalidad, dice Sorlin, "no se recubren (...) una a la otra"(32). Los diversos grupos están inscritos en la sociedad, así es que necesariamente participan de la ideología (dominante por definición). Pero las mentalidades se distinguen entre sí, y reinterpretan a la ideología en función de sus prácticas sociales: tradiciones, costumbres y hábitos(33). Esto cuestiona la homogeneidad entre Colón y el último de sus marineros. En base a lo anterior creo importante pensar al emisor fílmico como heterogéneo y al público como públicos.

La imagen de la ideología como falsa conciencia, como pantalla o mentira que esconde la realidad se matiza, entonces, permitiendo niveles de análisis y otorgándole movimiento a las explicaciones de la cultura. La ideología ya no puede verse, tampoco, como un simple efecto de la infraestructura económica. Para quienes trabajamos con productos ideológicos es clara su autonomía "relativa", su dependencia de tradiciones y costumbres, su raigambre en

30. Jacques Le Goff. "Las mentalidades. Una historia ambigua". En: Hacer la historia. Op.

31. Id, p.83.

32. Id, p.17.

33. Dice Chartier refiriéndose a la lectura que "las prácticas de apropiación crean siempre usos y representaciones que con dificultad podrían reducirse a las voluntades o intenciones de quienes producen discursos y normas (...) la aceptación de mensajes y modelos siempre opera a través de ajustes, arreglos o resistencias" Op Cit.

suelos añejos y complejos que desbordan la explicación lineal, también, la libertad de la que de pronto hacen alarde y que, en el mejor de los casos cobija a la creación y al arte.

"La ideología parece, entonces, el ejemplo en que se traducen en ideas, en palabras y en programas las oposiciones existentes entre clases sociales, y donde esa transcripción opera como fuerza de reorientación"(34). En la realidad conviven, y a menudo se anudan, una serie de expresiones ideológicas, concordantes o contradictorias. A pesar de las incoherencias, entre estas diversas expresiones ideológicas existen similitudes, las que les da pertenecer a una sociedad dada. Para Sorlin la fuerza de la clase dominante se revela menos a través del contenido de cada manifestación que a través de su organización interna(35).

A pesar de mostrarse "Contradictoria, dispersada, parcialmente incoherente, la ideología -es decir (...) el conjunto de las expresiones ideológicas propias de una formación social- sigue siendo indispensable a la clase dominante"(36). Para ello busca el consenso, lo que Gramsci llama "el cemento social": "una manera común de definir las oposiciones, de desarrollarlas, de buscar su oposición"(37).

De esta manera la concepción de ideología cambia. Ya no se trata de "un edificio rigurosamente concebido, un esquema

34. Sorlin, Op Cit, p.19.

35. Id, p.19-20.

36. Id.

37. Id, p.21.

completo de interpretación"(38), ahora lo vemos como un marco, una serie de posibilidades, con una dinámica interna en la que los productos culturales de diverso tono y carácter se inscriben y cobran sentido. No se trata de un conjunto terminado, sino del espacio propicio, con una dinámica flúida y compleja. "La ideología no es una unidad coherente que remata una sociedad; antes bien, es el conjunto de las posibilidades de simbolización concebibles en un momento dado, y de la que toda expresión ideológica particular es una modalidad (...) un filme no nos aparece como un aspecto, un fragmento de la ideología en general, sino como un acto por el que un grupo de individuos, al escoger y reorganizar materiales visuales y sonoros, al hacerlos circular entre el público, contribuye a la interferencia de relaciones simbólicas sobre las relaciones concretas"(39).

La ideología es, entonces, un substrato común a una sociedad, pero un substrato dinámico. No se trata de una camisa de fuerza que reprime lo que se le opone, sino de un intercambio que redunde en movimiento y riqueza. La ideología no es asimilada por los sujetos sociales en forma automática, sino que se filtra, se reinterpreta por las mentalidades, plurales en cualquier formación social, se manifiesta a través de las culturas populares, entendidas como forma de

38. Id, p.206.

39. Id, p.170-171. Dice también: "La ideología sería el conjunto de los medios y de las manifestaciones por los cuales los grupos sociales se definen, se sitúan los unos ante los otros y aseguran sus relaciones. No existiría una ideología, sino sólomente expresiones ideológicas, entre las cuales se contarían, hoy, las películas" Id, p.21)

vivir la vida. Por eso cada película puede tener varias miradas e interpretaciones. Palabras, expresiones, gestos, tonos de voz, actitudes, rituales, símbolos, varían de un grupo a otro. Aún suponiendo que un filme se dirija a un conjunto social global, la lectura hecha por los grupos en su interior varía de acuerdo a las maneras de la vida y de la percepción. Por eso, en cine, los géneros fílmicos tienen un sentido preciso: "Los géneros permitirán una compartimentación de la oferta en función de los diversos sectores del público, de sus gustos y necesidades, así como del equilibrio de la producción"(40).

El cine es, ineludiblemente, un producto ideológico, pero filtrado de manera múltiple por las mentalidades: quienes hacen las películas seleccionan y ordenan una parte del mundo, la que su mirada les permite de acuerdo a sus concepciones previas. Hay un primer filtro de la ideología por la mentalidad del equipo productor y una segunda por la mirada de cada uno de los públicos. Así, la ideología se organiza como práctica social.

Creo que esa característica de compartir una realidad social, una ideología, es lo que permite a los públicos identificarse con las películas y lo que le da al cine su éxito. El emisor tendrá que procurar que el contenido de su película logre el reconocimiento de un público específico, público que no es un recipiente pasivo. Escribe Tudor que los públicos son observadores participantes: participan de

40. José Enrique Monterde, Op Cit, p.18.

diferentes maneras en el mundo que les ofrecen los filmes. La naturaleza exacta de su participación depende del individuo, de cada individuo, de su estado de ánimo etc. Este lo usa como parte "de la fábrica de su vida social. Ni más ni menos que eso"(41). Para lograr en el público el efecto de reconocimiento, el emisor se basa en el mecanismo de identificación-transferencia, que requiere de la creación tanto de historias que le aludan como de un lenguaje eficaz, que se centra, en gran medida en la creación de estereotipos. El cine debe ofrecer tanto la novedad como el reconocimiento para encontrar la identificación que permita el reconocimiento y, por ende, propicie el consumo. En la identificación el espectador interactúa con lo que ve y oye, y por eso le emociona. Mabel Piccini dice que "La construcción de las imágenes de lo femenino en las diversas redes de comunicación se realiza, precisamente, sobre este sustrato vivo y cambiante de lo ya dicho, lo ya visto, y sobre los principios organizadores de los rituales cotidianos"(42).

La ideología dominante se encuentra, entonces, con una realidad que siempre la desborda: es más rica, más compleja, más sabrosa. En este mundo del cine esa realidad implica una suma de lo que existe con lo que se desea. "Lo que encontramos en el cine es una proyección, una presentación construida, lo contrario de una imagen ingenua. El filme pone

41. Op Cit, p.83-84.

42. "Imágenes y disolvencias: la mujer y los media". En: Estudios de género y feminismo I. México, UNAM-Fontamara, 1989. p.74.

en escena al mundo y, al hacerlo, es uno de los lugares en que constantemente cobra forma la ideología (...) como la ideología es un campo relativamente limitado, el cine de una época se pliega a un modo de construcción (por eso) los filmes no son considerados ya como simples ventanas que dan al universo, constituyen uno de los instrumentos de que dispone una sociedad para ponerse en escena y mostrarse"(43). En ese mostrarse, el cine trasluce esa parte escondida de la sociedad, los lapsus que decía Marc Ferro(44). El cine crea y recrea la ideología a través de la producción de películas y de su consumo.

El cine y la cultura popular.

Creo importante destacar todo lo que la industria cinematográfica incidió en una nueva construcción social del mexicano, pero también atender la continuidad entre este cine y la cultura popular, para entender las razones de su arraigo en la sociedad de esos años.

Creo que aquí debemos apuntar qué se entiende por cultura popular. La concibo como el conjunto de creencias, ideas y valores que conforman tanto las actuaciones del hombre en sociedad como los objetos creados al interior de ella. Trasciende al individuo, pero se articula a través de él y penetra toda su sociedad: las leyes y la forma de aplicarlas, el arte, la ciencia, las diversiones; la cultura popular no queda arriba o abajo de la vida cotidiana, sino que es la

43. Sorlin, Op Cit, p.252.

44. Ver p.20-21 de la Introducción.

manera de vivirla y, así, se desarrolla estrechamente ligada a las mentalidades. La cultura popular, en nuestros tiempos, se ha asociado a los estilos de vida del mundo urbano e industrial y por ello influye a la cultura de masas, o sea aquella que utiliza mecanismos de aprehensión masiva para transmitirse. En la formación de la cultura popular ha existido una indudable influencia de la mentalidad y de la ideología dominante, lo que no implica un control absoluto por parte de ella. Sus elementos se definen por contraposición a los de la elite social, la llamada alta cultura o cultura culta, en cuanto a que los productos de ésta ya han sido asumidos por la clase social dominante como "importantes" y son realizados por un grupo especial, de "élite", lo que no significa su adscripción indiscriminada a la ideología dominante. Los productos de la cultura popular surgen de la base social, esos que padecen las decisiones políticas en que no tienen capacidad de incidir, porque no cuentan ni con poder político ni con representatividad social. Sus productos no cuentan con aval académico y por ello suelen recibir de la clase dominante el calificativo de frívolos o de mal gusto, cuando no de subversivos o desintegradores. Para Carlos Monsiváis la cultura popular urbana es "la manera y los métodos en que colectividades sin poder político ni representación social asimilan los ofrecimientos a su alcance, sexualizan el melodrama, derivan de un humor infame visos satíricos, se divierten y se

conmueven sin modificarse ideológicamente"(45). Se da una adaptación de parte de los sectores populares a lo que se les ofrece, y lo transforman "en fatalismo, autocomplacencia y degradación, pero también en identidad regocijante y combativa"(46).

Por otro lado, creo que a estos niveles apuntados hemos de agregar otros posibles sentidos que pautan la producción cultural en una sociedad, los que otorgan, por ejemplo el género (ser hombre o mujer), la religión, generación o etnia, la profesión o barrio.

La cultura popular como "modo de vivir" se encuentra intrínsecamente relacionada con la vida cotidiana, entendiéndose por ello todas aquellas actividades por medio de las cuales los hombres se reproducen. Las actividades en torno al ocio y la diversión ocupan parte importante de esta re-creación social.

Es claro que la cultura popular no existe fuera de los hombres ni de la sociedad, y que se mezcla con la alta cultura, la ideología, las mentalidades, pero, como en esas otras categorías, se separa para su análisis. La cultura popular ofrece un cobijo de significados y orden frente a un mundo potencialmente caótico. Tudor la menciona como un "proceso creativo en el sentido de que la gente usa la cultura más o menos conscientemente y de muchas maneras"(47).

45. Carlos Monsiváis. "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México". Cuadernos Políticos. México,,D.F., Num.30, 1981, p.42.

46. Id, p.43.

47. Tudor, Op Cit, p.271.

Para el ser humano, su segunda naturaleza es la cultura, la manera de ser y de expresarse, el conjunto de símbolos que forman una identidad colectiva y que se realiza en la vida cotidiana, porque no se trata de una acumulación, sino de una acción y además, colectiva. La cultura popular expresa una tensión entre lo real y lo simbólico: recoge de su realidad para simbolizar y vincular a quienes participan de esa situación.

La cultura popular no es identificable con la ideología dominante, pero sí está fuertemente relacionada con ella, en un sentido que puede ser de identificación o de resistencia. Dice Tudor que, al ser la cultura el techo bajo el que se mueve la sociedad "mistifica, justifica y reifica los actos y las estructuras que constituyen nuestro sistema social (...) encuentra(n) la manera de justificar lo injustificable... suscribe(n) la explotación, el egoísmo y la hipocresía. Su pecado no es original(...) La cultura popular no es la culpable de los pecados de nuestra sociedad; los culpables somos nosotros"(48).

El cine queda inscrito en la cultura popular. Desde ahí los públicos usan al cine para sus necesidades y esto obliga a los productores a una adaptación comercial. El cine tiene, entonces, características de negocio, de medio de comunicador de masas y de integrante de la cultura popular. Vimos antes su inscripción en la ideología. Las mediaciones actúan, según

48. Id, p.257.

Martín Barbero, como un medio de recuperar y apoyarse en lo popular, como bisagra en este proceso.

La cultura popular tiene una dinámica propia. No creo que pueda verse como una banalización o deterioro de la alta cultura o cultura culta(49). El cine debe mucho más a la primera que a la segunda. Así, a pesar de los afanes cultos de Dos monjes (Bustillo Oro, 1934) o los revolucionarios de Redes (Zinnemann, 1934) ni unos ni otros son lo común en el cine de esos años, por el contrario, son una excepción. Lo común es improvisar. La industria no dispone de los medios técnicos para predecir el éxito o para analizar previamente el sentido de un mensaje, y se avanza por ensayo y error y a ojo de buen cubero. Filmes de relleno como los de Fu Manchú logran éxitos arrolladores de taquilla. Cuando un tema prende la tendencia es a repetirlo hasta la saciedad. Fue el caso, en 1935 de Madre querida de Juan Orol, (1935) la que "con gran sorpresa por parte de todos, a pesar de la manifiesta baja calidad de la cinta (...) resultó el taquillazo más grande de la industria cinematográfica nacional que, inclusive, batió los records que estableció Santa (...) señaló a los cinematografistas el camino del drama como medio para mejor llegar al alma del pueblo y muchos quisieron imitar el género"(50).

Las entrevistas transmiten tanto la conciencia en la necesidad de atinarle al gusto popular cuanto lo azaroso de

49. Id

50. Testimonios... Op Cit Entrevista con José Carles, Vol.V, p.61.

lograrlo en forma más que precisa: "el público es muy raro; a veces dice uno: -¡caray que películota tenemos! cree que va a ser la quinta maravilla y en la sala los espectadores le echan una 'trompetilla'; en cambio la que se piensa que va a pasar sin pena ni gloria ¡pácatelas! unos llenos espantosos. Ahí está el ejemplo con Madre querida de Juan Orol: es una fórmula que en el cine no falla. Supo explotar el culto a la madre y a las lágrimas; además es mucho más fácil hacer llorar a la gente que reír. A una figura se le ponen unas lágrimas de glicerina y ahí está el público moqueando"(51).

Es la respuesta del público la que determina el nivel y el tipo de producción. Lo importante es participar del sentimiento colectivo, que fue el mérito de Madre querida. "Orol puso de manifiesto cuán lejos del corazón de las masas andaban los exhibidores, y que los críticos no supieron, faltos de visión y de criterio, profundizar en la obra de Orol. Los críticos no han tenido en cuenta que la gran masa no sabe, no entiende ni exige de la obra de arte 'barroquismo' ni arrestos técnicos. Esa masa responde exclusivamente a impactos emocionales, provocados por un estrujamiento sentimental muy relacionado con los valores primitivos establecidos. El aspecto cultural es secundario"(52).

Una serie de símbolos o de inquietudes comunes al mexicano debían estar presentes para el éxito. Según una revista de la época, por ejemplo, La virgen morena (Soria,

51. Id.

52. Galindo, Op Cit, p.47.

1942) había dado buenos rendimientos en su primera semana de exhibición en cines de primer circuito "y es que a los incultos capitalinos, al parecer, les importa un comino la opinión de los 'ases' de la crítica que siempre están encontrando el arroz prieto en las películas mexicanas"(53). Parece claro que no es la calidad la que determina el éxito. Julián Soler creía que la segunda versión de Cuando los hijos se van (Bustillo-Oro, 1941) iba a ser un fracaso, se sentía lleno de culpa por hacer un churro y sin embargo el filme rompió records: "si uno supiera cual es la cinta que va a dar dinero, que va a resultar, todos seríamos millonarios"(54).

El cine era una aventura, un negocio complejo que se dirigía a un mercado siempre impredecible. No podía saberse de un éxito o un fracaso hasta la exhibición "hasta entonces podrá saberse si hará reír o llorar, sentimientos ambos que sólo entonces se traducirán en pesos y centavos. Antes no"(55). Y los pesos y centavos eran tan importantes que, entre los premios que organiza la Academia de Ciencias y Artes de México en 1942, organizada por la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, se otorgan preseas a la mejor actuación, fotografía, música y también a la cinta con un mayor rendimiento económico(56).

53. Prof. Nimbus. El cine gráfico. México, D.F., Num. 51, 17 ene 1943, p.8.

54. Testimonios... Vol.VII, p.100.

55. Galindo, Op Cit, p.32.

56. Anuario del cine gráfico 1942-1943 . México, D.F., Mar 1943, p.14.

Cine y sociedad.

Inscrito en la cultura popular el cine cuenta con un lenguaje particular, en el que las representaciones se hacen por un sistema de signos. Los significados que transmite el cine, significados ideológicos desde que surgen de una sociedad concreta, no se conforman sólo por las imágenes y los sonidos, sino por su secuencia, el orden, la repetición, los encuadres y los movimientos de cámara. Por eso, porque tiene un lenguaje particular no puede verse como la sociedad misma. Se trata de una construcción de esa sociedad -insisto- no su retrato fiel.

El lenguaje fílmico se centra en componentes lumínico-visuales y sonoro-auditivos, integrando los sentidos vista-oido e integrando los lenguajes asociados a ellos: imágenes, con la variedad de grafismos y señales inscritas en ellas, sonidos (fonéticos, musicales, ruidos). Su recepción atañe básicamente al orden de lo emocional, alude más a las creencias y prejuicios que a los raciocinios, lo que le ha valido el calificativo de lenguaje "pático"(57). No pretende copiar fielmente la realidad (por eso lo fundamental en ella es la figura, no el color o a tercera dimensión) sino dar la ilusión de certeza. En el cine todo debe ser más bonito que en la realidad pero parecer posible. Esto explica su asimilación al mundo onírico, la denominación de "fábrica de sueños".

57. Evelina Tarroni. "Perspectivas actuales en los estudios de las comunicaciones de masas". Comunicación de masa: perspectivas y métodos. Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 1978. p.14.

A través de las mediaciones entran en escena claves del sistema cultural: símbolos, representaciones, códigos de valor que producen identificación y reconocimiento. El lenguaje netamente cinematográfico se anuda con el extracinematográfico y se organiza el sentido en la interrelación de ellos. No se trata de una suma de significaciones, sino de un proceso de ida y vuelta.

Para tratar de entender las razones de la identificación del público con el cine hemos de apuntar que una película transmite significados por tres canales, que son facetas de un mismo proceso pero se pueden distinguir: 1) cognocitivos, 2) expresivos y 3) normativos. El primero es el significado fáctico, informa acciones, acontecimientos. El desarrollo temático de un filme en pantalla, no necesariamente como está contemplado en el guión o en la estructura formal. Se trata de la información transmitida por técnicas formales: el habla, la música y la imagen que informan de una historia. El segundo, los expresivos, apelan a emociones, aluden a alegría, tristeza, etc. en ellas tienen mucho peso el género y la estrella, por cuanto son movilizados de emoción. Se trata de un significado expresivo : la teoría del montaje se centra en la capacidad formal del medio para comunicar éstos, a través de combinaciones de tempo, música, composición. Por último, los normativos se refieren a la información ética o evaluativa que hacemos a partir de un filme(58). Sorlin distingue la historia del relato, la primera es la anécdota

58. Tudor, Op Cit, p.133.

que expresa el filme y la segunda es la manera y los recursos de narrar, en los que también se muestran las ideas.

Por su lenguaje particular, por sus características intrínsecas, el cine permite esa relación entre lo público y lo privado, entre lo social y los sueños más personales del individuo. En la sala obscura el proceso de identificación-proyección se da de una manera clara por el estado prehipnótico y la emocionalidad superlativa que vive el espectador. En la identificación se delegan en el otro los propios ideales, pero también se recupera lo valorado en el otro como objetivo propio. El cine ofrece ese vínculo entre uno mismo y la sociedad: la pantalla muestra un universo simbólico en el que se recrea la realidad, se delimita un trozo de ella para crear un orden que posibilita la aprehensión del espectador y éste, de esa realidad, toma lo que puede. El cine no refleja el mundo tal cual es, sino que crea uno propio y lo recrea en el contacto con las audiencias particulares. Es una relación peculiar entre el espectador y su deseo, entre su realidad y su disfrute. Esto posibilita las diferentes maneras en que una película puede ser vista. El individuo puede aceptar un aspecto e ignorar otro, o bien dar una interpretación particular a lo visto.

En general, la gente prefiere no encontrarse con esquemas que modifiquen los que ya tiene, así que, en primera instancia, reinterpreta selectivamente los que ofrece la pantalla para que cuaje con sus esquemas básicos: una vez adquirida una concepción del mundo, las personas no están

dispuestas a renunciar a ella sin lucha. Los filmes populares refuerzan la retención: al ver planteados en pantalla sus propios esquemas se reafirman, al verlos en luces, se legitiman. Es por eso que el cine puede tener un peso importante en la toma de conciencia de la propia situación, lo que los psicólogos llaman insigh.

Menciono un ejemplo. En 1984 un grupo de psicólogos intentó una dinámica grupal con miembros de un hospicio de niñas. La idea de la institución era reestructurarlas, "las niñas tienen un pasado que la institución intenta borrar, o en términos más generosos, replantear. Casi se diría que es como si se pretendiera que nacieran de nuevo en la institución. Se comienza por desinfestarlas y desinfectarlas físicamente para continuar con el intento de descontaminarlas de su historia preinstitucional (...) las niñas deben replantear su pasado como lugar de la pura negatividad frente al nuevo orden que viven, o pueden intentar recuperarlo pese a todo (...). El modelo de vida de la pequeña burguesía profesional se les ofrece como horizonte". Entre las diversiones ofrecidas destaca el cine, pero las películas mexicanas se prohibían porque "aparecían como el camino fácil para dramatizar su origen, ('la niña huérfana') o para identificarse con los héroes del pueblo y por eso, quizá, se evitaban: no resultaban acordes con el proyecto de transformación moral que la institución les propone"(59). En

59. Berta Blum, Fernando González y Luis Moreno. "Reflexiones acerca de una intervención institucional". Imago. Revista de psicoanálisis y contexto social. Monterrey, N.L., Num.2. Jun-Ago 1984. p.25-32.

cambio, las cintas norteamericanas no significan ningún riesgo de toma de conciencia: divierten sin cuestionar, de manera que se fomentan.

A diferencia de las opiniones de los moralistas con las que abrimos este capítulo, los comerciantes sabían bien que lo que pasa en la sociedad no lo inventa linealmente el cine. Sabían que "los asuntos que se desarrollan en las películas son en su mayoría un reflejo de la vida real, la que verdaderamente no se debe alterar, por sus credos y costumbres tan arraigados en la vida de los pueblos"(60). Ellos insisten en que para acomodar su material en América Latina, cuando tratan de recuperar los mercados "debe sustentarse un criterio que vaya de acuerdo con la ideología de los distintos países de habla hispana en donde se pretende exhibir las películas hechas en México"(61).

El problema atañe a la censura, porque, por representar la realidad se muestran las lacras nacionales. Se muestra, por ejemplo, lo peor de los barrios "con sus miserias especiales que llegan no sólo al terreno de lo económico, sino al de lo moral e intelectual. No es necesario que para lograr mexicanismo sacrifiquemos lo que podría considerarse el honor de nuestra nacionalidad. El mexicano auténtico debe presentarse en lo que tenga de mejor (...) los extranjeros han de creer que los mexicanos todos, no sólo somos capaces de pegarles a las mujeres, sino de atacarlas a tiros cuando

60. "Del momento". El cine gráfico. México, D.F., 6 dic 1936, p.7.

61. Id.

ellas están inermes y en todo caso por ser débiles. Esto puede suceder en la vida real, yo no lo niego. Pero no es muy estimulante ni muy ejemplificador el hecho"(62). El punto se toca por el tipo de censura que el autor considera adecuado. Para él la prohibición, más que ir dirigida a los filmes de tono religioso debería ir a aquellas" en las que se muestra que México está lleno de vino y pulque, de golfos y aventurerillos; en la que se glorifica la vida difícil de las mujeres fáciles; en la que los héroes son ladrones, o asaltantes, o criminales (...) en las que se aplaude que un hombre le dé de tiros o de golpes a una mujer indefensa por coqueta -es decir por mujer- que sea ésta. No es que pida yo películas blancas, no es que quiera eliminar los problemas morales del cine, no (...) que ignore las monstruosidades morales de hombres y mujeres de nuestra época"(63).

El público también sabía que había un camino abierto entre realidad e imagen. La señora Isabel Alba recuerda que:

El cine era puro sufrir, puro llorar. Ahora las veo y digo: ¡Ay, Dios mío,! ¡Cómo sufrían antes! y era todo el estilo de toda la gente, porque de ahí copiaban. Los hombres querían ser como Pedro Infante, borrachotes y peleoneros y todo eso lo copiaban. Las mujeres también: ¡muy sufridas! (esto lo dice con tono de burla) y yo lo digo porque también mi mamá, muy sufrida, nunca repelaba, nada, nada. Si el señor era pegalón y mandón pues la señora muy abnegada, porque así era Sara García y así eran todas las demás. Era el estilo de vida. Yo creo que lo copiaban (...)Ahora las vemos y me da risa, digo, cómo es

62. Cagliostro. "De lunes a domingo". El cine gráfico. México, D.F., 20 jul 1947, p.6-10.

63. Id.

posible que hayan hecho esas películas, esa de Madre querida y hasta uno siente que exageraban, ¡pero no! todavía existe, las abuelitas ¡cómo lloran!! Ay como son que no me vienen a ver!! muy sufrida! y que me duele aquí y me duele allá. Los mismos chantajes sentimentales, y así eran, eran así. ¡Idénticas! Es la pura verdad todas esas películas, era igual que las películas: las mamás sufridas, los papás golpeadores y enamorados y las hijas bien obedientes(64).

El público irá o no a una proyección, en la medida en que se identifique con un tema o estilo de personajes. La ideología dominante aparece, desde este punto de vista, más como una tendencia que como una imposición.

El señor Fernando Morales Ortiz, en esta larga cita, es claro sobre el particular:

Yo no creo que el cine mexicano haya sido tan poderoso como para influir en la vida de nadie, ¿verdad? (...) no creo que haya condicionado a la nacionalidad, la forma de ser, porque ni tenía tanta penetración ni era tan importante, ni tampoco el pueblo mexicano es un pueblo que acepte determinadas normas de conducta que vayan en contra de su forma de ser, por tradición. Estamos hablando de un México de muchísimos menos millones de habitantes, muchísimo menos comunicado, de un México que no tenía televisión, de un México cuya penetración extranjera era bastante menor que ahora por razón misma de que a mayor número de habitantes mayor número de contagio, mayor contaminación en todos sentidos. Yo pienso que el cine mexicano era un cine totalmente candoroso, que no era ni siquiera un cine de propensión consumista, era un cine que se hacía a la trompa talega porque, repito, nunca hubo una industria planificada. En estos tiempos de gran programación a nadie se le ha ocurrido todavía hacer un estudio ¡pero a nadie! es decir: - vamos a dividir la producción del año en películas rurales, en películas de aventuras, en películas de contenido social, en películas de

64. Entrevista con Isabel Alba realizada por Julia Tuñón en la ciudad de México el 20 de mayo de 1991.

aleccionamiento político. No lo han hecho (...) ; a la trompa talega! como se sigue haciendo hasta la fecha. Surge de pronto algo, alguien lleva una idea:-¡Ah!;pues que buena idea! (...) Isaac hace Tívoli (...) de repente hay una gran mentada de mamá en la pantalla y se dan cuenta los productores de que a la gente le gusta, y surge, o resurgen las películas de ficheras, de cabareteras, con gran éxito, centrado básicamente en un fenómeno que el cine no inventa, ¡sino que recoge!, lo mal hablado que es el pueblo mexicano de las clases bajas ¿no? (...) y tiene éxito porque la gente de abajo, la más humilde se ve identificada. Oyen hablar en su casa así. Va al cine y resulta que fulano habla como él habla y además le presentan unos pechos de señora que seguramente en su casa no los tiene, en pantalla panorámica, ¡se le viene el mundo encima !¿no? (...) ve una mujer muy hermosa, muy blanca, con unos grandes pechos y unas grandes piernas y ve todo lo que en su casa no va a ver nunca (...) ¿cómo no se va a volver loco? (...) el cine no lo inventa, el cine, cuando mucho, yo lo llamaría un satisfactor de determinadas carencias, pero no veo ni en aquella época ni en ésta que haya sido el conductor de las normas(65).

Morales Ortiz nos trae a colación la combinación entre la necesidad de retratar al público y la de ofrecer un sueño. Muestra cómo, en México, lograr esto no es resultado de un estudio de mercado sino de, acaso cabría llamarle, un instinto de mercado. No hay una influencia vertical de la ideología, sino una mediación con la cultura popular, con la mentalidad de un grupo social: es ésta el que da al espectador la posibilidad de captar, recibir y entender, porque se trata de un mundo compartido. Al preguntarle al señor Miguel Morayta por qué las películas mexicanas representan las relaciones hombre-mujer de determinada manera, su respuesta fue contundente: "¡Porque era lo que

65. Entrevista con Fernando Morales Ortiz. Op Cit

veían en su casa los que lo hacían!"(66). Cuando en una cinta se presentan temas ajenos al sentir popular, así sea en un melodrama, no son bien recibidos por el público. Para que éste se enganche debe saber tocar su realidad y su sueño. Julio Alejandro narra cómo Negro es mi color (Davison, 1950) provocaba risas en lugar de llanto, ya que aludía al problema de la raza negra, falsa para el grueso del público nacional(67).

El cine se ha convertido para algunos estudiosos en un constructor de la conciencia nacional, una forma de libro de texto que penetra por lo emocional. Es claro que la referencia fílmica es fundamental para un grupo de personas. Jorge Ibarquengoitia ha escrito al respecto: "Creíamos que perdíamos el tiempo y sin embargo, el cine y las idas al idem son para los de mi generación, el único nexo, la memoria común, la división de clases y la fuente de ilustración más poderosa que tuvimos"(68).

Creo importante, con todo, relativizar las afirmaciones en torno a la escuela que significó la pantalla para evitar caer en la simpleza. Para José Iturriaga, radio y cine tuvieron la función de crear una conciencia nacional. Dice

66. Conversación con Julia Tuñón en la ciudad de México el día 20 de febrero de 1991.

67. Testimonios..., Op Cit, Vol.VII, p. 64.

68. "¿Por qué no vamos al cine?". Op Cit. p.132. Agrega que en el cine Parisiana aprendió más cosas que en la escuela, eso sí, con rostros de astros y estrellas: "(Edward G.) Robinson descubrió el remedio contra la sífilis, Paul Muni la vacuna contra la rabia (...) Spencer Tracy inventó el fonógrafo (...) Don Ameche inventó el teléfono". "Cinéfilos de ayer y hoy". Id, p.133-134.

que antes de la existencia de estos instrumentos el "único baile popular que era conocido en toda la República -al grado que se le consideraba como la expresión más representativa de México en este género- era el jarabe tapatío". Para Iturriaga el hombre de una parte del país pudo conocer al de otra, como si la imagen mostrara una realidad exacta, y así, para él, estos medios se convierten en elementos claves en el proceso de integración nacional, junto con las carreteras, los ferrocarriles y la aeronáutica(69). También Carlos Monsiváis otorga a estos medios un peso importante en el proceso de integración ideológica nacional, básicamente durante los años treinta y cuarenta en que -dice- "no se acudió al cine a soñar, se fue a aprender"(70).

Un público se sorprende, al compartir entusiasmos y catarsis, integrado a una nación. El modelo de realidad social y psicológico propuesto por el cine se va transmutando y, de pronto y a su manera, es ya la realidad misma: los ídolos se tornan los arquetipos que una avidez masiva absorberá y reproducirá: se inventan y petrifican lenguajes y reacciones instintivas(71).

Entre quienes consideran que el cine es una escuela en la que se aprende sin freno y quienes lo ven como un negocio que puede producir buenos pesos y centavos hay en común la conciencia en la enorme influencia de la pantalla sobre su espectador. Aquí traté de precisar sus límites, los que

69. Op Cit, p.232.

70. Carlos Monsiváis. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". Historia general de México. México, El Colegio de México, 1976. Vol. IV, p.434.

71. Id, p.435.

radican en el propio sentido del medio y la dinámica entre ideología y mentalidad y su liga con la cultura popular, previa y simultánea a su desarrollo.

El cine como espectáculo.

En los años de oro del cine mexicano la preocupación por el carácter cultural de la actividad fílmica es explícita: parecía muy difícil precisar la especificidad del llamado séptimo arte y se insiste en acomodarlo al lado de las artes tradicionales por lo que, como ha hecho notar Aurelio de los Reyes, se le considera el séptimo(72). En particular la comparación con el teatro es constante. Para algunos existe un hilo que los uniforma, para otros "el cine y el teatro son dos artes divergentes, se repelen (...) son distintos completamente" a pesar de que "nacieron para el mismo ideal, la vida. La interpretación de la vida es su principio y su fin. Pero sus medios son distintos, sus procedimientos diferentes". El teatro busca dar a la vida "el zumo de una escena de ella" y en cambio el cine pretende "mostrarnos la vida en toda su amplitud, sin tener en cuenta el espacio". El escenario decorado es una prerrogativa del teatro, lo que para el autor de este artículo es "vestir un cuerpo joven con

72. Ver como ejemplo de esta preocupación en el Anuario del Cine Gráfico de 1945-1947. México, D.F., Num. 794-B, los siguientes artículos: Garmaine Dulac. "El cine es arte o industria" p.22. Juan José Mantecón. "¿Es el arte cinematográfico un arte táctil?" p.43. Carlos Fernández Cuenca. "F.T. Marinetti y los primeros pasos del cine de vanguardia". p.44. Juan de las Cuerdas. "El teatro y el cine". p.68. José de la Sombra "El valor literario del cine". p.69.

un traje viejo"(73). Si se los considera diferentes no debe haber entre ellos la competencia: "A la llamada 'crisis teatral' deben buscársele otros orígenes y consecuentemente otras soluciones ;pero eso de querer reglamentar las exhibiciones cinematográficas haciendo que sean suspendidas a determinada hora para que una vez terminadas el público se encamine al teatro ;Bah! ¿es ésta una solución?"(74).

En los años treinta se insiste en la decadencia del teatro y en el hecho de que muchos de sus edificios se convierten en cines. El_Iris y el Politeama se convierten en salas fílmicas, según una noticia de 1934 "y es que el cine, con sus múltiples recursos escénicos, supera al teatro como divertimento... y como escuela de costumbres"(75).

Se percibe que el cine proviene de otras fuentes. Se preguntan por su esencia y la ven en relación con la cultura culta, más que a través del vínculo con lo popular. Hay momentos en que resulta clara su raigambre: respecto a las cintas de rumberas, en concreto Cortesana (Gout, 1947) con Meche Barba se preguntan las razones de su éxito y Fernández Bustamante explica que estas cintas se hacen precisamente por el interés que despiertan, comparando el entusiasmo con el de las carpas o el vodevil del Ideal frente a las pérdidas que las compañías serias como la de Soler o Andrea Palma sufrían: "los temas atrevidos siempre cuentan con adeptos en nuestro

73. Anuario del cine gráfico. Ene, 1938, p.6.

74. "Primer plano". El Cine Gráfico. México, D.F., Num. 60, 20 may 1934, p.1.

75. "Primer plano". El cine gráfico. México, D.F., Num.60, 20 may 1934, p.1.

público y por eso su triunfo (de Cortesana) fue rotundo"(76). El espíritu comercial permite la proliferación de estas cintas que logran recaudaciones fantásticas.

En la práctica social se da una continuidad entre los diversos espectáculos, lo que resulta significativo de su raíz común. Los artistas se presentan en carpas, teatros populares y en el radio: no existe exclusividad de las estrellas a un solo medio. En noviembre de 1943, Fu Manchú, el mago chino-británico que se anuncia como "el mejor ilusionista del universo" trabaja con Film Mundiales, que exhibía La mujer sin cabeza (Cardona, 1943) y El espectro de la novia(Cardona, 1943) y simultáneamente hace presentaciones teatrales. En el Iris actúan Agustín Lara, Cantinflas y Paco Miller con su muñeco Don Roque. Muchas cintas musicales se hacen a partir de éxitos radiofónicos, aprovechando una audiencia común.

Una mediación fundamental del cine mexicano es el peso que da al elemento visual y al lenguaje, por su raigambre con la cultura popular. Se trata de una cultura antes visual y oral que escrita. Esta recuperación que hace el cine de lo hablado explica el éxito de artistas cómicos como Tin Tan o Cantinflas que "ha triunfado por su gracia al hablar, robada al pueblo bajo de México"(77). El éxito de este actor es manifiesto. En un concurso promovido por Cinema repórter un

76. "Informe cinematográfico". El cine gráfico. México, D.F., Num.780, 16 may 1948, p.6.

77. Adolfo Fernández Bustamante. "Un llamado cordial a los señores productores". Cinema repórter. México, D.F. Num. 212-A. Ago 1942. p.22.

niño que compró la revista con el dinero que le dio su mamá para la torta del recreo, y que espera ganar el premio para obsequiar a la autora de sus días el diez de mayo, afirma que Cantinflas es su artista favorito "porque en su arte es el único mexicano"(78).

El cine tenía, en la sociedad mexicana, un peso destacado desde los tiempos de la producción muda, cuando la tónica era captar las escenas de la vida cotidiana y de actualidades (79). Desde sus inicios, al decir de Aurelio de los Reyes, el cine mexicano cobra una personalidad propia basándose en los gustos aprendidos de la ópera, la zarzuela, las tandas, el sainete, el bataclán y el astracán. Cuando el cine se hace sonoro, y como una herencia de lo anterior, se recrean las formas populares del hablar. Esta liga del cine mexicano con lo popular, presente desde sus inicios(80) sirve de contraparte a la influencia norteamericana que desde los primeros tiempos, y sistemáticamente, denigra en la imagen a México y los mexicanos. Así, él dice:

El cine mexicano en un momento dado significó algo más que un 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

78. Cinema repórter. México, D.F. 8 may 1943. p.25.

79. Aurelio de los Reyes. Medio siglo de cine mexicano (1896-1947). México, Ed. Trillas, 1987. (Colecc. Linterna Mágica, 10) p.29.

80. Id, p.140 y s.s.

sonoridad de 1948 al término de la Segunda Guerra Mundial(81).

Se trata de un nacionalismo popular, que toma elementos de la cultura y que refleja un tono de alegría que es bien recibido en los países latinos. Este tono tiene mucho que ver con la música.

La fuerza de la cinematografía nacional parece deberse, en gran medida, al invento del sonido. Dice Alejandro Galindo:

Coincide el nacimiento del cine mexicano con la renuncia de Hollywood a tratar de hacer películas habladas en español. En 1930 Hollywood tiró el arpa y desaparecieron el pandero y el sombrero de bolitas (...) la verdad es que (...) fueron rechazadas por los públicos de habla hispana. Los filmes en 'español' que nos endilgaba Hollywood resultaban ser una ensalada. Los miembros de una misma familia hablaban con distintos acentos mezclados el asturiano, el argentino, el mexicano, el cubano y el andaluz. El resultado era de burla y fastidio.

De hecho el advenimiento del sonido fue lo que dio nacimiento a los cines nacionales, entre éstos el mexicano. Los pueblos querían verse y oírse en la pantalla(82).

El primer filme sonoro norteamericano es del año 1926 y los primeros mexicanos se remontan al año 1929 (El águila y el nopal de Miguel Contreras Torres, Más fuerte que el deber de Raphael Sevilla) aunque hasta 1931 Santa, de Antonio Moreno dio vuelo al cine hablado. Santa se estrenó en 1932, aprovechando el éxito de la música de Agustín Lara y fue un

81. Id, p.180.

82. Galindo, Op Cit, p.30.

éxito. "El sonido, no el silencio, es oro en la cinematografía" escribía, parafraseando a Charles Chaplin, Alfonso Patiño Gómez(83).

La crisis del cine hispano norteamericano coincide con una campaña nacionalista que, entre otras medidas, propicia que en 1931 se incrementen los aranceles de importación s los filmes extranjeros, lo que produce la escasez de películas para exhibir(84). Existe un mercado acostumbrado al cine, toda una infraestructura amplia y compleja, en la que están invertidos muchos pesos, pero el material mexicano brilla por su ausencia. Con la medida descrita el Estado propicia una industria que ya cuenta con potenciales consumidores(85). Dice Xavier Villaurrutia que:

Cansado de oír un idioma que no comprende y de seguir tipos y costumbres que le son ajenos, el público de México ha encontrado en los filmes mexicanos un alivio, y mientras no adquiera conciencia bastante como para preguntarse si la realidad que se le ofrece en esas películas es de veras la realidad mexicana que busca y no una nueva y superficial ficción de la realidad, aplaude y aplaudirá las películas hechas en México(86).

El año de 1936 marca otra fecha clave para la industria fílmica nacional, "se produjo la película mágica, la cinta modelo en todos sentidos, la que arrasó enormes cantidades de

83. "Historia del cine en México". Anuario del Cine Gráfico. 1938. México, D.F., Num. 226, Ene 1938, p.128.

84. de los Reyes, Op Cit, p.117-118.

85. Id, 118-119.

86. Crítica cinematográfica, UNAM, 1970. p.243 Cit por de los Reyes, Op Cit, p.126.

espectadores a las taquillas, la cinta-milagro"(87). Allá en el Rancho Grande de Fernando de Fuentes conquista los mercados latinoamericanos con un mensaje y una tónica en los estereotipos que da la pauta de lo que cierto público quiere encontrar en la pantalla y de lo que cierto grupo financiador quiere vender:

La gente que había contemplado el filme salía del cine en un estado de ánimo del todo diferente al que le había sostenido desde tiempo atrás. El público salía con otra expresión, los rostros todos mostraban un gesto radiante. Sin temor a ser exagerados diremos para ser precisos que aquellos rostros se mostraban henchidos de felicidad. Sí. Todo México aprendió a sonreír, a mostrarse amable, ansioso de hacer saber que se sentía feliz. ¿Cómo? ¿por qué? ¿a qué se debía ese nuevo mirar hacia la vida? preguntaba el extrañado interlocutor. La respuesta era la misma, invariablemente: ¿pues qué no ha visto usted Allá en el Rancho Grande?(88).

El peso del lenguaje es desde entonces evidente y se atiende el tono, las frases hechas, los albures y, tiempo después, las groserías(89). Se trata de recuperar el habla popular y coloquial, explicitando su diferencia respecto al habla culta, lo que obliga al dialoguista fílmico a un trabajo específico. Los directores lo saben, unos más que otros. Alejandro Galindo explica incluso que para aprender el habla popular para sus personajes se sentaba en un café para oír a la gente y captar sus modismos: "cuando el público

87. "Historia del cine en México". Anuario del Cine Gráfico. 1938. México, D.F., Num. 226, Ene 1938, p.192.

88. Galindo, Op Cit, p.49.

89. de los Reyes, Op Cit, p.164-177.

popular se ha visto reflejado en la pantalla responde como no imaginas, es conmovedor"(90).

La música es también una mediación importante para la aceptación popular. Se trata de canciones que interrumpen la trama a modo de cuadros y de acuerdo a la herencia del teatro frívolo, según ha hecho notar Aurelio de los Reyes. No es propiamente música de fondo, aunque pueden darse ambas. Esta tendencia a las canciones da una tónica al cine, que ha permitido que se conserven una serie de tonadas que, de otra suerte, se hubieran perdido. Aurelio de los Reyes ha dicho que "la tradición teatral respaldada por la radio y los discos, para bien o para mal, determinó, enriqueció, condicionó, empobreció, etcétera, al cine mexicano desde Santa hasta nuestros días"(91).

En esto, también Allá en el Rancho Grande fue un modelo. A partir de esta cinta, dice Alejandro Galindo "el cine mexicano no podrá prescindir de una de sus connotaciones básicas: las canciones"(92). Se recrean rancheras, boleros, danzones. El tango y otras tonadas populares han dejado su lugar a estos ritmos. "Mientras más canciones tuviera más se vendía, era mejor la película, según el productor, y metían la canción a fuerza, positivamente con calzador"(93).

La relación con el radio es continua. El radio entra a las casas y oficinas desde los tempranos veintes y su

90. Testimonios..., Op Cit, Vol.I, p.103.

91. de los Reyes, Op Cit, p.142.

92. Galindo, Op Cit, p.51.

93. Entrevista con Edmundo Báez. Testimonios...Op Cit. Vol.VI, p.101.

influencia es enorme. En los treinta la XEW es la estación más popular, pero el crecimiento de las redes es continuo: entre 1941 y 1950 se crean 112 estaciones, lo que da cuenta del éxito. Muchos de los astros y estrellas se inician en el canto, entrando a los hogares por el radio y de ahí la tentación de verle la cara en pantalla era urgente:

Tal parece que el cine ha robado al radio algunas de sus principales figuras, como Emilio Tuero, Jorge Negrete, Badú, quienes por el momento se encuentran tan ocupados actuando en los films, que no piensan volver al radio en algún tiempo(94).

Era clara la influencia entre canción e imagen. Juan José Ortega recuerda que muchas veces el criterio para elegir un tema fue el comercial y a veces se decidía porque "estaba alguna canción en boga; porque hubo una temporada en que la cosa musical influía mucho en la aceptación de una cinta. Comprábamos los derechos de esa canción para usarla como título del filme y mandábamos hacer una historia adecuada; en otros casos había una radionovela que gustaba mucho, y aprovechábamos la oportunidad para hacer una película"(95).

Las continuidades pesan en la historia, en este caso la fuerza oral que conlleva el refrán, el chiste, el albur y también la canción que tanta fuerza dio al cine mexicano. Esta tradición requiere del receptor, el sujeto a quien se le cuenta y del que no se exige solemnidad ni sobriedad: se le

94. Mata Hari. "A toda onda". Cinema repórter. México, D.F. Num.208, 19 sep 1942, p.3.

95. Entrevista con Juan Ortega. Testimonios... Op Cit. Vol.VII, p. 35.

solicita su respuesta participativa, la evidencia de su escucha que se manifiesta en la risa, los chiflidos, el bullicio y hasta el argot preciso que se ejerce en los cines de barrio y que queda más cerca de la carpa que del silencio y respeto requerido, por ejemplo, en los museos. Es una actividad más cercana a la calle que al santuario. En este sentido la reacción del espectador en la sala oscura es cercana a la tradicional en las carpas. Desde 1915 Alfonso Reyes critica a quienes, en el cine, hablan en voz alta, hacen chistes, leen para todos los letreros o subrayan con suspiros las escenas de amor. A todos ellos les dice que "piensen que el perfecto espectador de cine pide silencio, aislamiento y obscuridad: está trabajando, está colaborando en el acto, como el coro de una tragedia griega"(96). En 1942, Adrián André explica cómo actúa el público de cine cuando el operador se equivoca y la película pierde su colocación en pantalla: en la parte superior surge la línea negra que limita las escenas en el celuloide "inmediatamente el público reacciona con violencia: los pies entran en acción y los chistidos estallan. Nosotros que estamos en contra de todas las manifestaciones más o menos ruidosas hacemos en este caso una excepción. Esa línea, señores, es la línea del sueño. Y su aparición nos revela de modo brutal el artificio en que vivíamos imaginativamente. Es la que nos despierta de manera irónica, grosera. El público tiene razón en

96. Frente a la pantalla. México, D.F., 23 dic 1915, p.12.

taconear"(97). Lo anterior alude a una conducta lejana a los ambientes cultos, a una tolerancia amplia que se incluye en el código que rige al ambiente.

Daniel Luna del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (S.T.I.C.) recuerda que el público en los cines de barrio era "bravo, muy bravo"(98) No existía la distancia solemne que se plantea respecto al arte culto. En los cines se metían elotes, tacos, tortas e, incluso, pulque. Los restos de comida y suciedad generaban todo tipo de animales. Si en los primeros tiempos los anuncios eran claros, con el tiempo el cine se pinta más sofisticado :

"Señor empresario de cine:

¡Mate esas ratas que infestan su salón de cine y que tantos sustos y repugnancia dan a su público. Combátalas con el destructor infalible y maravilloso!

VIRUS NAUGE

¡Su acción es mortal sobre todos los roedores. Al matarlos los momifica evitando la pestilencia. No hay peligro para el hombre y los animales domésticos!(99).

En las salas quieren mostrarse la modernidad y el glamour, aunque sea el espacio de la cultura popular. En octubre de 1948 Luis Spota asume el cargo de jefe de espectáculos de la ciudad de México y declara que piensa permitir que se fume en los cines porque -explica- de los

97. "El espectador sentimental". Cinema repórter. México, D.F., Num.226-A, Oct 1942, p.30.

98. Plática con Julia Tuñón en la ciudad de México en el mes de mayo de 1990.

99. El cine gráfico. México, D.F., Num. 54, 8 abr 1934, p.7.

sesenta millones de asistencias que por año acuden a los ciento siete cines que existen en el Distrito Federal, veinticinco son fumadores(100). Otras normas serán la prohibición del sobrecupo en los cines y la permisividad de lo picaresco, más no de lo obsceno. Se intenta crear un teatro "que puedan presenciar nuestras esposas y nuestros hijos" y esto es importante por cuanto, con su asistencia, habrá mayor número de espectadores. Para convencer a los empresarios "no quiero hablar de lo que es moral y lo que es inmoral, puesto que la época ya no resiste hablar de esos términos". Se trata de discernir "esa raya impalpable que existe entre lo picaresco y lo obsceno, entre lo simplemente malicioso y lo procaz, lo bajo y lo soez":

México es ya una ciudad adulta, con todos los vicios y las virtudes de una metrópoli de tres millones de habitantes; por tanto es ridículo querer que no existan espectáculos atrevidos. Debido a eso yo hablaré sólo de combatir lo INCONVENIENTE, en términos de buen gusto, de decencia(101).

Parece claro que la dificultad estriba en la precisión de esa sutil línea que, por otro lado, entraña las necesidades de cambio y permanencia, las de educar y las de respetar lo conocido. Se hace necesario "facilitar a esos millones de ciudadanos el divertirse. Darles toda clase de facilidades, allanar todos los obstáculos que les impidan realizar esa

100. Cinema repórter. México, D.F., 30 oct 1948, p.28-29.

101. Id.

función fisiológica. Una sociedad que se divierte es una sociedad sana. De este modo, en lugar de que los espectáculos les sean dados como enervantes procuraré -al hacer las cosas fáciles- que formen parte de la vida normal"(102). Se adivina una duda entre la asociación de lo moral con el progreso, una necesidad de adecuación, un preguntarse cuál es la coherencia entre teoría y práctica cultural en una sociedad moderna. En octubre de 1946, El cine gráfico en sus editoriales dice que "se supone, con evidente error, que la reponsabilidad termina al colocar carteles, donde se prohíbe tal o cual cosa, carteles a los que nadie presta, no ya digamos obediencia, pero ni siquiera atención (...) Se prohíbe fumar y todos fuman; no está permitido que asistan menores de edad a determinadas películas y son precisamente éstos los que llenan la sala donde el veto se ha impuesto. Y es que nadie se ocupa de que las disposiciones sean acatadas, y no estamos lo suficientemente educados como para obedecer si no se nos amenaza con la sanción correspondiente"(103).

Con la creciente fuerza del espectáculo los percances de la falta de higiene conviven con la sofisticación de los cines, sus simulacros de palacios de oriente, de noches estrelladas, de castillos maravillosos. La decoración de los cines debe aludir a ese mundo fantástico que se muestra, la fantasía empieza a inundar al espectador desde que entrega su boleto, quizá, si ya era iniciado, desde que planea la asistencia.

102. Id.

103. México, D.F., 27 oct 1946, Num. 697, p.2.

El cine cuenta aún, en esos años, con una fuerza mágica. En ocasión de la exhibición de Viviré otra vez de Roberto Rodríguez(1939), en el **Palacio Chino**, se anuncia que "En cada función se está exhibiendo la película que se tomó en la première de gala. Si usted asistió véase desfilando por la pantalla"(104).

En esta forma cultural convive la repetición con la innovación de una manera distinta a la que rige en el arte culto, en que la originalidad se considera un valor. Aquí lo básico es el sentido, y desde ahí la convención es fundamental, ya que permite relacionar la experiencia con los arquetipos, permite reconocer y reconocerse. Así, el hecho de que un tema se repita en el cine mexicano hasta la saciedad no es algo grave: permite el gusto de imaginar lo que va a pasar aún desde la primera escena. La cultura popular no considera ésto un defecto: la historia de Delgadina acosada de amores por su padre ha sido repetida desde los romances medievales castellanos a los corridos mexicanos sin mayor dificultad. El narrar algo conocido importa más que su autor y el gusto de encontrar lo esperado parece superar la sorpresa ante lo que no se suponía siquiera. Además, sumado a ésto, la propia especificidad del lenguaje cinematográfico hace que la repetición no constituya un inconveniente serio. Sorlin ha dicho que "la retoma de un personaje, de un tema, de una situación, lejos de fatigar a los espectadores produce entre ellos un fenómeno de costumbre (...). El placer

104. El Universal. México, D.F. 3 de mayo de 1940, 2da. secc. p.5.

provocado por la repetición explica, en parte, el éxito de ciertos filmes o de ciertas series"(105).

La raigambre popular es clara desde los primeros años.

Dice Martín Luis Guzmán:

El cinematógrafo como entretenimiento popular, es decir, como recreación que está al alcance y gusto de la mayor parte de las clases sociales no es comparable a ninguno otro de la vida moderna (...). Si queremos hallar algo cuya función se acerque en parte a la del cine, y que, como éste, tenga la virtud de producir estado de ánimo generales, hemos de buscar en el campo literario y en las regiones más humildes: lo encontraremos en el folletín. En éste último hay, como en el cinematógrafo -aunque en cantidad mínima si se quiere- ese elemento en que descansa toda obra de arte que remeda el vivir humano: la estética inherente a la acción (...). Hay, sin embargo, una diferencia esencial. En el folletín la acción va acompañada de la mala literatura; en tanto que en el cine, al desaparecer el verbo (se trata de cine mudo) se aleja el problema del estilo y queda sólo la acción (106).

Una idea similar se observa durante los años de auge del cine sonoro, o sea los que atendemos en este trabajo:

El cine equivale en nuestros días a la comedia o el drama de la época de Lope, a la biografía novelada de no hace más de veinte años. Más simple, más esquemático a la vez que expresivo, aún para los iletrados, el cine posee ventajas y desventajas sobre los viejos modos de expresión(107).

105. Sorlin, Op Cit, p.108.

106. "El cine y el folletín". Frente a la Pantalla. Op Cit p.59-60.

107. "Primer plano". El cine gráfico. México, D.F. 12 sep 1943. p.1.

El cine mexicano aparece entonces muy ligado a las formas populares de cultura, muy cercano a la vida cotidiana. El rapto del niño Fernandito Bohigas fue llevado a la pantalla con el nombre de ¡Ya tengo a mi hijo! (Ismael Rodríguez, 1946) estelarizado por Isabela Corona y ¡el propio niño Bohigas! La intención era conseguir en el elenco a los propios raptos, que recrearan en la pantalla la historia vivida en la realidad, pero no pudieron solventarse los problemas de índole legal. Todo un caballero de Miguel Delgado (1946) y protagonizada por Fernando Soler narra un crimen real: el del pintor Carlos Alcalde perpetrado contra la persona de su modelo Ana Ma. Silva. La continuidad parece clara. La liga entre las historias fílmicas y las noticias de nota roja refirma esta idea(108) y uno se pregunta hasta dónde el cine copia a la realidad, la realidad aprende del cine y cómo las dos esferas se vinculan.

Creo interesante rescatar aquí un testimonio de Miguel Zacarías. Para él:

La primerísima obligación de un realizador es la de divertir a su público (...) el público no quiere ver la realidad, todo lo desea un poquito idealizado, va al cine a construir fantasías, y eso lo debemos ver quienes lo realizamos. El

108. Muy recientemente vemos una nota de Excélsior de agosto de 1984 donde se da noticia de la aprehensión de seis delincuentes "que obligaban a las jóvenes provincianas a prostituirse en esta capital (...) los hampones acostumbraban 'enamorar' a sus futuras víctimas, jóvenes del interior de la República que solían pasar sus fines de semana en esta capital y que acudían principalmente a la Alameda central (...) cuando se negaban eran víctimas de golpizas y de encierros durante días en un cuarto de hotel, y sin alimentos". ¡Si hasta parece el argumento de Aventurera!

esparcimiento es necesario (...) sacan a la gente de su realidad cotidiana y la elevan a un nivel ideal (...) La gente va al cine por dos cosas: una para olvidarse y la otra compararse. A eso se debe, por ejemplo, el éxito de Don Juan Tenorio; en todos los hombres hay un poquito de tenorio, mientras que las mujeres quisieran ser Doña Inés, enamoradas, inocentes, víctimas de los malvados varones (...) las películas de charros fueron de mucho éxito porque en todo mexicano hay latente una especie de triunfador, quiere ser el charro cantor, el que dispara la pistola y conquista todas las mujeres ¿no es así? (al compararse se relativiza el dolor de la propia vida) después de todo nosotros no sufrimos la tragedia, no somos tan infelices como la gente que acabamos de ver. Lo que verdaderamente detesta un espectador es que lo aburran, que no lo hagan llorar o reír (109)

A la pregunta que nos hacíamos al principio acerca de si el cine es un simple representante de ideas y gustos comunes o una conjura de la ideología dominante cabe responder que puede participar de ambas, pero además permitir una catarsis que avale y dignifique los valores propios, acordes con las formas de la cultura popular, que permita acceder a las nuevas ideas conservando elementos de identificación popular. Es así como una serie de ideas respecto a la relación entre los géneros se filtran tranquilamente entre las imágenes y avanzan libremente por las películas, permitiendo a los espectadores el reconocimiento y a nosotros el análisis.

El melodrama.

En el cine observamos la existencia de movimientos y de géneros. Los movimientos, como el neorrealismo o el expresionismo, son un intento deliberado y consciente que implica una acción colectiva dirigida a un objetivo preciso. Se encuentran intrínsecamente asociados al arte y están acotados en el tiempo, siendo producto de una situación social. No creo que en el cine mexicano pueda encontrarse en estos años un movimiento, a no ser -quizá- el que realiza el Indio Fernández. Básicamente se intenta distraer y para ello se toman los modelos del cine norteamericano, por más que, indudablemente, el mexicano cuente con una personalidad definida.

En cambio, los géneros han tenido una función clara en su desarrollo. Se ha dicho que los géneros son la columna vertebral de la industria cinematográfica porque reflejan al público, pero también generan los valores dominantes de la sociedad(110). Entendemos por género cinematográfico el conjunto de lenguaje, tema y la serie de símbolos y estereotipos que tienen en común una serie de filmes y que permiten atenderlos como una unidad de análisis. Los géneros evolucionan lentamente, de acuerdo a las necesidades comerciales. La evolución de los géneros es lenta y tiene una serie de características: 1) es acumulativo, o sea que las innovaciones se suman a un cuerpo preexistente; 2) es conservador, ya que deben ser coherentes con los contenidos

110. Tudor, Op Cit, p.195 y ss.

previos y 3) permite la diferenciación, o sea que auspicia la formación de subgéneros(111). Su desarrollo es lento e imprevisible, depende de los deseos y necesidades del público y se expresan en el éxito o fracaso comercial.

Decía Julián Soler que se decidía qué tipo de filme hacer de acuerdo a lo que el espectador pedía "y fue por etapas, la del charro cantor, la de rumberas, la del misterio, del horror, de la comedia, del melodrama"(112) pero las razones de ésto son imprevisibles. La dinámica del cine es propia, no puede pedírsele ni intelectualización ni medirla con el rasero del arte, porque más se inscribe en la cultura popular. Dice Tudor que los géneros propician la catarsis, la extroversión, porque permiten el reconocimiento: "un género es un modelo cultural relativamente fijo. Define un mundo social y moral, así como un entorno físico e histórico. Por su misma naturaleza, por su misma familiaridad estimula la seguridad en uno mismo"(113). El género dramatiza, repite y subraya una descripción socialmente aceptada y así "articula para nosotros las bases de nuestras vidas sociales, dan forma concreta a las regularidades subyacentes de nuestras sociedades"(114).

Al preguntarnos por el género fílmico preferido por el público femenino la respuesta surge de inmediato: el melodrama. Para Roberto Gavaldón "el melodrama será eterno (...) el melodrama bien hecho es muy bueno, está muy cerca de

111. Id, p.265.

112. Testimonios... Op Cit, Vol.VII, p.98.

113. Op Cit, p.195.

114. Id, p.257.

la mente del público"(115). Elda Peralta recuerda que "Luis (Spota) consideraba que el melodrama era una opción siempre grata al público y que, dentro de la fórmula de 'júntalos, sepáralos, vuélvelos a juntar' caben todas las formas de relación humana"(116). Destacar aquí su importancia es fundamental, porque implica el cruce de caminos entre el género fílmico y el espectador. Es decir, el melodrama cobra su significación plena en referencia a sus públicos.

A través del esquema melodramático se transmite un código de valores, entre otros los que atañen a la forma de la familia, quintaesencia de la vida privada versus vida pública. El melodrama no pretende copiar la realidad: se trata de algo posible pero no realista. No pretende retratar una complejidad social ni psicológica sino que tiende a la simplicidad y básicamente busca provocar la emoción, dejando de lado el juego de la razón. Dice Martín Barbero que "el melodrama ha sido y sigue siendo un terreno fundamental para estudiar la contradictoria realidad (...) en forma de tango o de telenovela, de 'cine mexicano' o consultorio radial, el melodrama trabaja una veta profunda del imaginario colectivo y no hay acceso posible a la memoria histórica que no pase por ese imaginario"(117).

En sus inicios, se entendía por cine melodramático a aquel que incorporaba un elemento musical a la trama para

115. Testimonios.... Op Cit, Vol.VII, p.77.

116. Elda Peralta. La época de oro sin nostalgia. Luis Spota en el cine. 1949-1959. México-Barcelona-Buenos Aires, Grijalbo, 1988. p.83-84.

117. Martín Barbero, Op Cit, p.67.

subrayar situaciones y cuyo tema giraba en torno a problemas íntimos de los protagonistas; además suele incorporar el vuelco, o sea la inversión de las situaciones con las que se inició la historia. La fatalidad o el destino tiene, a menudo en los melodramas, una fuerte incidencia: los protagonistas no suelen construir la propia vida sino que más padecen las cosas que les suceden: las reglas que rigen su vida se deciden, en mucho, fuera de su incumbencia.

Se ha considerado al género melodramático como cinematográfico por excelencia. Sin embargo su base es el melodrama teatral iniciado en la Revolución Francesa y desarrollado en el siglo XIX, que tiene por veneros los relatos del pueblo, coplas de ciego, novela gótica y los espectáculos como el circo, la feria y la pantomina. Su expresión más nítida aparece en los folletones por entregas que causaban expectación y ansiedades sin cuento. Queda asociado con espectáculos como el cabaret, los mimos, la pantomima, el vaudeville, las ferias, la zarzuela, por cuanto fusiona la memoria narrativa con la gestual. El cine hereda todo esto y lo organiza en formas y funcionamientos industriales. "Hay que considerar al cine como una herencia directa del melodrama, tanto en la elección de planteamientos temáticos como, sobre todo, en la búsqueda de una espectacularidad capaz de movilizar las emociones del espectador que irá mucho más allá del género que se conoce bajo tal nombre"(118).

118. José Enrique Monterde, Op Cit, p.15-16.

El dramón familiar ha sido el género más exitoso en América Latina. En una revista argentina se decía:

Ha seguido el cine azteca demostrando su marcada preferencia por los argumentos folletinescos, los dramas sombríos y lacrimógenos, un poco pasados de moda, por cierto, pero de amplia repercusión en los sectores populares, donde todavía hay muchísima gente que juzga la calidad de las películas por la cantidad de lágrimas derramadas ante la sucesión de desdichas que afligen a los protagonistas de la ficción(119).

Martín Barbero coincide con la apreciación del gusto del melodrama, "como si en ese género se encontrara el molde más ajustado para decir el modo de ver y de sentir de nuestras gentes"(120). Dice Martín Barbero que la pista para entender las razones de su arraigo se la dio Monsiváis al mencionarla como "la clave del entendimiento familiar de la realidad"(121) y Martín lo entiende, entonces, como la posibilidad de recuperar la identidad en el seno familiar frente a la amenaza que representa el mercantilismo creciente del capitalismo, ya que "en la cultura popular la familia aparece como la gran mediación a través de la cual aparece la socialidad, esto es la presencia ineludible y constante de la colectividad de la vida"(122).

Comparto, en lo fundamental, esta consideración pensada para la telenovela, sin embargo creo que en el público popular de cine mexicano no se trata tanto de una defensa

119. "Análisis del pasado año cinematográfico". Anuario del Cine Gráfico. 1945-47. Num.794-B, p.521.

120. Martín Barbero, p.67.

121. Id, p.68.

122. Id.

frente a las formas culturales amenazadas por el capitalismo cuanto a una nostalgia de la seguridad y el espacio que esta sociedad no otorgaba. En el México de estos años este tipo de familia parece ser más un modelo que una realidad: en las clases populares de la vecindad están los lavaderos y entre la plática, los chismes y el escaso espacio de las habitaciones la privacidad que sufren y/o disfrutan las clases más adineradas, queda lejos. Quizá por esta peculiaridad de la familia es que el cine mexicano exalta los valores del melodrama. ¿Hasta dónde esta familia que exalta el género sería una ilusión o un reflejo de la realidad? Ayala Blanco considera que los dramas familiares surgen de la necesidad de identificación familiar de esa nueva clase media, que no la ha vivido a plenitud y que atisba a la institución como algo sagrado, ajeno a los embates del mundo externo, conteniendo características poco usuales o de plano ausentes en la sociedad de esos años. El ideal es una familia monogámica con fuerte presencia del padre y cuyo tiempo marcha ajeno a la historia, parece eterno y como tal otorga una fuerte seguridad. Veremos este punto con detalle en el capítulo correspondiente.

Monsiváis se refiere a la influencia de este género entre los años 1930 y 1960:

El período 1930-1950 tiene un centro de gravedad: el melodrama cinematográfico. El cine evacúa mitos, decide modas y estilos de comportamiento, introduce el hembrismo al estilo de María Félix o la visión simpática del pueblo gracias a Pedro Infante o la noción de hombre maduro merced a los buenos servicios de la voz de

Arturo de Córdova. Está bien mientras no se pierda de vista que al melodrama todo se lo debemos y que su proceso de catarsis al mayoreo y sus descargas emocionales aptas para todo público organizan el entendimiento de la realidad. En el melodrama se conjugan la impotencia y la aspiración heroica de una colectividad sin salidas públicas (123).

Sin salidas públicas pero que recurre a las privadas de la familia, al sueño de la protección familiar.

La temática del melodrama gira en torno al reencuentro familiar, la reconstrucción del núcleo básico casi perdido por algún accidente. El momento culminante es el reconocimiento de algún miembro de la familia oculto o perdido. Expresa una continuidad con la cultura popular en cuanto a la forma de narrar. El cine inventa, de acuerdo a los recursos técnicos a su alcance, una forma de contarnos, pero, a su modo, continúa con la importancia de la tradición oral y la literatura melodramática. Toda narración implica la elección del trozo de la vida que se va a contar, de los personajes, escenarios y acciones que suceden en una historia específica, a diferencia de la multitud de elementos mezclados indiscriminadamente que se da en la realidad, conviviendo lo importante y lo superfluo, lo significativo y lo aleatorio en una maraña que sólo puede desenredar la reflexión o la memoria que selecciona los actos que se inscriben en cada proyecto específico. Las historias contadas, en literatura o en cine, separan con precisión

123. Carlos Monsiváis. "Junto contigo le doy un aplauso al placer y al amor. Textos. Guadalajara, México, Num.9-10, 1975, p.45.

aquello que no se involucra directamente, eliminan el ruido externo para avanzar en una trama concisa(124).

Fernando Morales Ortiz recuerda cómo este tipo de cine ofrecía una realidad aceptada por el público:

Aunque fuera un poquito fantaseado el tipo de mexicano, las buenas costumbres, el vínculo familiar, el respeto. Me acuerdo de aquella película candorosa que se llamaba Cuando los hijos se van. Ahora ¡a quien le importa cuando los hijos se van! (las mujeres se identificaban con Sara García) si no se hubieran sentido identificados no hubiera tenido éxito ese cine, tremendamente popular, tremendamente entrañable, era la exaltación del amor filial, del sacrificio de la madre de acuerdo al concepto antiguo de que la esposa era la mujer abnegada, sufrida, que podía soportar todo lo que el marido le hiciera porque Dios le había dado a cargar su propia cruz. Todo eso que no era producto tanto de su tiempo como producto de sus circunstancias (...) y el cine de aquella época pues era un cine que estaba conformado por ese tipo de ideas conservadoras(125).

Para Edmundo Báez el predominio del melodrama en América Latina se debe al gusto por la cursilería, del que el cine mexicano fue un vocero y Libertad Lamarque una estrella: "ella tiene la raíz, por eso le llega a la gente. Cuenta con las dos cosas, lo cursi y la canción (...) dar de comer cursilería a un pueblo cursi es la importancia de este cine"(126). Libertad Lamarque, por su parte opina que "el público me indicó el camino que debía seguir, fue quien me

124. Ver al respecto: David Carr. "La narrativa y el mundo real: un argumento en favor de la continuidad. Historias. México, D.F. Dirección de Estudios Históricos, INAH, Num.14. Jul-sep 1986.

125. Entrevista con el sr. Morales Ortiz, Op Cit.

126. Testimonios... Op Cit, Vol.VI, p.103.

guió.(...) El público me señaló el derrotero a seguir, me dijo: - tu papel ha de ser representar personajes dramáticos ; y qué más dramático que una madre infeliz! así es que buscamos siempre papeles de madre desdichada"(127).

El melodrama se da también en el radio y en la historieta, como expresión de la cultura popular. Monsiváis ha dicho que en el melodrama el mensaje es transparente:

el melodrama es punto intermedio entre la realidad social y el pesimismo absoluto. No se puede entender a México si no se comprende porque llora en silencio la actriz Sara García, si no se acepta que la vida social es un martirio que atraviesa cada familia antes de llegar a su final feliz. Sin saberlo o sin precisárselo, lo que a lo largo de toda la cultura popular industrial buscan y hallan burgueses y proletarios, clase media y lumpen-proletariado, es la comprensión sistemática de la realidad, unida en y transfigurada por el melodrama "(128).

Decir melodrama es decir familia. Por eso el género es tan importante en el cine mexicano. Por eso, también, se atiende tanto en este trabajo.

En suma, cine y sociedad aparecen vinculados por múltiples caminos. Estamos ante una situación compleja en la que se expresan la ideología, la mentalidad, la cultura popular, las especificidades del lenguaje cinematográfico y en que las mediaciones vinculan ese espectáculo con una sociedad también heterogénea que lo recibe y lo nutre

127. Id, Vol.VI, p.72.

128. Monsiváis, Amor Perdido, Op Cit, p.41.

ssimultáneamente, en un proceso de ida y vuelta al que caracteriza el gozo y la irreverencia.

Capítulo IV.

El consumo.

Ya estamos instalados en la sala oscura. El cine puede ser de primera, más o menos limpio y haciendo alarde de decoración, o de circuito. Probablemente hay alimañas en las butacas. Al apagarse las luces eso no importa demasiado. ¿Quénes son mis vecinos de asiento? ¿qué historias personales cargan para interpretar con ellas las cintas que van a ver? ¿quiénes conforman los públicos del cine mexicano? ¿por qué les va a gustar o no la cinta que ya miran?

Los públicos.

Desde este momento lo determinante es el placer que logra producir un filme. Para lograrlo, para penetrar en el gusto popular y, pensaría el comerciante, vender, nada es más efectivo que las imágenes visuales, que las metáforas que no se explican pero que se sienten. Esa es la fuerza del cine: radica en su nivel emocional, en algo que se le dice al sueño secreto de cada quien; todos nos hemos sabido tocados por una película que puede ser mala, sin exigirle para conmovernos la categoría de calidad. En la opinión acerca de un filme el argumento "gusto" pesa más que cualquier otro, como al referirse a un guisado o a un color. En el cine -ya lo mencionamos- el contraste entre luz y sombra, entre ruido y silencio, soledad y multitud de cuerpos de los que veo cabezas y nuca pero no ojos, aunado a la similitud del

lenguaje fílmico con el onírico, lo convierte en una fábrica de sueños. Es un medio de masa dirigida a ésta, pero cuya flecha clava en la parte más privada, más personal, más escondida. Toca a lo emocional y remite a la mentalidad, construída en mucho cuando aún no había lenguaje para verbalizar, cuando no existía crítica posible, cuando entre otras cosas se construían los géneros sexuales. De ahí la eficacia del cine para vincular lo más público con lo más privado y personal, los sueños y delirios de cada quien, sus deseos y temores. El gusto está en relación directa a estas vivencias.

Hemos aprendido a ver lo público separado de lo privado, como si fueran esferas independientes y lo social sólo fuera lo público, pero creo, como Paul Veyne que "hay más bien una relación bipolar que los hombres han jugado de diferentes maneras, a través de la cual se constituyen. En el centro de la vida privada está el problema de como el hombre occidental se hizo eso que él es"(1). Público y privado son, más bien, dos caras de la misma moneda. Se vinculan, se retroalimentan, se asocian. Los asuntos más personales se relacionan con el afuera, con lo público, la moral social, los usos y costumbres. Desde la individualidad de cada persona se ejercen muchas de las formas de organización pública, muchos de los códigos morales. El sistema de vasos comunicantes entre realidad y cine hacen que se influyan mutuamente.

1. François Ewald. "Una nueva etapa de la nueva historia: entre lo privado y lo público. Entrevista a Paul Veyne". Historias. México, D.F., Num.14, Jul-Sep 1986, p.3.

Encontrar las diferencias y las similitudes que median entre el modelo impuesto y la práctica social es uno de los temas que pretendo apuntar en este trabajo.

Si el cine debe venderse y por lo tanto gustar a un público en particular, nos preguntamos: ¿de qué público se trata? Creo que el del cine nacional es muy amplio y remite a un abanico que se abre entre los sectores populares urbanos y rurales y las capas medias, también de la ciudad y del campo. Entre ellos existen subgrupos con dinámicas específicas. El decreto que niega el doblaje de las películas extranjeras al idioma español remite, claramente, a la necesidad de mantener los mercados de analfabetas, mercados populares. Los sectores más altos pueden alternar su visión del cine nacional con el extranjero y cada vez más gustan del norteamericano, hasta llegar, hacia los tardíos cincuentas a rechazar el cine mexicano. El habitante de vecindad, por sus características culturales y económicas es, casi por definición, el espectador natural del cine mexicano. También lo es el del pueblo, o aún rancherías que tenían entre sus escasas distracciones las exhibiciones fílmicas.

La conciencia en que el público propio era el popular era clara en esos años, lo apuntamos atrás:

Al público sencillo, a los espectadores que concurren a los locales cinematográficos sin más propósito que gozar de unas horas de esparcimiento y diversión fue a quienes más fácilmente y más pronto logró conquistar el cine mexicano. En los pueblos (...) y en las colonias y suburbios de la Capital fué donde más rápidamente se introdujo el film nacional

(...) Entre la gente que no analiza, o si lo hace es casi irreflexiblemente fue donde el cine nacional encontró más pronta comprensión. Ese gran público disculpó deficiencias, pasó por alto defectos, perdonó benevolente relativas imperfecciones (...) porque entendió mejor los propósitos que animaban a los trabajadores y artistas para congratularlos, proporcionándoles cintas que fácilmente estuvieran al alcance de cualquiera mentalidad, principalmente de las no refinadas (...) En cambio, las clases sociales más elevadas no advirtieron la grandiosidad del esfuerzo y por "snob", por cursilería, por una inmisericorde desatención, cerraron los ojos ante el film nacional, lo despreciaron, llegando hasta odiarlo(2).

Respecto al tema de la preferencia del público, Jorge Ibarquengoitia recuerda que en Irapuato, hacia 1950 había cuatro cines, tres de los cuales exhibían cintas de Pedro Infante, Tin Tan, Ninón Sevilla etcétera, mientras el cuarto pasaba cine europeo de calidad (La cartuja de Parma, de Christian Jaque, Hamlet de Laurence Olivier, La ronda de Max Ophuls) "Con el tiempo llegué a tenerle un respeto muy grande al dueño de aquel cine. Lo imaginaba un hombre culto e inteligente, con buen gusto, que exhibía esas películas porque consideraba que eso era el buen cine. Me equivocaba. Después supe que vivía desesperado, porque mientras sus tres colegas se hinchaban de ganar dinero, él, que por alguna discriminación de las distribuidoras no había logrado contratar películas mexicanas, tenía que resignarse a exhibir aquellas películas que le mandaba una distribuidora de

2. Anuario de El cine gráfico. 1942-43. México, D.F., Num. 500
B, Mar 1943, p.14-19.

segunda, que a poca gente le interesaban y que apenas le dejaban lo necesario para vivir"(3).

Se ha insistido mucho en que el cine nacional se destinaba a las clases medias, esas de reciente aparición en el México de los años cuarenta, pero definir a estas clases medias es una empresa ardua. Los criterios para hacerlo han sido muchos, desde el hecho de aglutinar a quienes no tienen un trabajo manual hasta hacerlo con quienes comparten formas de educación, conducta y consumo. La categoría de clase media es compleja y polémica. Se ha planteado, para México, desde su no existencia plena hasta multitud de matices, se ha definido por el lugar que ocupa en la producción o por los factores subjetivos que dan cuenta de como las personas se consideran a sí mismas. Aquí entiendo por clase media el estrato intermedio entre los sectores proletarios y los burgueses, característico de las sociedades contemporáneas con fuerte crecimiento económico y que se conforma en un lugar específico de la producción. Es importante apuntar que en un país de cambios rápidos ésto implica la convivencia de procesos contradictorios, el elemento diacrónico en su composición.

Las clases medias en las ciudades de México no son asimilables a aquellas que conforman la población de los países desarrollados. Se trata de grupos que a menudo se confunden con el proletariado y que incluyen a pequeños, a veces muy pequeños burgueses. Se trata de sectores

3. "Misterios de la cámara oscura". Op Cit, p.148.

recientemente llegados del campo: en el período de Avila Camacho se considera que dos terceras partes de la población es aún rural. Estas clases medias se conforman tanto de sectores beneficiados por la Revolución como de otros perjudicados por ella, pequeños burgueses, burócratas, empleados en la incipiente industria y comercio. Escasos profesionistas que aprovechan el recurso de la educación superior. Mal haríamos en asociar a estos grupos sólo con los habitantes de los nuevos edificios de departamentos, cuando también nutren los barrios o la vecindad, los añejos rumbos donde estaban los cines que sí pasaban películas mexicanas, zonas, tanto en la ciudad como en los pueblos, habitadas con frecuencia por quienes no pueden leer los subtítulos de las películas extranjeras por no tener el recurso del alfabeto. No en balde, desde el gobierno de Lázaro Cárdenas la tendencia de las leyes fue a desanimar el doblaje al español de las cintas importadas favoreciendo así el mercado de los filmes nacionales. Se trata de esas películas cuyos protagonistas aparecen en Quinto patio (Sevilla, 1950), El suavecito (Méndez, 1950) o Campeón sin corona (Galindo, 1945) que, cuando tienen la posibilidad de ascender de clase les implica el alto costo del desquiciamiento o la desgracia, castigo evidente por trocar los valores de la familia amplia y popular por aquellos del individualismo y la ambición burguesas.

Recuerdo que la élite no era muy afecta a nuestro cine. Nuestro éxito estaba en la clase media y

cuando llevábamos las películas a los barrios, entonces hacíamos un gran negocio. Pero en los estrenos siempre salíamos perdiendo, eran más bien para la crítica, para los diarios. Desgraciadamente la clase alta tiene un ascendido esnobismo: todo lo importado huele mejor(4).

Las clases medias en México son básicamente urbanas y tienen una serie de modos y costumbres que supuestamente demuestran su pertenencia. Se trata de una clase urbana reciente, de manera que podemos suponer que el conjunto de ideas que sustentan su visión del mundo no tiene todavía esa raigambre sólida, esa que puede obviar la necesidad de ser demostrada a cada paso. La velocidad entre el México rural y el urbano ha sido vertiginosa. Quisiera referirme a un texto contemporáneo que expresa esa contradicción todavía hoy, para imaginar la fuerza que podía tener en los años aquí tratados. Dice Federico Reyes Heróles que "este es un país que a diario aprende a calzar, que a diario construye su nueva vivienda en las ciudades, que está aprendiendo a guisar en las ciudades (...) que está apenas levantando a las mujeres del piso, de lavar en el piso, de guisar en el piso, de criar animales e hijos en el piso, de dormir en el piso, para ir al lavadero o lavadora, a la estufa, al comedor, a la cama. No se puede exigir una cultura urbana cuando (...) más del cincuenta por ciento de la población del área metropolitana es migrante en primera generación"(5).

4. "Entrevista con José Bohr" Testimonios... Op Cit, Vol.I, p.41.

5. "el México de los procesos simultáneos". La jornada semanal. México, D.F., 4 sep 1988, p.9.

Las clases medias mexicanas tienen desde diversos orígenes hasta diversas características, las conforman tanto los sectores venidos a menos con la Revolución de 1910 como los que, a consecuencia del mismo conflicto, subieron de status. Recuerda Fernando Benítez que "todavía en los años cincuenta la gente 'decente, por pobre que fuera, hacía grandes sacrificios para vestirse a la europea y no podía, como en el tiempo del conde de Gálvez, prescindir del sombrero, de la corbata, del saco o de los zapatos, pues descendería a los más bajos estratos y perdería su rango de 'señor'"(6). Demostrar los símbolos que la inscriben simbólicamente en un grupo determinado, demostrar que se domina el código de clase se hace fundamental.

Bajo la denominación de clase media caben diferentes grupos, desde los sectores medios que nombró Marx, refiriéndose a pequeños artesanos, comerciantes y profesionistas independientes hasta los empleados de sueldo fijo, surgidos del desarrollo económico. Estos sectores son cada vez más frecuentes, mientras la pequeña burguesía, o sea los que cuentan con los propios medios de producción pero no disponen de capital para invertir, disminuyen. Las nuevas clases medias tienen un status mayor que la pequeña burguesía, pues se asocia con la inquietud por la educación y el ascenso social(7). El número de trabajadores independientes alcanza, hacia 1950, su máxima dimensión en lo que va del siglo: si en 1940 hay 2 372 548 trabajadores

6. Op Cit, Vol.III, p.145.

7. Rangel Contla, Op Cit, p.14.

independientes, en 1950, 4 372 548 y en la década de los sesenta son 3 904 056(8). Sin embargo, la PEA (población económicamente activa) global tiende a crecer constantemente. En estos sectores independientes se encuentra mucha de la pequeña burguesía. Si en términos generales este grupo ha disminuído, en el sector comercial ha ido en aumento(9), mostrando el crecimiento del sector servicios. Aunque las profesiones llamadas liberales son difíciles de cuantificar, parece que el número de quienes la integran ha crecido constantemente.

Lo anterior nos apunta la complejidad de la constitución de los sectores medios. Su tradición rural y su reciente incorporación a la urbe la hacen compleja. Nos encontramos con un sector que todavía no es dueño del manejo de sus recursos sociales y culturales. En la premisa de su necesidad de adueñarse de ellos con premura radican algunas de las interpretaciones que dan al cine un papel fundamental en la cultura de esos años.

Nos encontramos además con sectores heterogéneos dentro de los sectores populares o medios. Esa clase media contiene diversidades evidentes, que pueden pasar, por ejemplo, por el aspecto profesional: es diferente ser empleado, zapatero remendón o ingeniero. También la región geográfica, el género, la generación y la etnia son importantes: cada uno de estos sectores mira un filme con diferentes ojos. Lo anterior

8. Id cuadro 1.

9. 1940: 354 165 personas; 1950: 482 250 y en 1960: 641 128.

Id, p.75.

nos lleva a preferir hablar de públicos, ya que hablamos de muchos subgrupos que, aún cuando participan de una ideología común, la filtran a través de una mentalidad específica. Las clases o capas medias ocupan sectores laborales diversos y su manera de ver el mundo suele serlo también. Mucho se ha dicho que sus creencias, conductas, prejuicios y valores han tenido un peso determinante en el cine mexicano, convirtiéndose en un código que el cine reifica, pero, en realidad no existe una identidad precisa de las clases medias sino una evidente heterogeneidad tanto en lo ideológico cuanto en los criterios objetivos con qué consignamos la pertenencia a ella. ¿Hasta dónde son, entonces, los valores de esos grupos los más presentes? ¿hasta dónde, de serlo, ello significaría que se dirigen, precisamente a sus integrantes?

Para ganarse públicos las películas deben lograr la identificación, y para eso encontrar las mediaciones adecuadas. La película debe contar con un tono, un tema, un aspecto que les hable de ellos mismos y de sus sueños. Alejandro Galindo hace notar el gusto con que la gente de barrio recibió las películas de barrio, porque "si muestras a esa gente en la pantalla, en primer lugar creo que ellos piensan:- se han acordado de nosotros; y si luego los pintas en sus aspectos, sentimientos, gestos y actitudes que mueven a la simpatía, no porque sus acciones sean, vamos a decir, constructivas, sino reveladoras de que son entes humanos, lo agradecen enormemente"(10).

10. Testimonios... Op Cit, Vol.I, p.102.

Otro ejemplo claro al respecto es la serie de Ismael Rodríguez de Nosotros los pobres (1947), Ustedes los ricos (1948) y Pepe El Toro (1952), en que se intenta recrear la vida popular. Rodríguez explica que para la última de ellas tuvo que aprender de box, asistiendo a las funciones(11) y Delia Magaña cuenta que visitó la cárcel para conocer mejor la vida ahí dentro y poder representarla eficientemente(12). El esfuerzo valió la pena, según cuenta Rodríguez, ya que "yo creo que agradaron porque estaban expuestas con sinceridad y no sé, llegaban al corazón con sus escenas de truculencia, de vacilada, incluso sus toquecillos de astracán. Había un poco de dulce, de chile y de manteca, ¿no?"(13). Las opiniones eran dispares. Había quien aceptaba que había excesos: "pues sí, pero esos excesos realistas (de Ustedes los ricos) -lo mismo que se le achacó a Zola- están en los seres; y lo que es necesario no es perfumar con agua de rosas un film para halago de las gentes, sino hacer humanos a los hombres que más parecen bestias y más amable la vida que amargan los 'hambreadores', los que han acaparado el dinero creando a su alrededor el infortunio y sembrando el mundo de odios"(14). Respecto a la opinión de una señora que se quejaba de que Nosotros los pobres trata de gente muy baja, Efraín Huerta dice que ella representaba "el gusto amelcochado de la gente

11. Id, Vol.VI, p.139.

12. Id, Vol.III, p.107.

13. Id, Vol.VI, p.139.

14. "Crítica". Cinema repórter. México, D.F., 29 ene 1949, p.36.

que pretende ir al cine a olvidar sus problemas"(15) repitiendo la tendencia del cine norteamericano que busca básicamente entretener. Sea como fuera, parece claro que fue el regocijo del público popular el que determinó la producción.

La necesidad del éxito comercial hace explícita la búsqueda del cine adecuado, de ahí el debate en torno al tipo de filmes que deben realizarse: se discute si el cine debe ser de tema mexicano o internacional, si debe alimentarse de la realidad o aludir a la fantasía(16). Como vimos antes el posible éxito o fracaso es impredecible. Por eso la película Madre querida de Juan Orol fue una sorpresa para todos, ya que nadie esperaba una aceptación tan amplia como la que tuvo. La cinta muestra claramente la capacidad del público para elegir lo que quiere ver, condicionando así al productor en su intención de vender. El público selecciona aquello que le habla de sí mismo, porque la recepción de información y de conocimiento, así como la formulación de los deseos, quedan limitados por la propia experiencia y por los limitados alcances de imaginación que ésta permite. Las películas de madres son negocio por el hecho de que el espectador cinematográfico muchas veces es femenino, habitante en una sociedad patriarcal. El producto debe buscar la

15. "Llamado a las siete". Cinema repórter. México, D.F., Num.538, 6 nov 1948, p.31.

16. Ver como ejemplo: "Puntos de vista: Boletín de la Comisión Nacional de Cinematografía del 22 de agosto de 1948". Cinema repórter. México, D.F., Num.529, 4 sep 1948, p.27-28.

identificación, pero también la transferencia, debe permitir el sueño y ofrecer el reconocimiento.

Paulatinamente se generan elementos de una nueva cultura popular y nacional. Los regionalismos y localismos se matizan con nuevos tonos, entre los que contamos los brazos de Pedro Infante o la voz de Jorge Negrete, aspectos que recogen los medios de masa para industrializar. Monsiváis ha dicho que "los medios masivos desplazan o arrinconan otras versiones de la vida social, uniforman al sentimentalismo y, al tipificarlo, asimilan los impulsos populares (...) de las emociones privadas se responsabilizan los estudios de cine, las cabinas de grabación, los estadios deportivos"(17). Creo importante matizar esta posición tomando en cuenta lo planteado en el capítulo anterior .

El cine mexicano se ve en ciudades, pueblos y rancherías, y las películas se eligen para determinada región o barrio (léase clase social)(18). Es decir, la homogeneización que implican los nuevos estímulos no es tan absoluta, aunque ídolos como Infante abarca esferas amplias. Existe una tensión entre los elementos que uniforman y los que diferencian a las audiencias. El público sólo recibe los contenidos a partir de su propia lectura. "En el cine se pone en juego mucho más de lo que se ve de lo que se dice. Es la mirada del espectador la que, en definitiva descodifica las respuestas que le hace el film, partiendo de los niveles de

17. Monsiváis, "Notas sobre el estado, la cultura nacional...", Op Cit, p. 42.

18. Ver en el capítulo II el apartado dedicado a la exhibición.

información previos a su mismo visionado"(19). Para lograr el reconocimiento, el cine comercial debe referirse a un código común con el público, porque además "se ha observado que las personas son extremadamente sensibles a lo que conocen y se fijan en puntos minúsculos cuando se trata de un dominio que les es familiar"(20). Evidentemente, también la pantalla incide en las nuevas imágenes que van acrecentando el repertorio de la sociedad: informan a los sectores rurales de como es la vida urbana y viceversa. En el medio cinematográfico se sabe (y sabía) que a determinado tipo de sala asiste determinado tipo de público y en términos de esto se proyectan los géneros fílmicos. Hoy en día todavía sucede esto. Francisco Galván(21), empleado del S.T.I.C. hace notar que al norte del país se envían más películas de charritos y de narcotráfico, y que el cine Mariscal, Sonora y Nacional son de charritos, el Variedades de melodrama y el Chapultepec de acción. El cine mexicano se construye entre la necesidad de uniformar y la de distinguir los sueños, fantasías y realidades de sus múltiples públicos.

19. José Enrique Monterde, Op Cit, p.22.

20. Sorlin, Op Cit, p.32, Ver también Hortense Powdermaker. Hollywood. El mundo del cine visto por una antropóloga. México, Fondo de Cultura económica, 1955. (Sección de obras de Antropología). p.81.

21. Plática con Julia Tuñón en la ciudad de México en mayo de 1990.

El público femenino.

¿Qué mujeres conforman los públicos del cine mexicano? Por deducción creo que, en su mayoría, de las pertenecientes a ese sector popular del que hablábamos antes. Las mujeres de los nuevos tiempos que en la ciudad son muchas veces sirvientas, secretarias, empleadas que habitan los rumbos urbanos populares o de clase media, que pertenecen a esas familias que aquí caractericé y que, seguramente muchas veces, eran madres fuera de la institución matrimonial.

¿Cómo son las familias que conforman a estos espectadores? La familia, como institución, se debilita durante la Revolución y los años que la siguen. Existe poco apego al vínculo matrimonial(22). En un largo plazo la unión libre ha sido tónica común en la organización social y la tendencia del Estado ha sido a combatirla fomentando los matrimonios. Esto se remite a la Colonia, pero aquí nos centramos en los intentos de este siglo. En 1917 la Ley de Relaciones Familiares expedida por Venustiano Carranza es un claro intento de regular el matrimonio. El Código Civil de 1928 entra en vigor en 1931(23). Entre 1922 y 1929 se observa una recuperación de la nupcialidad a las tasas previas al conflicto revolucionario, o sea cinco matrimonios legales

22. Las diversas fuentes coinciden en lo anterior. Respecto al período aquí tratado lo vemos también en la prensa, por ejemplo, El Universal. México, D.F., 7 may 1940, p.1.

23. En él la mujer tiene derechos, como la patria potestad de los hijos en caso de divorcio y el derecho a ejercer su profesión, pero sólo si no lesiona la administración del hogar y cuenta con el permiso de su marido.

(civiles) por cada mil habitantes(24). Entre 1930 y 1939 hay un aumento de los matrimonios civiles, resultado de la prohibición a los ministros de cualquier culto de casar a las personas que no presenten su acta de matrimonio civil (Ley de 1929) y así sube a siete por millar entre 1930 y 1939. De 1940 a 1944 se incrementa porque los casados quedan exentos de ser reclutados para la Segunda Guerra Mundial y muchas personas se protegen con ese recurso. En 1942 la cifra por millar alcanza los 8.4 matrimonios. En este año se inicia la campaña oficial para legalizar las uniones libres. Hablamos de un período en el que el Estado fomenta los matrimonios colectivos como un mecanismo para legalizar uniones de facto(25). Hay una tendencia a que la práctica del matrimonio se incremente a lo largo del siglo: en 1930 se observa un 48% de uniones legales que crece en 1970 a un 75%(26).

Sin embargo, según Moisés González Navarro, los criterios censales son confusos. Existe el dato de más mujeres que

24. Julieta Quilodrán. "Evolución de la nupcialidad en México, 1900-1970". En: Demografía y economía. México, D.F., El Colegio de México, 1974, Vol.VIII, Num.I, p.39.

25. Moisés González Navarro, Op Cit, p.93. En mayo de 1942 La prensa nos da noticia de uno de ellos. El Lic. Rojo Gómez, Jefe del Departamento Central lo preside en nombre del primer Magistrado, a través de una inicitativa auspiciada por la Secretaría de Asistencia Pública. Entre los casos se menciona a un novio "que nimba ya la cabeza con la nieve del tiempo" y lleva de testigos a hijos y nietos. Rojo Gómez, dice la fuente, se muestra "pródigo" y le entrega un billete de cien pesos, "que aquel tomó en sus manos con fuición, pasándolo como presente nupcial a su compañera (legalizando) años de abnegación, de penurias, pero años de amor que no conoció más ley que la voluntad de acero de los dos". El Universal. México, D.F., 6 de mayo de 1942, 2da. secc, p.1.

26. Quilodrán, Op Cit, p.46.

hombres viviendo en unión libre, lo cual es significativo porque alude a datos alterados, probablemente por cuestión de prestigio. También es notorio que hay más mujeres viudas que viudos, lo que parece mostrar, por un lado, que los varones contraen nupcias con mayor rapidez que las mujeres, pero también que las mujeres se amparan bajo este estado civil cuando su situación personal no es -quizá- considerada "decente"(27).

Es claro que el lazo matrimonial ha sido tradicionalmente laxo en México. Los datos de mayor número de mujeres solteras que de hombres son constantes. Ello implica una cantidad importante de natalidad ilegítima. Con la Revolución la legítima pasa de 66.0% en 1895 a 51.5% en 1929. A partir de 1930 empieza a recuperarse esta tendencia hasta alcanzar el 75% en 1964(28). Es decir, se trata de porciones importantes de la sociedad, más ubicados en los sectores populares. En el código de 1928 se borraron las diferencias entre hijos legítimos y los nacidos fuera de matrimonio, concediendo a todos igualdad de derechos, asimismo se dieron prerrogativas a la concubina(29) ya que no cabía ignorar la existencia de esta porción tan importante de la sociedad.

El concepto de familia también ha cambiado al momento de realizar los censos de población. En 1930 se considera como tal al grupo de personas que viven en una habitación común y tienen la jefatura de uno de sus miembros, aunque no estén

27. Op Cit, p.87.

28. Id, p.118.

29. Id, p.119.

necesariamente unidos por vínculos de sangre. Se trata de un concepto de familia extenso. Para 1939 se considera familia a un grupo que hace vida en común. En 1950 "familia" es un grupo que habita una vivienda y se forma por un jefe (hombre o mujer), su consorte (en unión libre o legal) los hijos menores o que dependan económicamente del jefe, así como los sirvientes que viven con ellos(30).

Hacia 1930, aproximadamente la mitad de las familias tiene menos de cuatro miembros y la otra mitad más de cinco. En 1960 el 59% de las familias cuenta con más de cinco miembros, pero hay confusión, pues quizá en ellas se incluye a quienes no tienen vínculo de sangre, como los ahijados o arrimados, situación harto común en el ámbito rural y frecuente en el urbano. Vemos, pues, un aumento en el número de miembros de la familia que se explica -tal vez- por las campañas a favor de su crecimiento.

Ese era el ambiente familiar que rodeaba a las mujeres. Ellas determinan en mucho el éxito de un filme: ir al cine es un ritual asociado a la emoción: van los novios como parte del cortejo(31), el marido para pasear a su mujer harta de

30. Id., p.79.

31. "En mi juventud, ir al cine tenía connotaciones sociales, sexuales, económicas y hasta estéticas que han desaparecido. La culminación de un galanteo llegaba cuando la muchacha aceptaba ir con uno al cine. En la primera ida al cine, también, se daba una cuenta de cuales eran las pretensiones de la muchacha y qué terreno andaba uno pisando (...) Pero yendo al cine no sólo era la mujer la que se ponía en evidencia, sino también la espléndidez, la codería, la pobreza o la mundaneidad del invitante. De acuerdo con este lenguaje, si iba uno más de veinte veces con una muchacha al cine, estaba uno obligado en conciencia a casarse con ella".

que nunca la saque, las cabecitas blancas premiadas en su día, las comadres que se permiten una tarde de descanso, las sirvientas o empleadas en su descanso dominical, los niños que ejercen su bullicio en las tardes durante tandas enteras. Ir al cine estaba rodeado de emoción en esos años de la XEW y las mujeres acceden no sólo al sueño de la sala, sino también al paseo en la calle, en el trayecto de ida y vuelta, prerrogativa que no da el radio; además otorgaba el pretexto para arreglarse, estrenar vestido o peinado(32). Aunque más mujeres trabajan fuera de su casa la continuidad del trabajo doméstico parece marcar la mentalidad femenina y así ellas aparecen más necesitadas de aquella evasión específica que ofrece el cine: las historias de amor, el melodrama, la catarsis. Yo tenía una tía que calificaba una película de acuerdo a la peculiar escala del número de pañuelos que hubiera mojado al llorar. El llanto femenino es esperado y aún propiciado. Para Julián Soler llorar es una forma de divertirse, sobre todo entre las señoras: "a la mujer le gusta llorar, sufrir y muchas veces verse personificada ¡identificarse con un papel! Aunque no sólo la mujer, los hombres también, cómo no. Yo muchas veces he tenido que aguantar las lágrimas"(33).

Las mujeres podían ir solas al cine, pero lo usual es que fueran acompañadas de amigas, familiares, o aún la señora con

Jorge Ibarquengoitia. "Homenaje al Parisiana". Op Cit p.131.

32. El Duende Filmo se queja de los sombreros femeninos que no dejan ver con comodidad la película. "Nuestro cinema" El Universal. México, D.F., 20 may 1942, p.5.

33. Testimonios... Op Cit, Vol.VII, p.98.

la sirvienta de la casa. Isabel Alba recuerda que ella no iba al cine con los novios, por lo estricto que era su padre, pero sus cuñadas sí, porque ese uso sí era permitido en el ambiente de las vecindades, al igual que la asistencia a los salones de baile como el Smirna o el Colonia(34). Recuerda Daniel Luna del S.T.I.C. que, eso sí, las mujeres no asistían a las películas de corte erótico que pasaban, por ejemplo, en el Novelty o el Royal. Recuerda que en el cine Elena, que era de barrio y costaba cinco centavos la galería, los muchachos dizque mayores de diez y ocho años hacen largas colas para ver Cómo se nace, cómo se vive y cómo se muere o La mancha de sangre (Best Maugard, 1937). Recuerda que en 1947 se exhibió en el Tepeyac El origen de la natalidad en que se veía un parto, por lo que menudeaban los desmayos y era necesaria la presencia de una enfermera para asistirlos.

Daniel Luna recuerda que "la gatada iba a las mexicanas"(35). Además todavía había algunos cines que contaban con salón de baile, como el Isabel, el Odeón, Cine Mundial, con lo cual la distracción era completa.

El peso de la imagen ha influido de manera evidente en las mujeres. Según Andrew Tudor, refiriéndose a un público europeo pero en una apreciación que puede considerarse general, el espectador de cine se compone básicamente por jóvenes de ambos sexos, que comparten con las mujeres de toda edad la tendencia a idolizar a las estrellas. Tudor piensa

34. Op Cit.

35. Conversación con Julia Tuñón, en la ciudad de México, en mayo de 1990.

que esta situación se debe a la experiencia específica de socialización que conforma al sexo femenino(36), es decir, se inscribe en el proceso de construcción del género. Se ha dicho mucho que la mujer es más enajenable que el varón. Su tendencia a dejarse influir por la fantasía ha sido planteada como la necesidad de evadirse de un papel social agobiante. Puede pensarse que mientras más gris es la vida existe mayor necesidad de soñar e idealizar. Dice Alejandro Galindo que "La masa con sus urgencias anímicas de dudas y angustias, en su ansiedad por olvidarlas y en sus sueños reclama algo que le signifique una fuga, que la haga soñar, reír, cantar o rabiarse(37). Creo que también influye el hecho de que en el trabajo femenino el tiempo de labor y el de ocio quedan menos deslindados. El trabajo doméstico es una labor que absorbe sin ocupar, que es rutinario, y mientras con las manos se realizan cosas, con la imaginación se huye a otros lugares. Esto sucede también con la costurera, la obrera y la empleada. En esos años los medios entran a las casas a través de la radio y ya apuntamos cómo radio y cine tienen un fondo común. La tendencia femenina a enajenarse ha llevado, incluso, a que se plantee como un área en que el patriarcado incide para su dominación.

La influencia abarca varios terrenos. Hollywood se ha considerado como un modelo para millones de mujeres de clase media y alta en cuanto al aspecto físico pautado por la ciudad de las siete colinas influye de manera evidente en las

36. Op Cit. p.91-95.

37. Galindo, Op Cit., p.21.

modas. Después de la Primera Guerra Mundial, Irene Castle innaguró el pelo muy corto, "a la bob" y más tarde Greta Garbo influyó con las grandes hombreras. "Tampoco era considerada como mujer absoluta de mundo si usted no fumaba sus cigarrillos en una larga boquilla como Luisa Blaum"(38). Mary Pickford representó la inocencia, era "la novia de América", Pola Negri difundió los vestidos ajustados de satín negro y Joan Crawford las altas y delgadas cejas dibujadas a lápiz. Con todos estos esquemas de belleza "cualquier Petra o Juana que iba a ver películas era afectada", por ejemplo, la influencia de Jean Harlow "transformó a millones de morenas en atractivas rubias"(39). En ocasiones esta influencia se menciona como negativa. En 1948 se dice que por Nueva York "transitan mujeres con el pelo corto, grasiento y desaliñadas, sin maquillaje y con un dejo de tristeza en la boca", imitando a Anna Magnani(40). En México "María Félix, la de la melena leonina, los pies grandes, las pestañas interminables, ha convertido la capital en una serie de Marías Félix por doquier. Muchas muchachas (...) han soltado su melena en toda su abundancia, han exigido pestañas de gran magnitud a sus peinadoras y van por las calles con aires de reinas"(41).

38. Helena Rubinstein. "El embellecimiento de la mujer moderna". Anuario del cine gráfico. 1938. México, D.F., Num.226, Ene 1938, p.212.

39. Id.

40. "Mujeres sensacionales. Cinema repórter. México, D.F., Num.500, 14 feb 1948, p.32.

41. Id.

La señora Isabel Alba recuerda que la distracción más frecuente era ir al cine, a donde iban con su papá, para lo cual "se arreglaba uno como si fuera a una fiesta, bien peinada, bien pintada, blusitas de encaje con su collarcito y muy arregladas (...) era la época de María Victoria y los peinados de ondas. Tenía una cuñada que se peinaba igual igual que María Victoria y a mi también me marcaba mis ondas y me hacía esos peinado. Todo el arreglo era idéntico, de todas las muchachas, la misma ropa, los mismos peinados, todo igual, y ahora no, ahora cada quien se viste, se peina, se todo de diferente modo, como le acomode a uno, y antes no, antes se usaba un prendedor y toda la gente usaba prendedores, igual"(42).

El público femenino era un factor clave para el cine. Las revistas de cine hacen alarde de una propaganda más dirigida a mujeres que a hombres, porque aparentemente ellas las leen más. La pantalla y las revistas ofrecen una información complementaria que se vincula de varias maneras. El acercamiento a un ideal de belleza se relaciona con el modelo fílmico. Así vemos desde el lápiz de labios Talier "el mago del beso" al polvo para el rostro "Conejitos"; el salón de belleza Nancy que promueve los famosos permanentes de Pancho o el Medal que ofrece un rizado de nombre más sofisticado, el "realistic". También los servicios de magia negra y blanca de Nelly Mully que "devuelve la felicidad perdida: al esposo, novio o amante" o el más riguroso consultorio sentimental del

42. Op Cit.

doctor Love que "consolará a las decepcionadas, dará consejo a las casaderas y aliviará a quienes soliciten su ayuda". Los nuevos estilos de ser mujer se aprecian en la moda de adelgazar, en el boliche, o con el té tu-get-zin de la doctora María viuda de Herrera que "careciendo de todo egoísmo no ha vacilado en contribuir a la destrucción de los gordos". También la influencia del cine norteamericano se deja sentir y ante la pregunta de ¿por qué las prefieren rubias? el anuncio (mayo 1934) sugiere que "si usted quiere lucir más bonita, más joven y poseer un hechizo irresistible como para tener a todo el sexo masculino rendido a sus pies, pida al momento en su perfumería un frasco de JUGO DE ORO y quedará maravillada de su transformación"(43).

En momentos lo tradicional tomaba el rigor de la letra escrita: por el precio de \$25.00 se podían comprar dos libros o por \$1.00 el folleto que ofrecía:

MAGNETISMO (...) es la fuerza que gobierna el mundo. MAGIA AMOROSA, es la fuerza que gobierna el amor. Estos dos cursos claves de la felicidad le darán el triunfo y éxito en la vida

También algunos anuncios para hombres aparecen en las páginas de las revistas. Se promueve un libro para tener "fuerza hercúlea y tremendo poder" por \$20.50 y una Biblioteca Varonil que ofrece libros selectos para hombres. Junto a estos anuncios los intentos de "Aprender las primeras

43. Cinema repórter, Passim, 1940-1945.

letras, enseñar a leer y escribir, servir a la Patria" de la Campaña Nacional contra el Analfabetismo suenan escasos.

Es tal la fuerza del sector femenino para el espectáculo que, en una nota de El cine gráfico, se la responsabiliza de la tendencia a estereotipar, en la convención de que el villano sea feo: "Dígame el lector si en ésto no nota la influencia femenina, manifiesta en esa tendencia a hacer bueno al que es guapo y de hacer malvado al que es horroroso. El proverbio femenino aquel que dice que la cara es el espejo del alma lo impusieron las mujeres bellas para acabar de hundir a las que no lo son. Pero en fin, como de las mujeres depende el 80% del cine-éxito esa opinión fue la que se impuso en las historias que ruedan sobre una cinta de plata"(44): Isabel Alba recuerda que "mi abuelita estaba enamorada de Pedro Infante (decía) yo quisiera ser Sara García para estar con Pedrito Infante. Tenía su foto ahí. Mi mamá de Jorge Negrete porque le recordaba a su primer novio que había tenido: cantaba precioso"(45)

No cabe duda que uno de los móviles más positivos en el proyecto del cine lo constituye esencialmente el atractivo personal de las estrellas masculinas. La mujer siempre ha sido más sugestionable que el hombre y su fantasía la arrastra más lejos de los lindes del romanticismo hasta convertir sus sueños de amor en imágenes a veces imperecederas. La mujer, más frívola y débil que el hombre, sucumbe a sus sueños (...). La mujer por lo general se enamora de una imagen y se entabla una persecución entre ambas. Es decir, la imagen la persigue en sus sueños y ella

44. Cagliostro. "De lunes a domingo". El cine gráfico. México, D.F., 30 sep 1945, p.4-14.

45. Op Cit.

persigue a la imagen en la realidad. Los galanes del cine han sido colocados en su pedestal por el público femenino(46).

Ellas eran, entonces, importantes. Durante la promoción de Calabacitas tiernas (Martínez Solares, 1948) de Tin Tan en el cine Alameda era a las cien primeras damas que asistieran al estreno a quienes se les regalaría otros tantos pares de medias nylon, de última moda(47). Un caso curioso es la noticia de "Algo sensacional: rifa de un hombre". Para la exhibición de Un hombre inverosímil Augusto N. Vega explica que en Estados Unidos se rifaba un paseo entre la ganadora y un hombre soltero: "Yo no quiero proponerles a ustedes que hagan algo semejante, porque me parece poco serio y que no estaría de acuerdo con las costumbres de nuestro país, pero sí me atrevo a solicitar que hagan una rifa semejante a la hecha en Nueva York, no para pasear un día sino toda la vida, es decir, con objetivos matrimoniales"(48). La noticia ocupa a la prensa hasta que se informa que la Secretaría de Gobernación no otorgó el permiso necesario para tan singular evento. El punto nos remite a la necesidad de diversión.

Laura Domínguez, que fuera empleada en Films Mundiales, recuerda que Mauricio de la Serna, importante miembro de la compañía, consultaba con el personal femenino de las oficinas para decidir cuestiones de los filmes "porque el cine estaba dirigido básicamente a mujeres y don Mauricio, que era una persona muy afable, nos escuchaba mucho:- Oye, yo voy a

46. Cinema repórter. México, D.F., 31 ene 1948, p.6.

47. Cinema repórter. México, D.F., 26 feb 1949, p.24.

48. El Universal. México, D.F. 11 may 1940, 2da. secc. p.1.

hacer una película de esto, ¿qué te parece? ¿está emocionante? ¿es romántico? ¿te gusta? y ya uno le decía"(49). También las interrogaba para tener su opinión en los concursos de belleza de muchachas candidatas, acerca de los galanes y para ponerle título a las películas. Recuerda que a Internado para señoritas (Martínez Solares, 1943) le pusieron cinco o seis títulos tentativamente, pero ellas decidieron el definitivo.

Yo creo que él pensaba que esa era la opinión del público femenino. Primero llamaba a las mujeres de más edad. Luego a otras muchachas que eran así como más francas, porque las de más edad eran más serias y después me llamaba a mi (que tenía entonces alrededor de quince años) y me preguntaba: ¿cómo ves esto?

Probablemente también preguntaba a los varones, pero sobre todo se mostraba interesado por lo que creía el sector femenino de la oficina. Los compañeros se reían de sus gustos, del romanticismo, del happy end, pero ellas se sentían contentas.

Las mujeres gustan, en general, del melodrama. Luna recuerda que en Ave sin nido (Urueta, 1943), que narra un divorcio, veía a las damas llorar. Si acaso había violencia contra la protagonista gritaban: "¡No tienes abuela! ¡desgraciado!" y en los filmes religiosos las mujeres se persignaban: cuando golpeaban a Jesús vociferaban: "¡desgraciados judíos!". Es el melodrama el que exalta la emotividad más evidente. En las películas norteamericanas del

49. Entrevista con Laura Domínguez. Op Cit.

tipo de Cantando bajo la lluvia o Siete novias para siete hermanos no había gritos, sino aplausos. Mauricio Magdaleno dice que "todo lo que viene arrastrando la vida es recogido por el cine; el espectador no va a buscar nada, sino a divertirse. Acude a las salas, puesto que todos somos sado-masoquistas, a sufrir, porque es parte del placer. Las mujeres, por ejemplo, disfrutaban una película de Ninón Sevilla o María Antonieta Pons con envidia"(50).

Desde la propaganda algunas cintas muestran que su público natural es el femenino. En Diario de una mujer (Benavides, 1944) se dice que "toda mujer debe ver esta producción. En ella verá reflejado algo de su propia vida"(51), porque "¿Qué mujer no tiene escrito en las páginas de su memoria un diario? Estamos seguros que todas lo tienen, y es a ellas, a las mujeres, para quienes se ha hecho esta película"(52). Desde la propaganda se establece que las mujeres son todas iguales a sí mismas, todas tienen algo en común. En el anuncio de La mujer que engañamos (Gómez Landero, 1944) se dice que es "un homenaje a la abnegación de la mujer mexicana"(53). También Divorciadas (Galindo, 1943) se menciona como un filme dirigido especialmente a las mujeres(54). Parece que se proyectan para un grupo homogéneo, parejo: "¿Puede dudarse que haya una simple

50 Testimonios... Op cit, Vol.III, p.34.

51. "Boletín Filmex". El cine gráfico. México,D.F., 2 jul 1944, p.4.

52. El cine gráfico. México, D.F., 7 mayo 1944, p.5.

53. Id, p.12.

54. "Noticcionario Clasa". Cinema repórter. México,D.F., Num.283, 18 dic 1943.

obrerita que no haya disfrutado con Historia de un gran amor?" (Bracho, 1942)(55). En el caso del matrimonio vemos que El calvario de una esposa (Orol, 1936): "es el homenaje a todas las esposas (...) Señora: esté usted pendiente del estreno de esta película dirigida por Juan Orol, el realizador de Madre querida"(56). Al estrenarse se dice que la película "llega a todos, muy especialmente a las mujeres"(57) y pocos días después se la nombra como un taquillazo porque "gusta y convence a todas las mujeres y no hay que negar que quien arrastra a la mayoría al cine es la mujer"(58). Los indicadores con que se anuncia un filme crean expectativas de lectura y anticipos de comprensión, de la misma manera que lo hace la estrella que actúa en el filme. Una película de Sara García tiene, de entrada, un significado específico y, en México, un éxito asegurado.

Creo que el gusto de las mujeres por el cine se debe, además de la fascinación que las imágenes procuran, del placer de vivir, así sea en luces y sombras, otras vidas posibles, a que ellas requieren salir del mundo en que se sienten inmersas, trabajen o no fuera de su casa, ya que la adscripción al trabajo productivo no puede modificar automáticamente una mentalidad generada en el lento desarrollo de los procesos históricos. Se trata de mujeres de

55. Martha Elba. "El cine mexicano, sus aciertos y sus fallos". Cinema repórter. México, D.F., Num.254, 29 mar 1943, p.12.

56. El cine gráfico. México, D.F., Num.147, 16 ago 1936, p.5.

57. Id, 6 sep 1936, p.6.

58. Id, 13 sep 1936, p.5.

slos estratos populares o las clases medias, que, en mayor o menor grado, ejercen una vida en que la mojigatería no es lo usual y, sin embargo, atienden mensajes fílmicos que en gran medida sí lo son. Se trata de imágenes complejas que encierran múltiples sentidos, a menudo contradictorios.

Hasta aquí hemos caracterizado la realidad que rodea las películas mexicanas: un ambiente que las permite, una industria que las produce, unos públicos que la reciben; hemos planteado también la continuidad del cine con la cultura popular, su ruta hacia una vivencia específica lindante con los sueños y los delirios, su manera de imbricarse y de mostrar el mundo. Separar todo eso para el análisis lo muestra frío, frío y claro, pero en la práctica social de esos años tenía, en cambio, un sentido cálido y particularmente lúdico. En la segunda parte de este trabajo entraremos a las imágenes, a ver a esas mujeres de luz y sombra que miraban las de carne y hueso, que se ganaban un sitio y un prestigio en el imaginario de la sociedad que aquí caracterizamos.

Segunda parte

Capítulo V.

**Claves del andamiaje: la construcción del género en pantalla.
(Arquetipos, estereotipos, historia, relato, disociación y
complementariedad).**

Este capítulo propone algunas claves para entender mejor el andamiaje de la construcción de imágenes, de esas de luz y sombra que debían ser aceptadas por las mujeres de carne y hueso. Antes de entrar a la multitud de figuras que inundan las pantallas quiero sugerir al lector una serie de herramientas para mejor desbrozar el camino, para que se acomode en la butaca y pueda entender mejor la película que la segunda parte de este trabajo proyecta. El riesgo, lo dije en la Introducción y lo repito ahora, es adelantar conclusiones de la información que en esta segunda parte se analiza, pero su propósito es ofrecer un lente que destaque ciertas situaciones, como cuando en el cine nos proporcionaban unos anteojos especiales para precisar mejor ciertos ángulos. Con ellos entramos a la parte medular de este trabajo.

Es el tiempo de ponderar los rostros modelados de acuerdo al descubrimiento del close up, la cámara de cine se acercó y reveló y revolucionó el rostro femenino, le agregó otra dimensión, lo tomó de donde lo había dejado la pintura y lo volvió mítico, incorpóreo, un rostro flotando en el aire, desprovisto de

contextos y explicaciones sociales y psicológicas. Y ese rostro se ha vuelto una meta primordial: se le trabaja como entidad independiente, como cima abstracta. Y al rostro se le complementa con ornamentación (1).

El cine incorpora una imagen particular de sus figuras como parte de sus recursos narrativos. En otros espectáculos, como el teatro, las figuras se muestran en forma global, ya que el acercamiento del espectador al rostro no es posible. La lente cinematográfica ofrece otros medios y desata otros mitos. Los que atañen al sistema de género son evidentes. Las mujeres de luz y sombra que aparecen en la pantalla muestran la ideología dominante, pero también la mentalidad de una sociedad que -por eso- las recibe, sus figuras se imbrican en la cultura popular y pasan a formar parte de esa práctica de cada día que es la vida cotidiana. Para lograr ese éxito el cine mexicano aprovecha los recursos fílmicos comunes, como son los estereotipos y los arquetipos, y los organiza de una manera particular para que puedan respirar al ritmo de la propia sociedad. Las mediaciones(2) permiten la identificación popular al matizar los mensajes de la moral dominante y permitir filtraciones de la práctica social.

1. Monsiváis, Amor Perdido, Op Cit, p.267.

2. Planteadas aquí, de acuerdo con Martín Barbero, como el conjunto de operaciones por las cuales lo masivo recupera se apoya en lo popular.

El sistema de género.

El sistema de género, como vimos, separa a hombres y mujeres. En el modelo genérico una serie de diferencias se convierten en oposiciones. La mujer se mueve en el ideal de la discreción, pasividad, sumisión, obediencia. Su ámbito es el privado donde se genera la reproducción. Estamos en un "deber ser" plasmado en un modelo imposible de cumplir con exactitud en la práctica social, porque obviamente en la realidad es necesario ejercer los recursos humanos existentes para actuar y vivir.

En la vida diaria a menudo esta contradicción se resuelve haciendo una cosa mientras se dice otra. Es interesante, al respecto, la entrevista que hacen a María Luisa de Infante, esposa de Pedro, en que se la nombra

mujer grande en su menudez, inteligente, amorosa, abnegada. Prototipo de mujer mexicana. Ha sabido sacrificar su marcada personalidad para entregar al arte nacional una figura de relieve (...). Muchos sacrificios han sido inmolados, pero ella, al fin, ha visto cimentada su obra (...). La obra cumbre de mi vida Pedro Infante (...)(Ella es) una artista que emulando a Pigmallion formó un ídolo popular. Podríamos llamarla escultora, pintora o simplemente creadora(3).

Sin dejar de exaltar el cúmulo de supuestas virtudes "femeninas" de la señora Infante, nos dan el retrato de una creadora o, quizá, una manipuladora, porque se "sacrifica" para vivir a través de otra persona. Quizá lo más

3. Beatriz Noris Carvajal. "Toros-radio-deportes". El cine gráfico. México, D.F, Num.808, 21 nov 1948, p.13.

sorprendente sea la aseveración de que esas características son virtudes. Algo similar sucede en la imagen fílmica.

Este texto también nos muestra cómo, aunque el "deber ser" asigne a las mujeres las virtudes "femeninas" y a los hombres las "masculinas", en la realidad éstas se ejercen por unas y otros, con mayor o menor margen de tranquilidad, según la propia historia personal. Aunque suene paradójico, el machismo puede ser ejercido por las mujeres. En el cine mexicano este atributo lo ejerce básicamente María Félix, que repite su papel de Doña Bárbara (De Fuentes, 1943) hasta la saciedad: actúa "como hombre" y destruye a los débiles sean del género que sean. Pero si en el hombre el ejercicio de estas características, según el cine mexicano, significa ejercer su naturaleza, en la mujer es violentarla y la trama de la cinta se encargará de llevarla a mal fin. Creo que la fuerza de La Doña estriba en este papel: mujer fálica, viril que parece ser "una mujer muy hombre". En este trabajo tocaré poco su figura, pues se trata más de una excepción que, dicho sea de paso, funge una labor de contraste, para exaltar el código contrario a lo que ella representa.

Un sistema de género se caracteriza por la asignación de características fijas a un sexo. El sexismo es un sistema social. Como tal tiene un proceso. La figura del macho en el cine mexicano se modifica con el tiempo. Aurelio de los Reyes hace notar que el charro es una construcción histórica: de aludir al traje elegante, para ocasiones especiales se pasa a la idea que hoy tenemos, de representar un tipo varonil, en

lo cuál incide Jorge Negrete y su forma de colocarse la pistola a la cow boy. Para Monsiváis el macho va de Jorge Negrete a José Alfredo Jiménez o Cuco Sánchez: de la jactancia a la imploración: "en 1947, cuando José Alfredo lanza 'Yo' y 'Ella' ha dejado de importar el ánimo invicto del macho y desde las cantinas se van depurando los gemidos de la aflicción"(4). Luego de la Guerra, dice el mismo autor, no cabe el charro triunfador: el personaje ha de estar derrotado: las masas así lo sienten. Aurelio de los Reyes hace notar que en el proceso de conformación del cine de charros, la china, como compañera, no se desarrolla y en cambio sí surge la figura de la charra, que lleva pistola y tiene infulas varoniles. La mujer no se incorpora como un par y queda sólo con dos alternativas posibles: o sumisa o en competencia, lo que implica una concepción de vencer o ser vencido en lugar de la complementariedad y la armonía(5). Se muestra a dos personajes solos. Jorge Ayala Blanco hace notar que en la comedia ranchera la mujer suele recibir, pasiva, el canto del varón(6). Hay que hacer notar que en épocas posteriores es más común que las mujeres canten.

4. Monsiváis, Amor perdido, Op Cit, p.144-45.

5. Aurelio de los Reyes lo mencionó en el curso de postgrado de la División de Estudios Superiores de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. México, D.F. 1985.

6. Jorge Ayala Blanco. La aventura del cine mexicano. México, Editorial Era, 1968. (Colecc Cine Club Era) p.69.

En Cartas marcadas (Cardona, 1947), Victoria le lleva serenata a Manuel para demostrarle al abogado que ella sí estaba dispuesta a casarse con él, como determinaba la madrina en su testamento como requisito para recibir la herencia. Se trata de una escena chusca, de burla, en que el cambio de los esquemas hace al muchacho sentirse amenazado y portarse agresivo.

Se trata de un sistema de género en que, pese a la diferencia tajante, la actitud de uno incide en el otro: los hombres miran a las mujeres cuando éstas toman una actitud tradicional, por ejemplo, en la forma de vestirse, botón de muestra de la forma de comportarse:

Los hombres agradecen, dice Dalia (Iñíguez) que las mujeres volvamos a usar esta hermosa y femenina prenda que es el rebozo. Agradecen y hasta cambian de carácter, puedo agregar yo. De algún tiempo a esta parte, muchachas mexicanas comenzaron a usar rebozo. A lucirlo en todas partes: en los toros, en el fútbol, en los cocteles y vinos de honor etc. A lucirlo con gallardía y gracia, recibiendo los votos de admiración de los hombres.(...)
Dalia dice que los hombres cambian y hasta modifican el estilo de los piropos. Jamás se le ocurriría a un piropoeador profesional lanzarle a una dama con rebozo el chiflidito que conocemos. Al contrario: la mira pasar y a veces hasta llega a decir olééé...pero nunca rebasa los límites de la discreción (sic.). El hombre ante el rebozo vuelve a ser quien era antes de la inundación de los nutridos y nefastos elementos pochos y extranjeros(7).

Lo anterior responde a la idea de que, pese a haberse levantado los puentes, hombres y mujeres habitan el mismo mundo y la conducta femenina es la causal básica para condicionar la del hombre, que tantos problemas ha llevado en cuanto toca al tema de la violación(8).

Es claro que en la realidad no cabe simplificar, pero eso es precisamente lo que el sistema de género quiere hacer. Se trata de un contexto complejo, porque también parece claro

7. Roberto Browning. "Dalia Iñíguez, la reina del rebozo". Cinema repórter, México, D.F., 10 jul 1948, p.6-7.
8. Julia Tuñón. "Violencia y violación en el cine mexicano de la edad de oro". Estudios de género y feminismo I. México, Fontamara, UNAM, 1989.

que la necesidad de controlar a la mujer mide, indefectiblemente, el tamaño del miedo a sus potencialidades. Todo lo que atañe a la mujer resulta peligroso, y eso hace que tantas cosas se digan en su entorno. La mujer se menciona como devoradora, manta sagrada que despierta los temores masculinos más arcaicos, o bien es la madre gestora o la mediadora con lo supremo. Se remite a los modelos originales más arcaicos, los arquetipos, esos que algunos han considerado memoria original que radica en el inconsciente, en el fondo del aparato psíquico humano. Cuanto atañe a la mujer implica riesgo: amenaza los tabúes sociales y encierra el prototipo del tabú social. Se convierte en un mito que puede ser positivo o negativo pero con el que las mujeres y hombres concretos deben negociar.

Arquetipos y estereotipos. Historia y relato.

El cine tiende a remitirse a esos arquetipos y expresarlos a través de estereotipos. Los arquetipos remiten básicamente al tema nutricio: la mujer nutricia o la devoradora resultan los más representados y resulta sugestivo de una oralidad exaltada, propia de un pueblo hambriento. La escasez de otros tipos de arquetipos es significativa. El estereotipo sería la simplificación de las características de los roles representados, sea por omisión, reducción o por medio de la simple deformación. Un estereotipo tiende, una vez introyectado, a fortalecerse, repetirse, incidir. Podemos decir que se reifica. Los estereotipos en el cine,

como los géneros, requieren de la aceptación del público para progresar. Se ha dicho que el cine francés ha transitado de los tradicionales dueña-servidora de un señor, reposo del guerrero, y favorita de una noche o de una vida a la virgen angélica, la embriagadora Dalila, la dócil pensionista de un harem(9). También se han destacado la mujer inasible, la mujer carnívora, la mujer-niña, la prostituta, la bruja, la adivina y la mujer fatal(10).

Existe un proceso en la conformación de los estereotipos ligado a la imagen, que corre paralelo pero independiente de las efectivas relaciones hombre-mujer. Se trata de un proceso muy lento, de manera que en las imágenes que aquí se analizan no se destacan cambios determinantes: tenemos a la devoradora, (representada magistralmente por María Félix), la madre pura, la novia, la rumbera, la esposa desvalida. Se trata de situaciones que atraviesa la mujer, de formas estereotipadas de representar una imagen arquetípica frente a la realidad múltiple que encierran las personas.

El estereotipo cubre una función esencial en el cine, permite el reconocimiento. En parte eso se genera por la propia cultura cinematográfica, es decir, el propio juego de imágenes y su historia genera su repetición: los trajes entallados de satín, el puro que fuma Sara García, por ejemplo. En El diablo no es tan diablo (Julián Soler, 1949)

9. Henri Agel. "La mujer en el cine". La Mujer en el Siglo Veinte. En Historia Mundial de la Mujer. Vol.IV. Grijalvo. (Grandes Obras) p.420.

10. Sergio González. "La mujer fatal y el hombre invisible". Mirador. La Jornada Semanal. México,D.F., 29 oct 1988, p.5.

se puede hacer mención de un vendedor de aspiradoras, como es David Silva en Una familia de tantas (Galindo, 1948), aludiendo a la comprensión de un código común entre cine y público.

Esto se debe, en mucho, al hecho de que en el cine mexicano los personajes tienen funciones más que papeles humanos. Se prefieren los tipos a las complejidades personales. La función es la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de una trama. Alude a categorías morales, implícitas y didácticas. En este juego de funciones hombres y mujeres juegan roles opuestos, que más que diferentes son contrarios. Se puede ser el bueno o el malo, el avaro o el generoso, la madre sacrificada o la egoísta que se divierte. Las virtudes apropiadas para un género son las contrarias para el otro. Cuando alguien cuenta una película de los años que aquí atendemos se refiere a "la buena" y "la mala". "La buena", "la muchacha", responde a un conjunto de cualidades y la mala a otros: conforman estereotipos. También aparece la chismosa, la altanera, la envidiosa. Aparecen una serie de tipos que cubren funciones más que representar psicologías. No accedemos a las historias de seres completos, con ambivalencias, contradicciones, complejidades y procesos, sino a la encarnación de las virtudes esenciales, las pulsiones esenciales: justicia, verdad, lealtad, amor de madre, amor de hijo. La mujer que ama, por ejemplo, es para el estereotipo sumisa y abnegada y se siente feliz en la

familia, no se confunde porque también desea su propio desarrollo o siente rabia por su papel de sombra doméstica. En el cine mexicano estas situaciones se articularían en otro personaje, para evitar las confusiones.

El lenguaje del estereotipo estandariza, exagera y simplifica. En el cine esta tendencia cobra una fuerza superlativa por las características de su narración, el hecho de recortar sólo un trozo de la vida cotidiana, aislando elementos aledaños al tema que se cuenta, lo que no sucede en la vida real otorga un tono ritual a ciertos aspectos de lo rutinario. Los convencionalismos parecen necesarios, se amplifican las certidumbres y se convierten en principio de autoridad y regla de vida. El estereotipo se convierte en encarnación imaginaria de un deseo.

Es gracias a ese mecanismo que determinadas cintas tuvieron un éxito inusitado, impredecible. El triunfo de Madre querida, que tanto hemos mencionado, y la sorpresa que generó en los críticos sugiere varias cosas. Una de ellas es que el espectador encontró en esta cinta algo fascinante, algo que sólo sucede cuando se mira y se reconoce el propio deseo.

En el tema hay que distinguir entre la historia (diégesis) y el relato(11). La historia comprende el conjunto de acontecimientos y circunstancias que forman la anécdota, que son su materia. Por lo general se apega bastante al guión. El relato implica lo que se muestra o dice a través de

11. Sorlin, Op Cit, p.138.

la historia, los elementos que se retienen de la realidad que se representa, la manera en que se reúnen o asocian. Ahí, el guión se desborda, y emergen las concepciones del equipo de producción. Si en la historia, en el caso del cine mexicano, se nos muestra un cine de moralina en que los personajes se mueven de acuerdo a esquemas preestablecidos que aluden a escalas de la moral dominante, en el relato aparecen situaciones diferentes, situaciones que gran parte del público comprende aunque no se explicita, porque alude a miradas compartidas: se trata, por ejemplo, del gesto de vergüenza y sumisión en la prostituta que remite a su bondad intrínseca y que deja de lado el supuesto moralismo. Se trata de elementos que transparentan un sistema de relaciones, porque "el filme no sólo organiza una ficción, igualmente pone a unos personajes en presencia de otros, e instaura relaciones entre ellos. Lo más cómodo para sacar a luz su sistema social consiste en partir de los datos menos integrados a la ficción (a la historia)"(12). Por eso es importante distinguir entre historia y relato: hay determinada información que no tiene importancia para la historia y a menudo responde a los modelos preexistentes, de manera que nos ilustra de ciertas ideas. Si vemos una vampiresa de pelo oxigenado y actitud descarada, seguramente veremos también una avidez por el poder y el dinero y una actitud descuidada ante casa e hijos. Si a la señora Rosales (Cuando los hijos se van), representada por Sara García, se

12. Id, p.147.

le regala un abrigo de pieles, es evidente que algo habrá de suceder para que no lo use: una prenda de esa índole se asocia a otro tipo de mujer, "la recepción del filme por los espectadores pasa por tales ajustes automáticos: el público se muestra tanto más satisfecho cuanto menos dificultad tiene en situar lo que ve en cuadros que le son familiares"(13) y el equipo plantea esos contenidos como parte de su propia cultura. Así, por ejemplo las ideas imperantes en términos de la posición corporal de las mujeres: la pereza, la languidez, la firmeza, las que existen del ámbito que se habita: casas limpias u ordenadas, servidas o no por criados, presencia de artefactos que remiten a la cocina o a la costura etc. Se trata, pues, de elementos ajenos a la historia pero que penetran la imagen y muestran la fuerza de los esquemas culturales.

La estructura de las películas mexicanas es siempre muy parecida: se plantea una situación de equilibrio, se apunta la contradicción o dificultad que culmina en el conflicto para llevar al desenlace. Los tiempos en que se desarrollan las historias también son representativos: si se trata de temas de amor el tiempo de desarrollo es breve, si se alude a la familia puede atender varios años. Como en una misma cinta suelen convivir varias historias, la duración que implica en el tiempo interno ya es, de por sí, significativa.

El espectador no es ese ser inerte que sólo recibe. Su escepticismo es manifiesto: sólo aceptará o creerá en un

13. Id, p.148.

mensaje cuando así le acomode. Puede saber, y aún comentar, que la información que recibe es falsa, pero eso no importa, lo fundamental es mostrar un nivel de su existencia que no se encuentra en otros ámbitos de la realidad: la del deseo. Así pues, es la mirada del espectador la que habrá de construir el proceso de identificación con el estereotipo, ese que no tiene los recursos de complejidad para lograrlo pero que, paradójicamente, lo logra porque se trata de un proceso en que se recibe lo que se reconoce, lo que forma parte de la propia vida, real o imaginada.

Sentarnos ante una película mexicana aparentemente nos ofrece muchas opciones, pero al analizar qué hay detrás de ellas llegaremos a una idea abstracta, esencial, del ser mujer y, me parece, también del ser hombre. No creo que lo anterior se deba a una estrategia fríamente calculada desde las cúpulas del poder fílmico para transmitir una ideología dominante, sino a la simple expresión de un sistema de género del que participan tanto el público como quienes realizan la cinta. Se trata de un cine que vende absolutos y evade la presentación de seres concretos, aunque ese absoluto lo desmenuce en muchos estereotipos.

La mujer como esencia.

Al analizar los estereotipos y deslindar, de entre la multitud de ellos, los que son fundamentales, distinguimos primero esa imagen bifásica del ser mujer, la "buena" y la "mala", *Ángel o demonio* (Urruchúa, 1947), *Eva o María*. El

cine mexicano no se muestra, entonces, independiente de los mecanismos de la cultura católica dominante, lo cual es por demás lógico, ya que refleja la cultura dominante.

Consecuencia de eso ha sido también la forma tradicional de ver el tema(14). Martínez Tamez menciona que en las primeras imágenes del cine sonoro nacional las figuras femeninas tienen elementos de "buena" y "mala", como las protagonistas de Santa y La mujer del puerto (Boytler, 1933), pero con el tiempo se van estereotipando. Aún en el mito de María Félix vemos que, como no puede ser buena, se hace muy mala. Dice Martínez Tamez que "aunque eso parezca sumamente simple, en el gran panorama del cine mexicano esta 'fatal división' es preponderante"(15). Para Salvador Elizondo "la temática del cine mexicano oscila entre dos polos: la prostituta y la madre. Entre ellos media un conglomerado de paralelos y meridianos constantemente referidos a los polos. La moraleja ha irrumpido con éxito y ha terminado por absorber todo el aparato crítico"(16).

Este mecanismo no es nuevo ni original. La mujer ha sido identificada con esquemas dicotómicos: atracción-repulsión, hostilidad-admiración se han dirigido a ella. Ella es diosa o esclava, divinizada o humillada. Se considera que arrastra a la cima y a la sima. Se trata de una situación previa al cristianismo pero que éste modeló en forma precisa. Eva y

14. Héctor Martínez Tamez, Op Cit, p.19.

15. Id.

16. Salvador Elizondo. "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano". Nuevo cine. México, D.F., Num.I, Abr 1961, p.11.

María expresan los extremos de pureza y perdición con que se quiere entender y comprender a un ser múltiple. Ante la imposibilidad de entender con ellas a la mujer se llega al miedo y a la misoginia. A la mujer no se la entiende:

El principio masculino es el principio de la técnica, de la fabricación de herramientas, y por tanto de medida, de medida y proporción, de objetividad, razón, ley y eficacia. Es principio de luz y de orden. El principio femenino, en cambio, es magia y misterio, es la vida inmanente, la naturaleza multiforme y cambiante, es la luna que aparece caprichosa por todas partes, y a todas horas y de todas formas, tamaños y colores; es Venus que lo mismo es estrella de la mañana que lucero de la tarde.

Es el hombre el que habla, el que puede crear no con el vientre, sino con la palabra(17)

Mientras la mujer es multiforme y no se sabe qué esperar de ella, por lo que puede tener muchos papeles, el varón tiene una imagen más sencilla: "El hombre es simple: él es como la mujer, niño, adulto, viejo, esposo o amante. Pero aparte de eso no es sino amo o esclavo, semidios o héroe. Pero la mujer es tantas cosas: lo mismo Virgen, diosa, bruja, que odalisca, geisha o hetaira; púber menstruante que mujer encinta y lactante, pitonisa, suegra o enfermera; hermana de la caridad; sirena o Circe; sirvienta, nana, abuelita o musa"(18).

El recurso del cine mexicano ante tal complicación parece clásico: repite un esquema social en la concepción de que

17. Jorge Derbez. "La différence.(Masculino-Femenino)". La guerra de los sexos. México, Instituto Mexicano de Psicoanálisis, s.f.

18. Id

todas las mujeres son iguales. Se muestra una esencia arquetípica femenina a pesar de la aparente y precisa distinción entre Eva y María. Fijándose un poco más se puede observar la uniformidad de la esencia femenina.

Existe un "ser mujer" esencial y un accidente o situación de ella. El ser se muestra por las cualidades o virtudes femeninas, se expresa óptimamente en el sentimiento amoroso y en su paradigma: la maternidad. Pero ¿qué es el "ser mujer"? Se trata de algo vago, innombrado, que cabe bajo el término "feminidad". Lo vemos en las cintas, en cuanto rascamos un poco. Esta esencia florece al ritmo de la biología, no en balde su parentesco con la naturaleza, pero su puntualidad remite a un "deber ser" prefijado, que alude a la regularidad natural, nunca a sus sorpresas. Esta esencia se asocia a un arquetipo nutricional que puede ser de índole opuesta: o la que devora o la que alimenta: la que quita o la que da. Estos opuestos, a través de los mensajes explícitos u ocultos reafirman la bondad natural del segundo paradigma. Se confunde lo natural con lo moral. Una secuencia de Una familia de tantas lo muestra en una forma ejemplar: Maru va a cumplir quince años: ella mira deslumbrada los zapatos de tacón que va a usar en su fiesta y comenta con decepción que su mamá no la dejó comprar los escotados que a ella le gustaban más. Los mira y los muestra a Lupe, la sirvienta, que comienza a llorar. Se da el siguiente diálogo: Lupe dice que llora porque:

- No le voy a poder decir niña. Ahora va a ser una mujercita.
- ¿Por qué no?. Mujer lo he sido siempre. Ahora voy a ser una señorita.
- No, niña. Señorita lo ha sido usted siempre. Ahora será mujer.
- Mujer...¡Pero que cosas dices! No te entiendo, Guadalupe.
- No se lo sabría explicar, niña, pero no son los zapatos ni los quince años. Lo que se siente es otra clase de sentimiento, algo como que una quisiera ser una misma.

La feminidad no se explica: es un enigma. No se nombra: el discurso paterno la noche de la fiesta, dentro de su solemnidad monocorde y tiesa, remite a algo similar. Don Rodrigo Cataño le dice a Maru:

Hija mía [...] esta fecha, la de tus quince años, desgraciadamente es la que viene a señalar el término de tus días de niña, de esos días felices del candor y la inocencia. Días que han quedado atrás. A partir del momento en que apagues las velitas que brillan tan alegres y tan ajenas a mis palabras te habrás convertido en mujer, pero antes de que lo seas creo mi deber de padre hacerte ver que tanto tu madre como yo nos sentimos orgullosos de ver que a la niña que hace quince años vino a alegrar este hogar la hemos conducido hasta los umbrales de la pubertad. Pero para que ese orgullo sea completo esperamos seas una mujer buena y pura, cristiana, obediente y respetuosa de tus padres y al cumplir el sagrado deber que consiste en la obediencia a nuestros mayores es la mayor recompensa que pueden recibir unos padres que, como nosotros, han sabido ser pacientes, abnegados, indulgentes, comprensivos.

Sea por los zapatos o por las velitas ser mujer se hace de golpe y se asocia con dolor. Cuando Maru corre a buscar a su madre para que la vea bailar el vals con su padre, la señora la ve con ojos de sufrimiento y le dice: "Ahora sí

dejaste de ser niña para ser mujer" y se va a la cocina a llorar y a terminar las croquetas. Pronto verá Maru qué quiere decir todo eso: cuando la fiesta acaba se quita los zapatos porque le duelen los pies y el padre la regaña: "¡No ves que hay hombres! [él y el hermano] y tú ya eres una mujer [...] la virtud es fruto del sacrificio". Cuando Maru se va a dormir Don Rodrigo y la esposa la ven subir las escaleras. El marido, con gesto solemne le dice: "Tu hija es ya toda una mujer: podrá ser una buena madre".

La esencia ha florecido en una realidad insoslayable y puntual que parece ser dolorosa. Todos lloran ante esa evidencia. Es un crecimiento que no implica la propia voluntad ni el propio deseo: Maru se quejará, más tarde, porque ella no pudo, siquiera, invitar a su fiesta a su amigo Roberto del Hierro(19).

Esa esencia supuestamente pauta en forma natural, pero en realidad responde a una forma moral. A veces es muy claro, sobre todo en el cine de rumberas, porque se trata de demostrar que, a pesar de sus bailes, ellas son buenas. Existe, en esos casos, un desfase entre circunstancia y esencia femeninas y eso es, precisamente, el hilo de muchas tramas(20).

19. Ver trama de la película en el capítulo de familia

20. el siguiente diálogo de una película de Juan Orol: La diosa de Thaithí (Orol, 1952). Alfredo pretende a Paula, vedette de uno de los cabarets de Silvestre, a quien él, policía disfrazado de hampón, quiere aprehender. Paula reclama Alfredo cuando alguien se refiere a ella- "no es ninguna 'changa', es una hembrota que quita el hipo" (es Rosa Carmina). El decide declarararle sus intenciones en un clásico estilo oroliano:

El lugar que se ocupa se percibe por situaciones obvias que forman parte de los supuestos en pantalla que no se especifican: La belleza es un atributo de doble filo. La mujer muy hermosa enfrentará, en las películas mexicanas, una serie de problemas adicionales que pueden marcar su vida. Angela (María Felix en Doña Diabla) es tan hermosa que eso le crea problema en su vida: el jefe de su marido opina que una mujer tan guapa no debe pertenecer a un solo hombre. A partir de eso sobrevendrán los conflictos de la trama. También la discreción y el lenguaje sobrio marcan a "la buena". Tenía que ser María Felix quien inaugurara el lenguaje franco, la declaración precisa de intenciones y deseos y aún de las groserías(21). En el cine mexicano las mujeres, por lo general, hablan con suavidad, haciendo preguntas aún de lo que saben, utilizando rodeos, diminutivos, porque su papel es el de ser delicada y poco definida. María Félix propone con claridad, nombra a cada cosa por su nombre. También Sara García ejerce a menudo estas prerrogativas, con el estilo de madre asexuada que le da la edad. El tipo de ropa también es importante: los vestidos de telas brillantes y ajustados son toda una definición, la mirada abierta a los hombres y la respuesta de risa ante sus provocaciones, el fumar o beber,

-Paula: hay algo que me preocupa : su modo de vivir no corresponde con su persona. Usted debería tener otra clase de vida.

-Dicen que cada quien tiene la que merece.

-Usted merece algo mejor.

-¿Qué?

-Pues como un hombre que la quiera buenamente, que la ponga en el hogar en que debe estar.

21. de los Reyes, Op Cit, p.166-167.

el no ruborizarse ante situaciones equívocas o asistir a lugares que sólo van los hombres y las mujeres livianas. En Campeón sin corona Susana es rubia, tiene abrigo de pieles, viste ropa brillante, fuma, bebe, vive sola y tiene un perro faldero y mucama, mientras en la vecindad Lupita peina trenzas, viste de algodón, con mandil y alterna también con perros, pero los sucios de la calle y la vecindad. La posición corporal dice mucho: una mujer digna parece sostenerse siempre derecha y por sí misma, la mujer ligera es lánguida o comodina: se recarga, repite el gesto de Andrea Palma de apoyarse en un farol en La mujer del puerto.

En El sol sale para todos (Urruchúa, 1949) se cuenta una historia de hampones y toreros. El protagonista, Juan, es representado por Fermín Rivera, que tiene un rostro impávido y tieso. Sus pensamientos se expresan por una voz en off, recurso que seguramente se pensó para suplir la inexpresividad de Rivera como actor. Estos pensamientos muestran en forma clarísima sus fantasías respecto a las mujeres: su hermana Maruca, Amalia, la exnovia que se sale de su casa para ir al cabaret, "la pálida", una mujer que siempre ve en la iglesia y que al final resulta que es muda y Amparo, idéntica a la anterior, pero prostituta. Las dos primeras representan las potencialidades, la posibilidad de tránsito de una a la otra. Las dos segundas las situaciones de hecho... y sus contradicciones. La hermana es novia de Raymundo, amigo de Juan. Este la observa crecer y el hecho le preocupa: "¡Dios mío! que Maruca no siga los pasos de

Amalia". La muchacha cuenta con un cuerpo que él mira paralizado cuando ella, inocente de sus atractivos, se quita una blusa para probarse un sweater. Juan piensa: "Es muy bonita, y ya es toda una mujer. ¡Demonio! pensar que cualquier roto puede manosearla. ¡No, Dios mío!". El ejerce su papel de hermano y la golpea cuando la encuentra en la calle y en la noche besándose con Raymundo. Amalia es buena y declara ante todos su amor por Juan. Es la prostituta corrompida y enferma: en una escena culminante muestra unas manchas que parecen zarpullido en los hombros y pecho y que, según el relato, delatan la enfermedad. Amalia lo busca y lo llama: se recarga en el quicio de la puerta, lo mira con esa provocación en los labios, entre despectiva y anhelante, que sólo Katy Jurado expresa con exactitud, y lo sonsaca: "Juanito, ¿no me saludas?". Obligar a un hombre a entablar una conversación tampoco es un recurso adecuado a una mujer "buena". Las otras dos representaciones, la muda y Amparo, las interpreta Gloria Marín: significan la cristalización de lo opuesto. "La pálida" es siempre ajena. El la ve como abstraída en la iglesia, siempre al lado de su madre. La ve y piensa: "con una beatita así cualquiera se hace santo. Nunca la he visto pintada. Para mí es la mujer ideal". Al encontrar a Amparo en el cabaret le sorprende su parecido con "la pálida" y piensa: "los mismos ojos luminosos y profundos, la misma boca pequeña y roja, pero siendo igual es tan distinta: a ésta puedo comprarla, mientras que aquella otra es bendita". Amparo fuma sola y mira, atenta, a su alrededor,

percatándose a la perfección de lo que sucede: su mirada es exacta para encontrar aquello que le interesa, sin disimulo (la historia diría: "sin pudor"). Se recarga en una columna y luce un vestido strapless de satín, unos aretes largos. Tiene sentido del humor: cuando Juan la saca a bailar y le comenta que la ha visto antes, desde atrás de una columna, como a una santa (refiriéndose a "la pálida") ella ríe: "¡Cómo la de Gamboa! ¿verdad?". Ella lo conducirá a su cuarto y lo convertirá en su amante, incluyéndolo en el negocio de narcotráfico y llevándolo a la perdición. Al final resulta que es buena, comparte con las buenas una esencia consistente en el sacrificio y la autodenigración. Las cuatro mujeres son lo mismo, colocadas en funciones diferentes.

El cine mexicano se regordea en representar la esencia femenina, aunque la concreta a través de estereotipos, de esas funciones de las que hablábamos antes y que sitúan al personaje en un lugar fijo de la historia, que sólo tiene movilidad por el concurso y el interjuego de todos ellos. Un personaje requiere al otro para que la narración adquiera movimiento: el fuerte al débil, el bueno al malo, el hombre a la mujer. Las "esencias" femenina y masculina en este cine resultan obvias: la relación entre los sexos aparece como fundamental, seguramente porque es fundamental en la vida real.

En esta dinámica se hace necesario encontrar los recursos para negociar entre el valor absoluto y las identificaciones concretas, lograr que estas figuras de luz y sombra

encuentren el canal adecuado para ser entendidas por las mujeres de carne y hueso que asisten a la sala, las mediaciones eficaces. Se observa, al respecto, una situación particular que consiste en presentar imágenes alternativas, por ejemplo, mientras unas muestran el ideal de mujer, el de madre, el de esposa, otras dejan filtrar situaciones más reales que propician el reconocimiento. Plantearemos la distinción claramente en el tema de la familia y de la maternidad, haciendo incluso capítulos separados para cada situación, pero es un aspecto que se presenta en forma general. El reconocimiento se logra a través del recurso de la complementariedad y la disociación. En ambos los peones son las funciones que cumplen los estereotipos.

La complementariedad.

El primer caso, la complementariedad, se refiere a las figuras secundarias que permiten una forma de dar humanidad al absoluto de la estrella protagonista. Las amigas o sirvientas que acompañan a las heroínas son frecuentemente personajes más cercanos al público, poseedores de sentido del humor, de sentido común y de sentido de la realidad.

Por ejemplo, en Divorciadas tres mujeres viven juntas para acompañar su soledad: Cristina, Carmen y Juanita. La tercera funge como sirvienta pero es claramente la más ubicada en los valores de la sociedad: "divorciada yo, ¡nunca!. Yo soy católica: yo soy viuda" y todos ríen el disfraz de una mentira evidente, pero que se remite a los

usos sociales. En un primer nivel se plantea un discurso, pero en otro se abren matices, los que sólo tienen sentido de acuerdo a la identificación del público. Juanita decide lo que actúa, pelea cuando es necesario, aconseja con sinceridad y no se va con ilusiones: a Cristina, entusiasmada en un amor extraconyugal le dice: "eso se llama adulterio, y la que va a pagar el pato eres tú". Ninguna de las tres es madre, desgracia en torno a la cual gira la trama, pero Juanita vive en la realidad, es fuerte, aparentemente feliz y, quizá, permitía a la espectadora un modelo más cercano que los sofisticados personajes principales. El cuarto de Juanita se decora con austeridad, y no faltan las imágenes religiosas a la cabecera de la cama, más de acuerdo a los usos populares que las glamorosas recámaras de sus amigas.

Si una imagen permite el reconocimiento de una realidad, la otra hace lo mismo con el del sueño. En La reina del mambo (Pereda, 1950) el personaje encarnado por Delia Magaña (La nortea) logra expresar un sentir que ni Consuelo (Ma. Antonieta Pons) ni la tía (Sara García) pueden verbalizar porque pertenecen, como Cristina y Carmen a un status social más alto. Ella dice: "todos los hombres son una punta de sinvergüenzas... qué le vamos a hacer si no hay de otros". El tono de voz, el gesto, parten del supuesto del gusto y la necesidad por las relaciones, más allá de las dificultades precisas que ellas entrañan. La protagonista no puede decir estas cosas, su papel debe ser más estoico.

Muchas veces estos personajes permiten la solución a intrigas y desmanes, por su capacidad de nombrar las cosas con sus denominaciones precisas y no disimular elegantemente lo que se siente o se piensa. Es La norteha quien es activa y clara, capaz de defender a Consuelo de las agresiones de Víctor y de explicar las razones de su definida conducta: su papá -dice- nunca la dejó casarse, por lo que ella se quedó sola y debió aprender a hacer su vida por sí misma, por eso "¿compasión de un hombre? ¡no gracias! ¡ni tantita!". Seguramente esta soledad permitía la identificación de un público de mujeres frecuentemente sin hombre que las cuidara, manejándose por sí mismas con mayor o menor éxito.

También esta actriz representa a Severina, la sirvienta fiel que hace el papel de acompañante de Consuelo en Inmaculada (Bracho, 1950). Cuando ella explica a la patrona los problemas con su marido, que finalmente se fue con la tamalera de la esquina y la abandonó con su niño, hace reconocer, en quien la escucha, la identificación de mujer a mujer, y puede entonces decir que todos los hombres son iguales, que todos hacen lo mismo. Las diferencias de estilo, de clase, de cultura se homogeneizan para destacar las esencias: hombres y mujeres se conforman por esencias fijas en el cine mexicano, esencias que se colocan en diferente lugar para repetir, desde él, su propio papel en la historia.

Delia Magaña representa muy frecuentemente este tipo de papeles. Ella no es de origen social humilde, pero se inició

en el teatro de revista como cómica y aprendió, entonces, el trato con los sectores populares. Explica:

He realizado todo el tipo popular mexicano: la india, la peladita, la criada, la borrachita, la que vende carnitas.

Al saber los empresarios y directores que soy actriz cómica siempre me daban papeles de ese género; sabían que los dominaba, el papelero, la gente pobre. Me encantaban esos tipos, porque, en primer lugar, los siento, los he estudiado mucho, he ido a los barrios, he andado y convivido entre ellos, por un momento, para agarrar la psicología del personaje. Se trata de gente muy buena y humilde, cariñosa; a ellos les halaga que uno vaya y los trate(22).

Aurelio de los Reyes ha hecho notar que el peso de las figuras secundarias, el coro, viene como tantos otros elementos del teatro frívolo, la zarzuela y la revista. En el cine el teatro frívolo fue despojado de su peso crítico, que atentaba contra la política que se ejercía por esos años broncos, fue despojado también de las "malas palabras" y del sentido de libertad, pero se mantuvo, en cambio, la presencia de las figuras comparsa(23).

Según Hortense Powdermaker(24) el público tiene más facilidad para identificarse con los astros que no son perfectos físicamente como, en el caso de Hollywood, Bing Crosby. Cuando la estrella queda tan lejos por su extrema perfección es difícil verse reflejado en ella.

22. Testimonios.... Op Cit, Vol.III, p.109.

23. Op Cit, p.142-144. Ver también: Carlos Monsiváis. Escenas de Pudor y Liviandad. México-Barcelona-Buenos Aires, Grijalbo, 1981. (Colección Narrativa).

24. Op Cit, p.265-266.

Chaflán o Chicote ejercen, generalmente, el papel de relleno cómico, pero creo que hay que distinguirlos de personajes como los que encarnan Delia Magaña o Mantequilla, que actúan una conducta humana más carnal comparada con lo lineal de los estereotipos absolutos. En Tacos joven (Díaz Morales, 1950), por ejemplo, en un segundo nivel de la trama, Mantequilla vende tacos de canasta, recibe un dinero robado para guardar pero se emborracha con él en la cantina, faltando a su promesa por debilidad. Su esposa (Delia Magaña) le quita el dinero, lo golpea y le dice mantenido, pero cuando está en la cárcel lo defiende de los policías y cuando sale de prisión ella organiza una fiesta para celebrarlo. Su conducta cubre un abanico de posibilidades que no podía ejercer la estrella principal, que debía tener una línea más coherente.

Por otro lado, sea sirvienta o amiga este personaje secundario es a menudo más sabio que los protagonistas. Ellas no se obnubilan con sus obsesiones ni pierden la dimensión precisa de los problemas. Severina, en Inmaculada puede ganarse la vida sin mayores problemas cuando el marido la deja, opción más difícil de realizar para Consuelo, que debe aguantar sus engaños y sólo trabaja cuando al marido le da un ataque de hemiplejía. Los consejos que dan a quienes quieren son muy frecuentemente sensatos: baste recordar a Lupe, la sirvienta de Una familia de tantas que trataba de convencer a Maru de aceptar a Roberto, con el argumento de que "las

puertas del cielo nunca las abren de par en par, nomás las dejan entreabiertas pa'el que se sepa colar".

Son figuras que se guían por el instinto y el sentido común y dan a los chismes su justo medio. En Callejera (Cortázar, 1949), la exnovia de Luis, el compositor, "una señora muy pomadosa" corre a Clarita de su casa, fingiéndose su esposa. Las mujeres de mandil y trenzas, mujeres sin glamour de la vecindad la enfrentan y la sacan casi a golpes: "no sabemos si es esposa de don Luis, pero por la facha se nos figura que vale menos que la muchacha que ha corrido. ¡Váyase! ¡no nos gustan las madamas!" y la empujan con todo y sus zorros.

No siempre las habitantes de la vecindad tienen un papel tan positivo en la trama: a veces encarnan la maldad irracional del colectivo o, menos grave, el gusto por los chismes que propician dificultades: es común la escena de las mujeres que lavan en el patio colectivo mientras atisban la vida de propios y extraños y se juntan en corrillos para comentarlas. Es la función que, en esa trama, les tocó jugar. Casi nunca vemos a los hombres en esta actitud de chismear: ellos aparecen más dedicados a sus actividades profesionales o de ocio. Ejemplos de este tema los habremos de ver a lo largo de este trabajo.

La disociación.

Parece claro que, en la imagen, existe una esencia femenina que unifica a las mujeres por género, aún en sus dos extremos polares, la buena y la mala, en sus estados contrarios, la madre y la mujer liviana.

El recurso de las hermanas es evidente. En La otra (Gavaldón, 1946) Magdalena es rica y María pobre, la primera soberbia y la segunda acomplejada, por no decir humilde; la primera se viste con alarde y la segunda con sencillez. La primera le quita a su hermana al hombre con el que ella hubiera podido casarse, al menos eso dice Maruca. Entre las dos formarían una totalidad: la de María-Magdalena. Pero ninguna es pura ni sumisa, antes bien las dos recurren al crimen: María mata a Magdalena para suplantarla y aprovecharse de sus bienes, pero es encarcelada para pagar el crimen que su hermana había cometido contra su marido. Se ha dicho que esta película es un plagio de Vidas robadas con Bette Davies. Emilio García Riera no cree que así sea⁽²⁵⁾. Para mí lo importante es la continuidad con un mensaje tradicional. Estas mujeres se hermanan en la capacidad de dar muerte, ninguna de ellas pudo dar vida: ninguna es madre. Ninguna ama a su pareja: ni María a su novio detective ni Magdalena a su marido o a su amante. Son idénticas: en su aspecto de gemelas y en su fondo: su estado es tan sólo un accidente: la clase social de la que participan es aleatoria: Magdalena le dice a María: "Tú no has sabido defenderte del

25. Historia documental del cine mexicano. México, Editorial Era, Vol.III, p.124.

mundo con las armas del mundo". En el fondo participan de una esencia que, en este caso, se repite más que complementarse. María y Magdalena (Dolores del Río) representan a tal nivel dos facetas de lo mismo que una paga su crimen a través del pago del de su hermana, a la que ha suplantado

También una película dirigida por una mujer muestra dos hermanas que están situadas en polos opuestos para ser iguales. En Trotacalles (1951), de Matilde Landeta, ambas hermanas entregan su cuerpo para vivir: Elena se casa con un hombre rico, María es prostituta. Ambas fallaron en el amor y compartieron al hombre: María le robó el novio a Elena y ante su abandono rueda a la prostitución y Elena, casada, es amante de Rudy, "protector" de María. Ambas engañan: María a Rudy para defender sus ganancias y Elena a su esposo. A Elena su marido la exhibe como mercancía, María lo hace por sí misma. Elena hace verse en un espejo a María: "mira: somos diferentes, no tenemos nada que ver" y son, en realidad, parecidísimas. Ambas necesitan amor, ambas ejercen la sexualidad: "yo por hambre, tú por vicio". Ambas acabarán igual. A la muerte de María, rodeada de las compañeras de profesión, ante el desenmascaramiento de Elena por su marido, se oye la canción Trotacalles, se inicia la ruta forzada(26). Tanto en Trotacalles como en La otra vemos a mujeres que

26. Matilde Landeta, directora de esta película declara en una entrevista que hace cine por dos razones:

"Unido a mi anhelo de llevar un mensaje en cada película a la mujer mexicana, de moral y de buenas costumbres, está mi preocupación al presentar películas que den prestigio internacional al cine mexicano". Sara Moirón. "Al fin triunfadora". Cinema repórter. México, D.F., 6 nov 1948, p.8-10.

desean poder, dinero o sexualidad, como Elena, que le llama "vicio" a su deseo. Esto es contrario a la entrega y contradice las características que debe tener una mujer. Pero precisamente en el juego del relato esta situación sirve para reafirmar la esencia de serlo. Por contraste se destaca lo que es la esencia verdadera de las mujeres.

La disociación es otra forma de relativizar el absoluto de la esencia para permitir la identificación de los espectadores concretos. En La mujer que tu quieres (Gómez Muriel, 1952) las gemelas parecen ser diferentes: Lidia es científica, trabajadora, ayudante y enamorada de un doctor en cuyo laboratorio trabaja. Renuncia a una beca en Boston porque él le pide que no se vaya y cumpla su función, que incluye acercarle los lápices y beberle el aliento. Sólo se marcha cuando el doctor se casa con su hermana "tan brillante, tan impulsiva" tan gastadora y tan alegre. Cristina se emborracha, tiene un amante, un departamento secreto para los encuentros y un automóvil que maneja con rapidez y acaba por producir su muerte. Al final, triunfa el bien, o sea Lidia, en el reconocimiento amoroso del doctor hacia ella. Ellas tienen papeles de contraste, no de identidad. Son dos figuras simbióticas: mezcladas lograrían un ser completo; sueltas, son parciales.

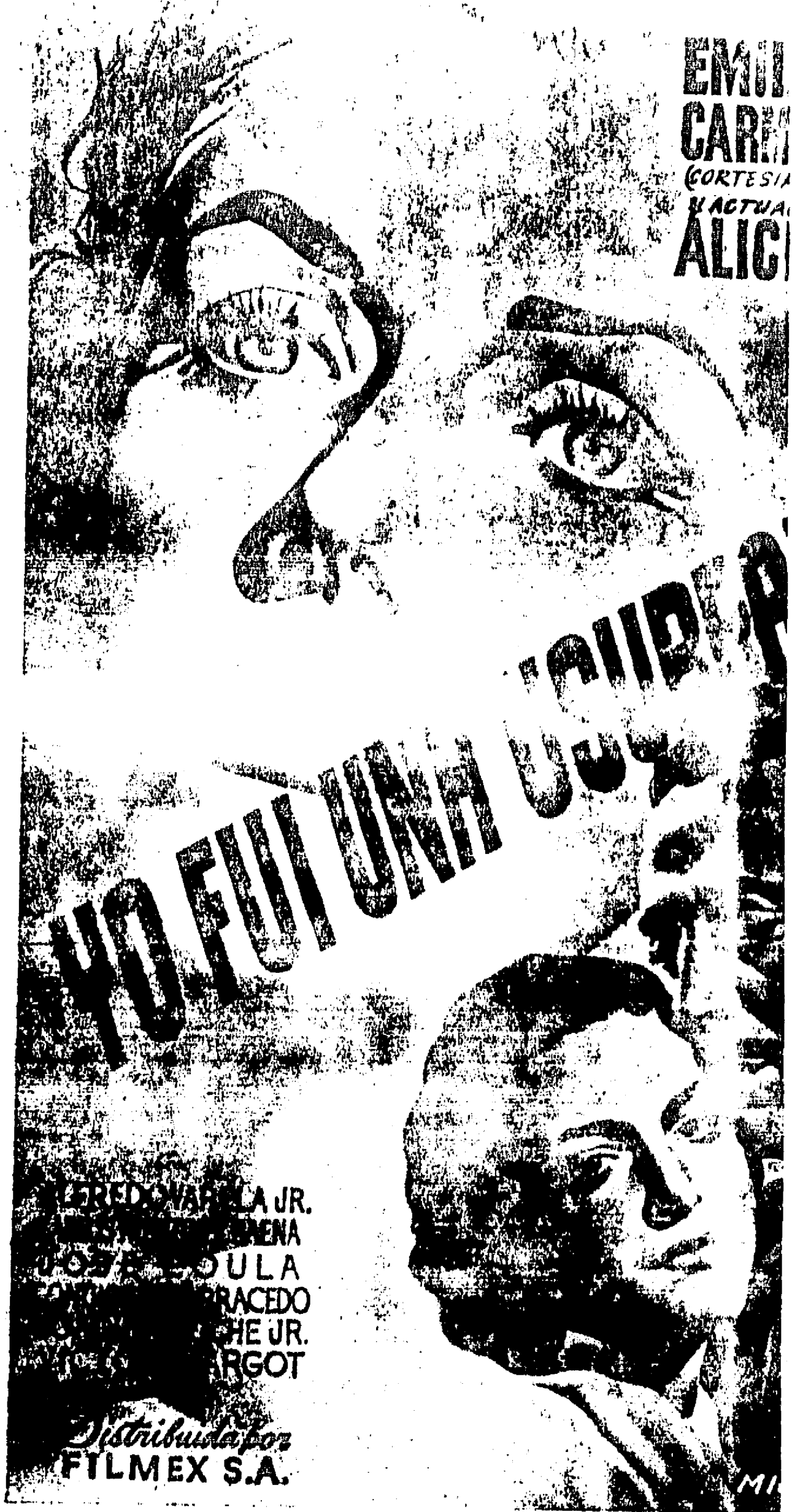
Pero en la imagen, parciales deben ser las mujeres para cumplir su función con el hombre. Parciales son tanto la esposa como la amante: no pueden aspirar a un destino completo. Son como piezas de un rompecabezas que siempre

repite la misma figura, pero piezas sueltas, trozos sin significación por sí mismas. En La mujer que engañamos los nombres son significativos: Clemencia, la esposa; Magdalena, la amante. En la imagen ambas se conectan: los requerimientos y necesidades las realizan en forma opuesta pero complementaria: Magdalena gasta en modista "ya sabes como somos las mujeres, lo que más nos preocupa son los trapos, pero lo hago por tí, para gustarte más" y Clemencia pedalea cosiendo "trapos" ajenos para mantener a sus hijos. Cuando Magdalena dice: "yo no pasaré de ser en tu vida más que la otra. Nunca me quejaré y el día en que me dejes nunca sabrás de mis lágrimas aunque no haya otra mujer en la vida que te lllore como yo" aparece Clemencia llorando. La una existe en el hueco que deja la otra para ofrecer un ámbito completo al hombre, porque ninguna es completa por sí misma y porque el hombre aspira a la totalidad, mientras la imagen también aspira al absoluto. Aquí, más que el discurso o las imágenes, es la ordenación la que da pauta del relato, de las ideas fundantes. Una mujer representa la función de la esposa y la otra la sexualidad, supuestamente deben estar ajenas. Clemencia anuncia a Eduardo el nacimiento de un nuevo hijo, y él, enojado se va "a buscar lo que no encuentro en mi casa: tranquilidad y comprensión". Es obvio que ese embarazo provenía de un encuentro sexual, pero el hombre parece sorprendido, no parece ubicar la relación causa-efecto y se siente traicionado: la sexualidad la usufructuaba Magdalena y Clemencia rompía el esquema. ¿Lo supondría el espectador?

CUANDO UNA
MUJER NO DA
A SU ESPOSO
LO QUE TODO
HOMBRE NECE-
SITA SURGE INDE-
FECTIBLEMENTE
UNA
USURPADORA

NINGUNA MU-
JER DEBE RUBO-
RIZARSE AL VER
ESTA PELICULA,
PUES ENTRAÑA
UN PROBLEMA
QUE DEBE SER
TRATADO A LA
LUZ DEL DIA

ARTISTAS ASOCIADOS DE MEXICO



EMIL
CARRA
(CORTESIA
UACTUAL)
ALICIA

NO FUE UNA CAÍDA

FRED MARCO LA JR.
ROSALBA
JOSE BOULA
FRANCISCO PRACEDO
MIGUEL CHE JR.
MIGUEL ARGOT

Distribuida por
FILMEX S.A.

GRAN EXITO EN EL



Esta situación sugiere que la sexualidad y la maternidad aparecen como desintegradas, separadas, ejercida por seres diferentes y absolutos.

El efecto de vasos comunicantes entre la amante y la esposa resulta obvia en la propaganda de Yo fui una usurpadora (Morayta, 1945): la una y la otra tienen un papel íntimamente relacionado. (Ver ilustración).

Andrew Tudor hace notar que en Hollywood no permiten a las figuras principales aparecer borrachos en pantalla, porque se han percatado de que bajan sus niveles de popularidad. En el cine mexicano, en cambio, el alcohol es, con frecuencia, vehículo para permitir a un personaje ejercer dos facetas de su carácter. En La reina del mambo, la tía, (Sara García) es una señora seria, formal y hasta fría, pero cuando bebe pierde el control: muestra entonces el dolor y la fragilidad que siente por la muerte de su hija. Pedro Infante repite en varias ocasiones ese tema: con copas puede ejercer esas características a veces contradictorias de una personalidad, las que en la realidad conviven en el ser humano y que, también en la realidad, el alcohol suele sacar a flote.

La disociación ha tamizado con algunos tonos el blanco y negro sin alternativa que es cada personaje, pero este proceso sólo puede redondearse en la interrelación con el espectador. La abuelita (Sevilla, 1942) es una cinta significativa. La veremos con cuidado en el capítulo dedicado a las madres. La historia narra la conflictiva relación entre

la abuela y su nieta, una joven moderna que se aburre y hace cosas que escandalizan a la anciana. La muchacha, Anita, tiene relaciones amorosas con un hombre casado. Su estreno se da con motivo del día de la madre de 1942, en un espectáculo al que asistirá Sara García, entre otras luminarias. El anuncio de ese evento explica que el tema de la cinta tiene "como tema la lucha entre las costumbres de dos épocas, una en la que había romanticismo y tranquilidad, cuando las gentes creían y tenían temor de Dios y las mujeres eran recatadas y pudorosas; y la otra, la actual, en que la juventud hace alarde de un desenfreno desconsolador y las mujeres han perdido su recato y reclaman los mismos derechos que tienen los hombres"(27). Aparentemente estas mujeres representan lo opuesto, son todo lo contrario y no tienen nada que ver, sin embargo esto no es tan claro: si uno se fija un poco más brinca otra cuestión: cuando la anciana se da cuenta de la situación sufre una crisis y muere, pero no por vieja o enferma sino por los "pecados" de su nieta Anita y el disgusto que le hace pasar al demostrarle que alberga deseo y sexualidad: "quiere arrojarse en brazos de un hombre al que ha enloquecido con sus mimos y pretende hacerlo que abandone a la mujer que le ha dado hijos"(28). La culpa de Eva arrastra a todas las mujeres: sólo la muerte puede redimirlas. Pero si la muerte de una redime el pecado de la otra estamos en una continuidad, en una similitud de substancia que permite a una conducta incidir en la otra. Al

27. El Universal. México, D.F., 8 may 1942, p.8.

28. Id

final de este filme, muerta la abuela, Anita llorosa y arrepentida, ocupa su silla en el comedor familiar.

Otro ejemplo significativo es A toda máquina (Ismael Rodríguez, 1951). En esta cinta hay dos figuras femeninas: Marianela, sobrina de un cura y novia de Luis, muchacha que se caracteriza por un carácter ahorrativo, por no decir tacaño y Yolanda, prostituta que Pedro ha recogido primero de la calle y luego del hospital donde se repone de una paliza que le propinaron unos barbajanes. Luis y Pedro también participan de una esencia, de una similitud enorme que veremos después. Las dos mujeres son aparentemente lo opuesto: una guarda mientras la otra se ofrece, pero, ¿Cuál es más honesta? Cuando el dúo varonil canta ¿Qué te ha dado esa mujer? la imagen de las mujeres aparece en la bocina del radio donde se escucha la canción, como si fuera televisión, en un efecto óptico en que el rostro de una se convierte en el de la otra, confundidas por la imaginación de los amigos. Supuestamente son diferentes. ¿En qué? Lo son en sus actos, lo que marca la opinión e intención de los hombres hacia ellas, pero no en su fondo, ahí, incluso se da un juego que demuestra la excelencia de Yolanda. Pedro ayuda a Yolanda y hasta le amuebla un cuarto en la azotea donde ambos comen y platican. El le cuenta de su decepción porque Luis lo engaña: tiene una novia y pretende contraer matrimonio con ella cuando habían llegado al acuerdo de nunca casarse. Luis, por su parte también se siente amenazado por Yolanda: "¡ponerle casa!: ¡se necesita estar zafado!" y le dice a Yolanda, con

un tono supuestamente dulce que no alcanza a borrar la dureza de sus palabras: "mi amigo no puede formar un hogar contigo. El es una persona casi decente, y tú, bueno... no es que diga... pero tú eres una huila viajera. Piensa lo que haces". La "bondad", su apego a la esencia femenina se manifiesta en que está consciente de esa "verdad": nadie puede denigrarla más de lo que ella misma lo hace, que se nombra "basura" y le dice a Luis: "yo se lo decía, pero él me trajo a la fuerza". Es sumisa hasta la abyección: "como quisiera valer algo para que me tuvieras confianza". La pareja se entiende y se comunica, pero, como dice la canción que canta Pedro: "existen tantas cosas, en contra de un cariño". Cuando Pedro le confiesa a Luis que la quiere, el amigo se azora:

- ¡Pero si es una vagabunda que ha rodado más que un centavo.
- Será por eso. Es como un centavito que rueda y rueda entre los pisotones de todos y un día sirve para completar un peso.

Sin embargo no la busca porque acepta lo que le dice Luis: "El pasado de ella te iba a estar rebrincando encima del alma: tiene demasiados conocidos - Sí [acepta Pedro], es cierto, el pasado mal que bien se olvida, pero los conocidos ... ¿cuándo?"

La esencia femenina de Yolanda, sin embargo, era precisa: era el signo moral de la bondad. Aceptaba sumisa el sufrimiento y la renuncia, pero su circunstancia la colocaba en un lugar inmodificable. A diferencia de ella, Marianela ocupa un lugar óptimo en la escala, pero se enamora de Pedro

y pretende pasar por encima de los sentimientos de Luis, así es que la "buena" no es precisamente ella. Aquí entra la diferencia entre la historia y el relato: los elementos que nos hacen entender en donde está la buena van más por el relato que por la historia. Se entienden porque remite a fórmulas que se comparten con el espectador, y ahí es importante atender lo que ha dicho Sorlin respecto a los tres niveles de análisis(29).

También novia y madre pueden ser notoriamente parecidas. En Amor y pecado vemos a Ninón Sevilla y a la madre repetir, idénticas, el mismo gesto de abrocharse una bata obscura. En Campeón sin corona la madre y la novia esperan, con el mismo gesto, oyendo en el radio la transmisión de la pelea de box en la que participa el hombre más importante para ambas y ambas, también, le aconsejan que no sea ambicioso y se siga dedicando a vender helados con su carrito, eso mientras no se convencen de las bondades del pugilato. La diferencia entre ambas es, otra vez, el lugar que ocupan en la historia.

Otra forma de disociación es la sucesiva, o sea en una misma vida, situación que encarna con frecuencia María Felix. Doña Diabla (Davison, 1948) es una perla al respecto: Aparentemente Angela acaba de matar a su hija, en una escena sombría en que alternan los reflejos de una chimenea con los relámpagos de una noche de tempestad, marco adecuado para tan terrible escena. Angela se refugia en la Iglesia y le dice al cura:

29. ver p.30-31 de la Introducción.

Aunque parezca mentira una vez fui feliz. Mi juventud, mi primer amor, el traje de novia, las lágrimas de mi madre. Mi padre...nunca llegué a entenderlo. Después, otro mundo, otras cosas [...] La verdad histórica de mi vida empieza cuando llegué a la capital por primera vez.

En la imagen la diferencia es entre el traje blanco y el peinado de trenzas, que alude a la pureza y los trajes negros de lujo con peinados sofisticados, entre la actitud solícita y amante a su marido y la soberbia distante que la caracterizará más tarde. La disociación ha encontrado, por este medio, un recurso más.

La imagen masculina.

Los recursos que vimos para tratar a las mujeres también se dan respecto a las figuras masculinas. Es importante en este trabajo porque la mujer fílmica se construye como género en relación al varón.

En los hombres de luz y sombra se presenta una mezcla peculiar entre la fuerza y la debilidad un poco infantil que siempre les aqueja. En A toda máquina Pedro (Infante) y Luis (Aguilar), los dos compinches amistosos, casi simbióticos son parecidísimos, como vimos antes: dígalo si no esa imagen en que se visten: sus calzones son iguales y la forma de ponerse la camisa, colocarse la pistola son idénticas. Son tan parecidos que la novia de uno se enamora del otro, Marianela echa la culpa a Luis de que haya acabado por querer a Pedro, porque él le hablaba todo el día de su compañero, se remitía

a sus gustos, le decía sus frases: ¿Cómo saber cuál es cuál? La suya es la relación fundamental, en donde las mujeres no deben entrar.

Los hombres son iguales a sí mismos, pero pueden ocupar distintos lugares en ese continuum. Cuando se dan las diferencias parecen salirse de cuadro: En La mujer que engañamos Clemencia sufre la certeza del engaño de su marido y trabaja para sacar a la familia adelante: el buen doctor Claudio, amigo de la familia, es un solterón enamorado en secreto de Clemencia, que la ayuda, consuela, acompaña. Toña, la sirvienta, se muestra compungida por el desapego de Eduardo y dice al doctor: "Todos los hombres son unos sinvergüenzas -Todos no, Toña -Pues sí, pero usted no es un hombre, es un santo". La función que desempeñaba en esta ocasión era tan necesaria como cualquier otra.

Otro recurso fílmico para presentar a este hombre esencial y, también, los matices que debe tener es, como en el caso de la mujer, la disociación. Por ejemplo Los tres huastecos (Ismael Rodríguez, 1948), en que las figuras de un cura, un bandido y un representante de la autoridad son todas ellas matices de la personalidad de Pedro Infante.

Los valores que atañen al sector masculino de la sociedad parecen menos definidos por la inevitabilidad que las mujeres: sí vemos una esencia masculina en celuloide, como la hay femenina, pero ésta permite mayor libertad de decisión, de pensamiento, de duda. Los hombres fílmicos enfrentan los conflictos de otra manera, con posibilidad de modificación,

de cambio, de crítica. Su conducta se rige menos por la repetición mecánica de una esencia que por la determinación de una voluntad, porque su esencia es, en gran medida la voluntad. Así, la fuerza de carácter y la capacidad para tomar decisiones aparecen como elementos fundantes de la masculinidad. Los hombres aparecen como los guías para los débiles y, aunque les falta la clarividencia materna, disponen de los medios para tomar decisiones.

En casos de debilidad manifiesta o de menqua evidente de su masculinidad pueden adquirir esos rasgos femeninos de generosidad, entrega y perspicacia. Por ejemplo en Acá las tortas (Bustillo Oro, 1951), el hijo alcohólico, el que ha perdido sus dotes de decisión vuelve, como un niño, a ser atendido por la madre. Volveremos sobre esta idea. Otro tipo de hombres generosos son los indios. En Tierra muerta (Oraná, 1949), por ejemplo, el cacique blanco viola a María: ella se siente sucia y cree que ya no puede casarse con su novio, pero él la acepta. En su actitud hay dolor, no rechazo. A la violación de María sucede una catástrofe natural: la erupción de un volcán con consecuentes terremotos e incendios. José de Jesús decide que trabajará la tierra para recuperar su dominio sobre ella. En La pajarera (Gómez Muriel, 1945) Rosita espera un hijo de su gran amor, un militar blanco del que se separa, y el indio Bernardo la acompaña y ayuda durante su embarazo. A él lo caracteriza la lealtad y su amor, no exige reciprocidad. Los indios, en la imagen del

cine, no son soberbios, han sido históricamente doblegados para poder serlo pero ¿quién se quiere identificar con ellos?

Emilio García Riera(30) dice que en El seminarista (Roberto Rodríguez, 1949) se intentó dar una imagen diferente de Pedro Infante a la estereotipada construída por Ismael Rodríguez pero, en realidad este actor seguía representando su mismo papel, el del muchacho simpático. El protagonista cuenta su historia en la que, al final, cuelga los hábitos para casarse. El seminarista tiene una serie de rasgos más matizados que el común de los hombres, él tiende su cama logrando el enojo de la sirvienta y quiere ser amigo de su criado, pero el propio sirviente no acepta. Su dulzura y comprensión lo hacen ser pretendido por todas sus alumnas, pero es el atractivo sexual de Rosario (Katy Jurado) el que le hace reconocer su amor por Mercedes (Silvia Derbez). Una vez más dos estancos femeninos se comunican. Al final del filme lo vemos bebiendo, fumando y ordenando a gritos al montón de hijos que ha procreado.

En suma, hombres y mujeres son contruidos de una manera peculiar por el cine mexicano, tomando elementos de la realidad y de la fantasía que se expresan en la historia y/o el relato. En esta construcción los indicadores son los estereotipos, los personajes función y los recursos para poner a caminar la historia son la disociación y la complementariedad. Podemos concluir que la imagen femenina en

30. Historia Documental del Cine Mexicano, Op Cit, Vol.IV,
p.37-38.

el cine mexicano se caracteriza por la disociación, que puede presentarse como la mujer polo (buena-mala), a través de la figura secundaria o en las etapas disociadas de una vida compleja. Parece una imagen con vocación de esquizofrenia, pero en la que se esconde la intención de asociar: las contradicciones se vinculan en la necesidad de inscribir esas especies en lo mismo, en el género que es la mujer, que se quiere abstracto y eterno, que se piensa como un arquetipo. Se quieren borrar las diferencias de clase, las diferencias históricas, las diferencias de psicología, de generación los estilos personales: se construye un mito. Estos elementos actúan sobre una concepción de lo que la mujer debe ser, sobre el deseo de que así sea, pero debe encontrar las mediaciones para vincular esa imagen con su espectadora. En los capítulos que siguen rastrearemos la imagen de la mujer en los roles y las situaciones en que básicamente se mueve, desde los que ejerce la cuota de feminidad.

Capítulo VI.

El amor de luces y sombras.

El género femenino se asocia al amor: "mujer, tu nombre es amor". ¿De que amor se trata? La ambigüedad de la palabra "amor" es general, propicia los malos entendidos. En ella caben muchas cosas: amor de madre, fraterno, a Dios, de pareja. El amor se engancha, ¿y cómo no? con la sexualidad, el erotismo, la confianza. Con su nombre también se denomina a las diferentes etapas de un proceso: del enamoramiento al amor(1). También se nombra con ese término a los afectos cercanos, la pasión o el cariño y, al decir de Erich Fromm, se confunde con las leyes del mercado del sistema capitalista en que vivimos al considerarse más un tener que una capacidad o actitud(2). En este capítulo se atenderá al amor entre hombre y mujer, el amor sexual, aunque es claro que la confusión mencionada pauta todo el discurso fílmico.

El concepto de amor parece difícil de definir, y sin embargo ha recibido multitud de definiciones, como también ha sucedido con el sujeto "mujer". La palabra amor nombra algo vago, abstracto. Se trata de una emoción de la que a menudo se dice lo que no es, pero pocos aciertan a decir lo que sí puede ser. Para nombrarlos y tratar de aprehenderlos a ambos (al amor y a la mujer) se han producido desde chistes

-
1. Francesco Alberoni. Enamoramiento y Amor. México, Gedisa, 1990.
 2. Erich Fromm. El arte de amar. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1966. (Biblioteca del hombre contemporáneo).

(cruelles, tiernos, devaluatorios, escépticos, sublimes, irónicos) hasta románticas frases o acaramelados poemas. Los seres y los afectos son complejos y por eso no caben cómodamente en las definiciones. La simplificación, no cabe duda, aplana las complejidades de cualquier vivencia. El amor se plantea como algo absoluto y eterno, natural para las mujeres y esencia de su naturaleza. Sólo recientemente han surgido los intentos de atender su conformación histórica, tema de vital importancia para desentrañar la construcción del género(3).

La definición social de la mujer se ha hecho, en mucho, a la sombra de este afecto humano, común a hombres y a mujeres, domesticado a través de las interpretaciones de la moral y de la naturaleza. El interés por el amor es, para las mujeres más explícito que para los varones, condicionados básicamente para el área del poder y el conocimiento(4). Sin embargo una cosa es el modelo construido, con el que se pretende reglar la vida, y otra la manera de ejercerla. Entre ambas existen,

3. ver: Philippe Ariès y André Béjin. Sexualités occidentales. Paris, Ed du Seuil, 1982 (Communications, 35).
Philippe Ariès y Georges Duby. Historia de la vida privada. Madrid, Taurus. 4 vol.
Lowe, Op Cit, p.193-194.
Niklas Luhman. El amor como pasión. Barcelona, Editorial Península, 1985.
Denis de Rougemont. Amor y Occidente. México, Editorial Leyenda, s.d.
Irving Singer, Op Cit.
4. Es curioso notar que en los anuncios de los años aquí tratados, los de magos y adivinos, en que las personas agradecen los favores recibidos, los hombres suelen agradecer la salud o el haber encontrado un trabajo mientras las mujeres disfrutaban el amor encontrado o al marido retornado. Asimismo los anuncios de productos de belleza o de higiene se caracterizan por ese tenor.

no obstante, múltiples conexiones. El desarrollo de la vida femenina pasa por múltiples inquietudes ajenas al amor. Existe el interés por el conocimiento, la ambición económica, intelectual y de poder social o político, el rencor, el odio, el placer, etcétera. El amor no es el único recurso para sentir y vivir el mundo, aunque la marca del género influya en su ejercicio social: a su delicadeza, intuición, vocación de servicio -todas ellas cualidades derivadas supuestamente de su carácter amoroso- se remite la consideración de su mayor capacidad para sus labores como la docencia o la enfermería. También la sexualidad femenina se asocia intrínsecamente al amor: para el género femenino el ejercicio de ésta, separada del amor resulta más difícil que para el varón. Vox populi se considera fácil para la mujer desarrollar el sentimiento amoroso: tan sólo debe no impedirlo: El amor -se dice- feminiza a las mujeres que no quieren serlo del todo, feminiza incluso a los varones, que, al enamorarse, empiezan a ver el mundo de otra manera y con otros valores. Lo anterior remite a la relación entre un modelo y una realidad y hemos dicho que el cine muestra ambas: el modelo del cual es, en mucho, portavoz y la realidad.

No entraremos aquí a profundizar en el tema del amor, sino a ver cómo lo presenta el cine nacional. Cabe preguntarnos hasta dónde, en pantalla, se apuesta por un amor, por qué clase de amor y hasta dónde se recrean las realidades o se inventan opciones, ¿Qué amor nos muestra el

cine mexicano? ¿Qué características lo expresan? ¿en qué se diferencia el que sienten las mujeres de los hombres? ¿Cuáles son sus componentes?

Eros en pantalla.

El cine mexicano alude al tema del amor hombre-mujer, pero también lo elude constantemente. Con afán normativo, dicta reglas para su ejercicio, pero también muestra la práctica social, por la necesidad de lograr la identificación del público.

Las películas en general, a nivel universal, toman el tema del amor como su mejor sueño: parece ser un ingrediente necesario en los filmes, sean de misterio, aventuras o melodramas. Lo que sucede a "la muchacha" y "al muchacho" en ese terreno es fundamental. Cuando se cuenta una película lo más atractivo pasa por ese lado.

Para Erich Fromm la sociedad capitalista dificulta la realización de la relación amorosa en forma madura, ofreciendo, a cambio, una serie de sucedáneos que no resuelven la existencia humana. Una de estas formas de pseudoamor es el sentimental(5). Fromm dice que hay matrimonios que sólo pueden llorar y comunicarse a través de

5. "Su esencia consiste en que el amor sólo se experimenta en la fantasía y no en el aquí y ahora de la relación con otra persona real. La forma más común de tal tipo de amor es la que se encuentra en la gratificación amorosa substitutiva que experimenta el consumidor de películas, novelas románticas y canciones de amor. Todos los deseos insatisfechos de amor, unión e intimidad hallan satisfacción en el consumo de tales productos". Op Cit, p.19.

una película, es decir, no en una relación del uno con el otro, sino como espectadores del amor que se tienen otros seres. Se trata de un sentimiento que es una fantasía, algo abstracto y no concreto que requiere del vehículo de esa realidad-otra para imaginarse. En la obscuridad de la sala el proceso de identificación es grande: ¿podrían las parejas mexicanas vincularse amorosamente a través de la imagen?

El cine mexicano transmite, bajo el rubro general de "amor" una serie de sentimientos y formulismos precisos. En la comedia ranchera el tema del amor hombre-mujer es común, pues permite, en las escenas de cortejo y serenata, cantar muchas canciones. Las cintas de mayor influencia norteamericana también desarrollan el tema que mueve a muchos espectadores hacia la sala obscura(6). El melodrama, en cambio, se asocia a la familia y a los conflictos que ella representa y el amor entre hombre y mujer es más bien un segundo tema, porque el fundamental es el de la madre hacia el hijo y viceversa.

6. Es clara -entre los críticos- la importancia del tema para el cine norteamericano. Al respecto me parece significativo el siguiente comentario de la reconocida crítica Marta Elba publicado en 1949:

Le oí decir el otro día a alguien: "el amor es siempre el mejor tema para lograr una buena película". Y esa misma persona agregó: "tome usted una pareja de macho y hembra, haga que se amen fuertemente, sepárelos, ponga una acción por medio, vuelva a unirlos, y he ahí un argumento infalible para el cine"

Ella propone un cine que aluda a problemas sociales y humanos más complejos, como los que sustentan al neorrealismo italiano porque -dice- el tradicional cine de muchacho-encuentra-muchacha aparece "inocente y primitivo". Marta Elba. "No siempre el amor es un gran tema para el cine. Cinema repórter. México, D.F., Num.3, Sep 1943, p.16-17.

En el cine mexicano el sentimiento amoroso se considera parte de la naturaleza femenina. El afán normativo que existe en la sociedad y que transparenta el cine se convierte en un inventario de reglas, recetas y normas llenas de ideas de sacrificio y abnegación. No debe confundirse el modelo con la práctica social, pero parece claro que el primero incide, en forma variable pero incide, sobre la segunda. Las ideas de sacrificio y abnegación las encontramos tanto en pantalla como en la realidad social.

El amor hombre-mujer aparece muy pautado por los principios éticos. Se trata de una idea del amor abstracto, que carece de contacto con la realidad y con las posibilidades de ser encarnado, para empezar porque se omite el aspecto sexual que permite la encarnación, la concreción y la ruta humana de realizarlo. El amor sexuado es -para el cine mexicano- el pasional. En ese proceso el amor se convierte en emoción romántica, demasiado pura para someterse a las complejidades humanas, demasiado espiritual para realizarse por seres tanto espirituales como carnales. En esto el cine mexicano no es una excepción de la moral social, sino que la muestra nítidamente. La sexualidad ha tenido un proceso a la vez ligado y separado al sentimiento amoroso. Desde la moral cristiana Eva y María quedan separadas y, aunque habría que cuestionar si acaso el pecado original de Eva es la sexualidad (más bien parece ser la curiosidad, ansia de conocimiento y escasa obediencia), la idea general la ha asociado al sexo, separado del espíritu,

minimizando, incluso, el papel de madre que habrá, en cambio, de caracterizar a María, pura alma. El siglo XVIII incide en la separación, con la romantización del amor(7).

"Diferentes sociedades habían estereotipado a las mujeres con distintos fines culturales e ideológicos, pero fue en este período cuando más marcada se volvió la polaridad entre masculinidad y feminidad. La gente de la época consideró que la razón era masculina y la emoción femenina"(8).

El ser humano quedó aún más fragmentado, dividido y jaloneado por modelos difíciles de cumplir que, entre otras cosas, no resolvían el conflicto de la sexualidad y el amor, separadas en compartimentos. La sexualidad pasa a ser comentada en susurros y el amor a asociarse con la suavidad y la melcocha. Para la pantalla mexicana la manera de concretar el amor deserotizado es en la familia, en lo que quizá se transparenta de una manera importante el deseo de un orden social más seguro.

En la realidad resulta evidente que el amor se ejerce de otra manera. La fuente para afirmar esto es la experiencia cotidiana, los recuerdos de las personas y, también, los casos límite de la nota roja que muestran el caso extremo y el ejercicio social de una vivencia compleja. Esta nos transmite una situación supeditada del género femenino, una violencia enorme respecto a él pero también una serie de resistencias que las mujeres ejercen para hacer valer sus amores, amores terrenos que distan de la sublimación que

7. Lowe, Op Cit, p.196-197.

8. Id, p.199.

muestra la hoja de plata. A esta situación me referiré constantemente, pero cito un ejemplo, el de "Moderna Lucrecia Borgia. Lucrecia Borgia de Quinto patio"(9). Esta nota nos informa que Cleofas Martínez decidió dejar a su amante de varios años, María Teresa Olmos, para casarse con una mujer más joven. La mujer trata de convencerlo de volver con ella y cuando se da cuenta de que no va a lograr nada le regala un anillo, y le dice que "Espero que guardarás este anillo como un recuerdo de la mujer que te sacrificó sus mejores años" (en esto la autora del crimen parece espectadora del cine mexicano). El joven murió, pues el objeto que empezó a lucir uno de sus dedos estaba envenenado y no pudo salvarse.

Amor y esencia femenina.

Como dijimos, el amor se plantea como la expresión de la naturaleza femenina y, como veremos, es también el camino para llegar a ella, a esa naturaleza homogénea de la que todas participan. Cuando el cine mexicano quiere mostrar lo problemático del ser humano recurre, como vimos, a la disociación. El complejo y contradictorio afecto amoroso debe, entonces, simplificarse, estereotiparse para la fácil transmisión. En Cinco rostros de mujer (Martínez Solares, 1946) Roberto (Arturo de Córdova) recuerda a las cinco mujeres definitorias de su vida. En su clásico papel de atormentado trata de elaborar duelos sin acceder jamás a un logro. La primera mujer es Beatriz, una mexicana casada, que

9. Excélsior. México, D.F., 18 may 1939, 2da secc, p.1.

primero lo deja y luego quiere seducirlo. Carmen fue una pianista española: su relación más madura. Ivonne es una contrabandista francesa a la que él salva de la policía. Margot, una argentina vampiresa y entregada, y, al final de la película conoce a la hija que tuvo con Carmen, que es ya una muchacha mayor y le permite el acceso al amor filial. Cada una de ellas muestra una forma de ser mujer y a través de su descripción se consigna un catálogo de virtudes y defectos femeninos. Carmen es la única que es madre. Ella ostenta las virtudes de la paciencia y el respeto a las decisiones masculinas. Su lealtad implica escucharlo, aún en sus dudas respecto a otras mujeres, sin tratar de presionar y en otorgarle su apoyo, con firmeza pero con dulzura. Se trata del ejercicio de las "cualidades" que le fueron inculcadas a lo largo del proceso de socialización. A Friné, que pidió orientación al Consultorio Sentimental del Doctor Love, se le contesta:

Lo que pasa es que es usted muy celosa. Trate de persuadir a su novio de que no le conviene andar volando de 'flor en flor'. Sea amable y procure evitar su irascibilidad. Se cojen más moscas con miel que con hiel(10).

En Carmen se valora la entrega de sí misma, pero con límites: existe un punto exacto que es necesario conocer. Margot, la argentina cantante de tangos, se le entrega por decisión de ella, y toma las iniciativas en sus manos: "los

10. "Feminidad". El cine gráfico. México, D.F., Num. (116)1-b, 22 sep 1935, p.8.

únicos hombres que nos gustan a las mujeres son los que no nos buscan". Roberto puede regresar a México y dejarla con la mesa puesta para celebrar un año de relación, después de que ella lo mantuvo económicamente, porque - dice- "no se dio a respetar". La entrega de Carmen tuvo como límite preciso los ritmos de él, y además tuvo fruto: la hija de la que su padre se enteró que había nacido hasta muchos años después. Carmen debe atender primero lo que parece ser la decisión de él, respetar antes las necesidades masculinas que las propias y retirarse silenciosamente sin insistir.

Respuesta a Enamorada en el Consultorio Sentimental del Doctor Love:

No resultaría que usted se declarase al hombre que no le hace caso. Puedo insinuarle su interés con discreción. Esto le dará mejor resultado(11).

En un medio más popular, el de la vecindad, esta capacidad femenina es signo del valor moral de la pobreza. En Nosotros los pobres la chorreada está dispuesta a perder a Pepe el Toro para que se salve. Alguien le dice: "si una mujer como tú puede renunciar al amor por amor, es que el amor sí existe: ustedes los pobres son felices porque existe el amor". El amor es capacidad de sacrificio. Celia, La Chorreada quiere al Torito, La Resbalosa trata de desanimarla diciendo que tendrá que atender a la madre paralítica: "con amor nada se siente". A su madre le dice que ahora que ya

11. Id.

está enamorada, entiende su cariño por don Pilar, que la muele a golpes, porque a ella sólo le importa defender a Pepe. El sacrificio es la carne misma del amor y la prueba de su existencia.

Es así en el barrio y también en el sofisticado mundo de Roberto, (Cinco rostros de mujer) que se la pasaba viajando por Europa. Cuando Beatriz quiere reanudar sus relaciones con Roberto él alega que no fue, realmente, querido, ella otorga: "tienes razón, no te demostré mi amor: nunca hice por tí ningún sacrificio, por eso no me creíste. Ahora voy a dejar a mi esposo", como si fuera sacrificio dejar al hombre al que no ama. El amor se demuestra en la pérdida de algo esencial más que en la recuperación mutua de las formas vitales de existir.

Este ceder asume diferentes tonos: la vida femenina debe adecuarse a los intereses del hombre. En Dueña y señora (Davison, 1948) Luis dice a Isabel que su esposa deberá irse con él a la hacienda, más allá de sus propios intereses: "a mi esposa, tendrá que gustarle lo que a mí me gusta", lo cual cuenta con la aprobación de quien lo escucha. En La diosa de Tahití, película en el más clásico estilo oroliano, Alfredo llega a donde Paula toma el sol. Se trata de un reducto de gangsters y fugitivos:

-Vengo a decirte que prepares todo para mañana
porque quiero que nos vayamos de aquí
inmediatamente
-¿irnos? ¿a dónde?
-para donde yo te lleve, ¿no dices que me
quieres? si es así harás lo que yo te diga sin

protestar, porque nos casaremos al llegar a la ciudad .

En Paula pesará más la lealtad a Silvestre, su jefe-hampón y denunciará con él a Alfredo.

La posición de clase o política de las protagonistas se supedita, si son "buenas" al amor. En Mexicanos al grito de guerra (Gálvez y Fuentes, 1943) Esther se enamora de Luis (Pedro Infante) cuando él le canta El durazno. Con eso ella deberá dejar el bando político representado por su familia, el general Dubois, durante la Intervención Francesa, y pasar información de las filas francesas a las mexicanas. Algo similar sucede en La fuga (Foster, 1943), en que una mujer nacionalista se enamora de un invasor francés. Automáticamente se le olvidan sus ideas políticas y sólo se ocupa de su amor. La veremos con detalle en el capítulo dedicado a la sexualidad.

En dos filmes de Matilde Landeta, Lola Casanova (1948) y La Negra Angustias (1949) vemos que las protagonistas asumen poder político, pero se transmiten una serie de dobles mensajes evidentes. La negra Angustias basada en una novela de Francisco Rojas González, lo expresa muy bien. Angustias es pastora y dice tener asco de las mujeres, que son como la cabra amarilla que vio en su infancia: mueren al parir. Su propia madre había fallecido al darla a luz. Ella es una coronela de la Revolución en las filas zapatistas, de raza negra. Angustias es una persona muy dura que se avergüenza de sus debilidades, como cuando perdona al inglés que iban a

fusilar porque su esposa, una mujer rubia que declara estar embarazada se lo ruega: ejercer el poder significa ser estricta y para eso deben imitarse las formas masculinas, así, Angustias quema los papeles del Juzgado sólo porque eso lo habían hecho los de Jojutla. La película hace notar que la parte que puede gobernar es la que tiene de varonil: si la eligieron como coronela es porque uno de los hombres reconoce en sus ojos los de Antón Ferrara, o sea por su linaje paterno. Cuando llega la Revolución, el abuelo le dice que es una lástima "que yo esté viejo y tú seas mujer". Sólo se participa en política dejando de ser mujer, pero en la trama de esta cinta, será el amor la que la vuelva a hacer mujer. Angustias desea leer el Plan de Ayala. Su maestro de lectura es un catrín rubio y Angustias se enamora de él: entonces se adorna con coquetería, asoma a su personalidad la duda (ella que era de juicios rotundos), aparece la suavidad y ensaya las artes de la seducción. Escribe, con ternura, el nombre de su maestro en la pizarra. El profesor le dice que siempre debería de ser así: "modosita, suave, buena niña: así ni parece coronela". Ella responde: "los otros no son hombres, son machos, por eso soy su coronela". Con él, ella se siente "mansa, chiquita, idiota". El amor saca a flote su ser femenino y la debilita: no permite su liberación como ser humano ni su eficiencia como revolucionaria porque ser mujer implica dependencia del varón. La bruja del pueblo le había dicho que a ella le faltaba algo para ser una hembra completa y las otras mujeres la llamaban marimacha por "no querer

quien la acomplete": cuando lo encuentra pierde su fuerza y seguridad en sí misma.

En Lola Casanova, en cambio, la protagonista encuentra una manera de ejercer el poder más inserta en las formas femeninas de actuar. Ella es raptada por la tribú de los seris que gobierna una anciana (Stella Inda) muy poderosa, muy dura y que determina quiénes han de ir a la guerra contra los yoris. Lola cobra importancia entre los seris cuando impide que a un niño le corten la mano porque lo picó un alacrán y por contraer matrimonio con uno de los indios más importantes para el grupo. A partir de este momento su influencia es manifiesta y se confronta con la de la vieja matriarca: significa el poder oblicuo de las mujeres en la sociedad patriarcal. Matilde Landeta declaró, en su momento, que eligió el tema de esa cinta por ser "de gran significación en la historia de nuestra patria y [...] fiel a mi propósito, es la historia de una mujer"(12) Sin embargo, opina que:

No debemos las mujeres invadir las actividades exclusivas del hombre, ya que en mi concepto, el gobernar a un pueblo no es camino para la mujer; esto es exclusivamente camino de "ellos", pero sí debemos continuar nuestra lucha por conquistas que nos pertenecen legítimamente, no por la propia satisfacción sino por la obligación que tenemos con la generación de mujeres que viene detrás: legarles un camino y un horizonte mucho más limpio y mucho más amplio(13)

12. Sara Moiron. "Al fin triunfadora;". Cinema repórter. México, D.F., 6 nov 1948, p.8-10.

13. Id

Fiel a esta concepción de su tiempo, el cine mexicano aísla a las mujeres de los puestos de mando y aún les quita la posibilidad de entender algo. La mujer sencilla no se interesa por estos aspectos de la vida. Rosita, La pajarera, por ejemplo, no entiende de la guerra y lo único que espera, cuando su amado se va a la Revolución, es que se dejen de matar. Ella se enamoró de Francisco por creer en su mirada. Cuando está embarazada y surge el desencuentro con Francisco, que se va, lo único importante es su hijo, se convierte en el punto medular de su vida y de sus intereses. No entiende de la guerra ni le interesa: su mundo exclusivo es el amor. En su vientre encierra la promesa de un amor que sí puede ser correspondido.

Comunicación y amor.

La dificultad para realizar la relación hombre-mujer, en celuloide, es consubstancial a ella misma, por eso aparece frecuentemente en las películas como un equívoco, como algo imposible por cuanto los géneros aparecen tan diferentes y tan separados. El cine mexicano insiste en destacar los malosentendidos entre hombres y mujeres, las mentiras, de buena o de mala fe y la escasa comunicación. Esto es al grado de que las relaciones plenas aparecen entre personas del mismo sexo, aunque no sean homosexuales.

Es común ver la amistad entre hombres como una relación entrañable en que las promesas aluden, efectivamente, a una fidelidad explícita. Es el caso de A toda máquina en que los

protagonistas prometen no casarse o en Dos tipos de cuidado (Ismael Rodríguez, 1952) en que Jorge (Negrete) le dice a Pedro (Infante): "si una mujer nos traiciona la perdonamos y en paz, al fin es mujer, pero cuando la traición viene de quien creemos nuestro mejor amigo, ¡Ah Chihuahua como duele!". Entre mujeres también aparece un entendimiento esencial pero que tiene frecuentemente un ingrediente de diferente jerarquía social, por ejemplo, la señorita y su criada, la esposa y la amante. A menudo la relación entre mujeres aparece bloqueada por la competencia respecto a algún varón de la trama.

La diferencia entre hombres y mujeres en el terreno amoroso va desde la significación de lo que se dice, desde la manera de entender las palabras. Cuando una o uno dice algo el otro(a) fácilmente entiende otra cosa, lo reinterpreta de acuerdo a sus específicos intereses. Este aspecto, que también se registra en la realidad, tiene aristas peligrosas: Cuando una mujer dice no a menudo se entiende como un sí o un quizá. El cine mexicano insiste sobre el malentendido entre los sexos, que se convierte en la materia de muchas tramas. En Me he de comer esa tuna (Zacarías, 1944) Rafael (Jorge Negrete) y Ernesto (Antonio Badú) apuestan y juegan acerca de la novia asignada para Rafael, que estaba recluida en un convento. El equívoco es constante aunque al final los previamente asignados por la sapiencia paterna se enamorarán por sí mismos: en este cine cuando los padres eligen cónyuge para el hijo muy

frecuentemente aciertan. Los equívocos eran constantes, pero es lógico si vemos lo que la protagonista le dice a una amiga: "Los hombres son tan tontos que no merecen que se los quiera... les dice una que se vayan y los tontos se van: todo lo entienden al revés". Parece que a veces ellos sí "aciertan": cuando Carmela le dice a Rafael que lo odia, que nunca más lo quiere ver, él asegura: "me quiere de verdad".

Esta diferencia en la manera de entender las palabras se plantea como la base de muchas tramas. Por ejemplo, se considera sólo apariencia que a la mujer le guste el buen trato, la cortesía y la educación, y se transmite que a ella le gusta que la tengan controlada, especialmente si es con violencia. En No basta ser charro (Bustillo Oro, 1945) Ramón (Jorge Negrete) termina el hilo de confusiones dándole de nalgadas a Marta (Lilia del Valle) a lo que ella le reclama: "¿Así trataría a su novia?". El responde: "A mi novia y a mi esposa. Más valen las cuentas claras y no acabar en divorcio. ¡Cada vez más divorcios! Yo me casaré para toda la vida y no me divorciaré pase lo que pase". Mientras daba ese discurso ella se iba dulcificando y se le acercaba cariñosa, hasta que le pide que le de de nalgadas nuevamente. Ramón contesta que no es su papá, ni su hermano, ni su novio: ella se arrumaca y ronronea: la escena significa que habrá boda y es observada por el padre de ella que miraba satisfecho como Ramón controlaba a la muchacha y la hacía aceptar gozosa sus proposiciones.

El cine refuerza la idea generalizada en la sociedad de que, en el amor a los hombres les corresponde el dominio, aún ligado a la agresión y a las mujeres la obediencia y la sumisión. A los primeros poseer y a las segundas ser poseídas.

Para la mujer es ley que en el amor sea orgullosa y fuerte y que luego se someta; y la esencia del amor estriba para el hombre en que primero suplique y después domine(14).

En la sexualidad, la masculina se considera avasallante e irrefrenable y la femenina provocativa y receptora. Desde ese argumento la violación se disculpa a menudo en la realidad. Un matiz menos grave, pero del mismo signo que la violación es la violencia masculina, que en el cine mexicano se propone como algo natural(15). Lo anterior es muy claro por el uso de estereotipos, cuyo interjuego permite el desarrollo de la trama: la esencia femenina se jugará estereotipadamente en relación al estereotipo masculino: las mujeres -según él- desean ser avasalladas. La violencia masculina aparece como una característica gustada por las mujeres que lo único que parecen anhelar es al hombre que se los haga reconocer. En Necesito dinero (Zacarías, 1951) Lucy platica con Manuel acerca de la desilusión que siente por la supuesta distancia de su novio, El California. "A mi me gustaría que me tuviera cortita, agarrada de un ala: a las

14. "El hombre, el amor y Cupido". El cine gráfico. México, D.F., Sep 1935.

15. Julia Tuñón. "Entre lo natural y lo monstruoso. Violencia y violación en el cine mexicano", Op Cit.

mujeres nos gustan los hombres hombres y no los fufurufos". En ese momento aparece el aludido y la empieza a abofetear, mientras Manuel trata de detenerlo con el usual "a una mujer no se le pega", Lucy lo detiene: ";Tú cállate! [y dirigiéndose al California] mi amor, ahora sí ya eres celoso, ahora te quiero más". Ante los abrazos y ronroneos de la pareja, Manuel opta por retirarse, no sin antes encogerse de hombros y hacer un mohín que alude a su falta de comprensión. El trataba muy bien a María Teresa y, sin embargo, no podían solucionar una serie de problemas derivados de las ansias de ella por subir de status social. Su gesto de sorpresa cuando se retira asombrado remite al público: se encuentra en primer plano de cara a la cámara. El espectador habría de responder de acuerdo a su propia situación. Quizá -es una hipótesis- alguno pensaba que así debía Manuel tratar a María Teresa u -algún otro- que el buen trato habría de dar resultados a la larga. Lo difícil de suponer es que al público el tema le cayera de nuevo, en una sociedad en que la violencia a las mujeres es un elemento de largo plazo.

Esta concepción de los géneros puede adquirir el tono de una guerra: todos hemos oído alguna vez que a las mujeres les gusta la violencia porque se vive como parte del amor: el cine nacional lo expresa en forma precisa. En Los hijos de María Morales (De Fuentes, 1952), Gloria (Carmen) y María (Irma Dorantes) han sido raptadas por Luis (Antonio Badú) y Pepe (Pedro Infante), hijos de María Morales. La madre era un personaje poderoso que había decidido la boda de Pepe y

María, hecho que los muchachos rechazaban hasta que, en situaciones equívocas -como siempre- se enamoran. Las muchachas son raptadas y encerradas como parte de una broma. María está tanquila, como le dice Gloria: "Pepe se tiene que casar contigo de cualquier manera". Ellas consiguen unas escopetas y se liberan de sus raptos cuando aparecen los respectivos padres y se da una discusión, porque María Morales quiere que los muchachos se casen. María alega que no, porque si se casan todos creerán que sí pasó algo entre ellos "y que sus hijitos nos están haciendo el favor de reparar su falta". María Morales contesta algo sorprendente: "Pero es que si ustedes se niegan a casarse con mis hijos ellos quedarían deshonrados [...] porque son hombres, e hijos de María Morales. Imagínense nomás lo que diría la gente: se reiría de ellos". O sea, resultaría vergonzoso el que no hubieran aprovechado la ocasión para violarlas y que no se generara boda. El discurso anterior provoca la meditación de todos los presentes y la decisión de los hermanos de robarse, ahora sí, a las muchachas: las cargan a la fuerza y se las llevan, con el azoro complacido de todos. Las suben al auto y Pepe besa a la fuerza a María: ella primero se resiste, luego se dulcifica y por último le dice: "¡Vámonos, no vaya a salir mi papá!" La siguiente escena marca el FIN. La historia pautó una situación y el relato sugiere una lectura que el espectador completa de acuerdo a los códigos sociales compartidos.

A través de ese mecanismo se dice que la violencia es algo apreciado, aunque aparentemente las mujeres quieran buenos tratos. Es parte de la diferencia entre el dicho y el hecho, parte de la diferencia entre géneros que hace actuar a unos y a otros con un código secreto. Al respecto es pertinente observar que la realidad muestra una pervivencia de la violencia hacia la mujer. Pervivencia porque resulta claro que se trata de un asunto de largo plazo que se remonta hasta la época colonial. La nota roja de estos años muestra ejemplos precisos de violencia hacia la mujer.

Otro ejemplo del equívoco lo muestra Chachita y El Atarantado en Ustedes los ricos, cuando ella se corta el pelo para venderlo y comprarle a él una cadena de reloj y él vende el reloj para comprarle a ella una peineta. Este viejo cuento simboliza cómo, aún unidos por el amor, la individualidad de la persona le lleva a actuar contra la pareja como unidad.

Este desencuentro lleva al hombre fílmico a expresar constantemente una desconfianza profunda hacia la mujer. Lo expresa bien, otra vez, la comedia ranchera. En ¡Ay Jalisco no te rajes! (Joselito Rodríguez, 1941) Salvador (Jorge Negrete) ha quedado huérfano por el asesinato de sus padres y es criado por su padrino que le fomenta el deseo de venganza, y le enseña a jugar a las cartas y a despreciar a las mujeres. Es dueño de una cantina llamada "Cuando el amor muere". En el negocio tiene el retrato de la mujer que lo abandonó, con lo que espera nunca olvidar su maldad. Le dice al niño: "Mírala: es una mujer: el animal más ponzoñoso de la

tierra. Mírala: la cara, la boca, los ojos. Mírala toda: por ella fracasé en la vida. Como esa son todas: falsas, traidoras. No las quieras nunca. Mímalas, engáñalas, pero no les creas. Como esa son todas. Déjalas que te quieran y cuando las tengas, tíralas ¡como ésto!" y tira un papel al cesto de la basura. Naturalmente el muchacho crecerá con ideas de venganza y actitudes de Don Juan.

La desconfianza hacia la mujer hace a los muchachos aquejados de este mal poner a prueba a la dama. Es el caso de Viva mi desgracia (Roberto Rodríguez, 1943) o El mil amores (González, 1954) en que los protagonistas (en ambos casos Pedro Infante) hacen creer a la muchacha que son pobres, por miedo a ser queridos únicamente por su dinero.

Con lo anterior engancha que, aunque quien decida un rompimiento sea el muchacho, se considerará que ella fue la reponsable(16). Un caso evidente de ésto es en No desearás a la mujer de tu hijo (Ismael Rodríguez, 1949), continuación de La oveja negra (Ismael Rodríguez, 1949). En la primera cinta Silvano ha dejado a su novia María Elba por razones ajenas a sus deseos. La muchacha debe mudarse del pueblo llorosa y triste, acompañada de su ofendido y enojado padre. En la segunda cinta Silvano se la encuentra en el pueblo vecino.

16. Santiago Ramírez analiza las canciones mexicanas de amor y el tema del abandono. Dice: "Esta situación traumática aparece ampliamente expresada y repetida en los temas de la canción popular. Es obvio que el mexicano, cuando adulto, una y otra vez abandona a su mujer, sin embargo, los temas de su canción una y otra vez se ve abandonado y sufre intensamente por ello" El mexicano. Psicología de sus motivaciones. México, Grijalbo, 1977. (Colecc. Enlace-Grijalbo). p.101

Ella se ha casado y se ve contenta. El, entonces, se considera abandonado. Cuando María Elba y su marido regresan a vivir al pueblo Silvano se pone grandes borracheras porque María Elba está ahí, "con el que me la quito", considera que "fue una cochinada la que me hizo, y yo la quería de verdad". No únicamente Silvano considera esto, sino que la propia nana, que tanto quería a María Elba, se refiere a ella como una traidora. En la trama nadie parece recordar cómo sucedieron las cosas en el primer filme. Su gran traición fue no quedarse esperando a que Silvano pudiera cambiar de opinión. La única manera de conjurar la duda del hombre ante la mujer es exigirle incondicionalidad absoluta. Volveremos sobre esto

Parece claro que si la relación de amor no implica la posibilidad del conocimiento y comunicación se opta por destacar los valores de la sumisión, la lealtad y la incondicionalidad femeninas. En Soy charro de Rancho Grande (Pardavé, 1947) Antonio (Pedro Infante) ha dejado a su novia en el pueblo, prometiéndole volver, pero en la ciudad se encuentra con Esmeralda y entabla una relación con ella. En su solar nativo, Cristina (Sofía Álvarez) encuentra una foto de periódico en la que se ve a Esmeralda y a Antonio besándose. Cristina, molesta, comenta con su sirvienta Martina que así son los hombres, sólo quieren una muñeca, pero la sirvienta, haciéndose cargo de la capacidad de nombrar aún lo que no gusta escuchar, corrige: Los hombres no quieren una muñeca a quien aguantar, sino una taruga que

los aguante [...];pero que re lindos son cuando una los necesita!"

Así, en celuloide, el amor refuerza la diferencia entre los géneros, hace evidente la diferencia que los constituye. Para Erich Fromm, en cambio, el amor entre hombre y mujer sólo es posible en la confianza y la comunicación, implica ejercer responsabilidad, conocimiento, respeto y cuidado. Para construirlo es necesario -dice Fromm- tener disciplina, paciencia, capacidad de concentración, confianza en uno mismo y en el otro, capacidad de descentrarse de las propias necesidades. Dice Fromm que el amor muestra la búsqueda de la unidad perdida, para superar la separación humana y se expresa en la Biblia, con la idea del cuerpo unitario, "donde Eva es hecha de una costilla de Adán, si bien en ese relato, concebido en el espíritu del patriarcalismo, la mujer se considera secundaria al hombre"(17). No es una idea nueva: Sócrates, según Platón plantea el amor como búsqueda de lo que no se tiene. "Gracias al amor encontraremos cada uno nuestra unidad de nuestra naturaleza primitiva"(18). Para Enrique Pichón Riviere "cada sexo parece buscar en el otro una parte de sí mismo, perdida en el remoto pasado. Cuando se produce el encuentro adquieren, hombres y mujeres, su verdadera identidad"(19). Depositar las propias partes del género contrario en el otro y recibir las que aquel deposita

17. Op Cit, p.46-47.

18. "El banquete". Diálogos. México. Editorial Porrúa. 1982 (Colección Qué Sé ...) p.61.

19. Enrique Pichón y Ana Pampliega. "La elección de pareja". Psicología de la Vida Cotidiana. Buenos Aires. Editorial Galerna. 1970. p.91.

permite la constitución de la pareja: proyectarse al tiempo de abrirse a la proyección del compañero. El amor, entonces, implica comunicarse con el otro sexo, entender lo que siente el "otro" sin dejar de ser hombre o mujer. Se subvierte el sistema separado de géneros en ese "hacer común" que significa la comunicación. Octavio Paz dice que el amor en Occidente se basa en la concepción platónica del alma individual, requisito para la comunicación(20).

En sentido contrario a estos proyectos de comunicación y entendimiento, el cine mexicano separa en cotos separados a cada uno de los géneros y sólo los vincula a través del equívoco, para reforzar un orden de género preciso.

El amor pasión.

En Occidente, el amor como un encuentro de pareja empieza a ser manifiestamente exaltado en la literatura del Languedoc francés a partir de la Baja Edad Media(21). Cabría rastrear las raíces previas(22) pero lo usual hasta entonces era hablar del amor a la familia, fraterno, a Dios, pero sin asociarlo inmediatamente, como hoy, a la relación hombre-mujer. En el romance de Tristán e Isolda se innagura este afecto públicamente y se asocia a la pasión, palabra que antes se relacionaba con martirio, muerte, sufrimiento. Este amor pasión se inscribe en lo imposible, en lo prohibido: se

20. Pequeña crónica de grandes días. México, Fondo de Cultura Económica, 1990. (Letras mexicanas) p.121.

21. Denis de Rougemont, Op Cit.

22. El tema se está estudiando últimamente. Irving Singer. La naturaleza del amor.(De Platón a Lutero). México, Siglo XXI ed., 1992. Vol.I.

vincula a la idea de subversión. El afecto exaltado que difunden los trovadores del Midi francés se contrapone al amor común que unía a las parejas corrientes, que se casaban para aprender en la vida cotidiana la comunicación, el respeto, el afecto y el proyecto común, aunque no sabemos cuantas veces lo logaban. El amor era algo que venía después del matrimonio(23). Todavía en el siglo XVII la pasión se consideraba un sentimiento desmedido y por lo tanto transitorio. El amor a Eros se contrapone a Agathodemon o Agape(24). La sociedad burguesa europea separa el sentimiento y el sexo del amor, como una secuela de la separación cristiana entre cuerpo y alma. El amor se hace cargo de un sentimiento desencarnado y el proceso de sentimentalización se acentúa con el romanticismo del XIX(25). El amor pasional, sexuado, se considera exclusivo de las relaciones

23. Philippe Ariès. "El amor en el matrimonio". La Cultura en México. Suplemento de Siempre. México, D.F., Dic 1986.

24. Eros o Cupido es el amor exaltado y Agathodemon el tranquilo. Lo expresa bien el siguiente texto decimonónico: El amor conyugal no es, dice "esa pasión impetuosa, exaltada, opresora, que nace de la efervescencia de los sentidos (...) no es una pasión terrible, asustadora, que representaba la antigüedad ya bajo el símbolo del niño ciego, agitando en sus manos una ardiente tea o lanzando agudas flechas, ya con el niño con alas de águila (...) la naturaleza viva y caprichosa de ese dios niño no podría doblegarse a yugo alguno, aunque fuese de flores (...) Es otro amor el que entre los lares domésticos ha fijado su residencia, es un lindo adolescente parecido al que los antiguos veneraban con el nombre de Agathodemon: sus manos se hallan desarmadas, no se ven alas en sus espaldas porque es de naturaleza pacífica y estable (...) El es quien acoge a los esposos en la habitación nupcial." Tomado de Panorama de las señoritas, México, 1842. Cit en Julia Tuñón. El álbum de la mujer. Antología ilustrada de las mexicanas. Siglo XIX, Op Cit, p.127.

25. Lowe, Op Cit, p.193-194.

extramaritales, fuera de lo cotidiano y de la rutina. La distancia entre el amor cotidiano y permitido y el extraordinario, que enfrenta dolores pero es intenso, se populariza. Es un recurso del romanticismo, presente aún hoy en día. El cine nacional recurre al doble mensaje en la concepción de la pasión: la fascinación que ejerce se exalta en el relato, pero la historia lo convierte en vehículo del dolor.

El sufrimiento que significa esta concepción de amor se transparenta. Tiene su expresión en la mirada y la captan los pintores. La buscan en los rostros femeninos para mostrar la mayor belleza, la mayor feminidad de la retratada. En La mujer que engañamos el pintor pide a Magdalena que ponga ojos de amor, esa mirada dulce, inconfundible que tiene la mujer que ama. Dejará de pedírselo cuando su propio entusiasmo por ella le haga dejar de ver su mirada. Tuya para siempre (Martínez Solares, 1948) tiene como eje esa mirada: Carmen era una joven hermosa "tenía diez y nueve años y la cabeza llena de sueños" y era modelo del artista Marcos Loyo, mientras jugaba al amor con el rico porfirista Antonio Moncada. El pintor se impacientaba con ella, quería retratar un gesto de "dulce dolor" y preguntaba "¿qué no has querido a un hombre?" Su obra de arte, el retrato famoso donde plasma su plenitud de mujer es años después, cuando ha sido abandonada por Antonio, cuando tiene un hijo de él y ha sufrido mucho: a mayor mengua, mayor realización de la feminidad.

Esta cinta muestra claramente la manera en que el amor pasión se asocia al dolor. Esto es evidente en el diálogo que abre la cinta: la solterona Julia, hermana de Antonio, acude a ver a Carmen enferma, porque ella la ha mandado llamar. Al ver el retrato se conmueve, pregunta por él y ahí empieza a narrar su historia: "mi vida se consumió en el amor, el amor que lo da todo. Sólo me queda mi hijo". El amor es una fuerza indomeñable que lo da todo y lo cancela todo. Es, además, una fuerza que entra en conflicto con la sociedad: el amor pasión es, en celuloide, el que incluye la sexualidad. Toño ha huído de la Revolución con su acaudalada familia a Europa, Carmen ha tenido relaciones íntimas con él y sufre. Habla con el vecino, el viejo músico tuberculoso y le pide consejo:

-yo no soy mala, ¡si usted supiera cómo adoro a Toño!

-Lo sé: las muchachas candorosas se enamoran fácilmente con el amor, y tropiezan. Tú eres una de esas. El amor y el deber, como el ensueño y la realidad suelen estar en conflicto. ¿Qué te parece que en tu caso ahogamos el amor y cumplimos con el deber? ¡Tienes la solución! ¡Cásate con el capitán!

-¡No!

-Piénsalo bien.

-Gustavo es muy bueno pero no lo quiero, además ¿cómo podría yo decirle?

-No le digas nada. El no te preguntará nada: te quiere profundamente. Los grandes amores siempre perdonan.

Gustavo, el serio militar que moriría a manos de los villistas tiene un fondo tan amoroso como una mujer: no pregunta, espera y perdona. Dicen que el amor feminiza. Pronto desaparecerá de la trama para permitir que, al retorno

de Antonio, ya en tiempos de paz, renazca el amor y los desencuentros entre ellos. Al volver, ante el reproche de ella, él confiesa: "Era apenas un muchacho envanecido, un hijo de rico. Carmen, usted era el amor, sólo que entonces me faltó coraje. Ahora me sobra, y usted sigue siendo el amor, el amor que retorna, y voy a luchar". El amor-pasión aparece, avasalla, domina la voluntad: es una sorpresa con la que a veces no se sabe que hacer. Cuando es maduro, implica una construcción que requiere de la promesa: "voy a luchar". Entonces ya las cosas no son tan fáciles y la pareja se enfrentará con múltiples problemas. Carmen y Antonio retoman la relación, aunque él es casado.

Por lo general, el tema del amor hombre-mujer tiene una duración breve en el tiempo que representa la pantalla, a diferencia de los de tema familiar que pueden abarcar años. En esta película no sucede así. El tío Pánfilo asume la palabra del "deber ser" la reconviene por el estado civil de Antonio:

- No debes dejarte de tus sentimientos a menos que se divorcie
- no se va a divorciar porque quiere mucho a su hija
- ¿qué va a pasar?
- no sé, lo que él quiera
- tienes que defenderte
- con qué fuerzas quiere que me defienda: no comprende que lo adoro.

Si existe este tipo de pasión no cabe defensa posible. Tiempo después el Tío Pánfilo insiste y Carmen contesta:

- Adoro a Toño pero no soy feliz.
- tú debes obligarlo a que se divorcie, a que se case contigo: ¡la casa chica!
- No diga eso: ¿por qué me lastima?
- tú naciste para esposa, para mamá.
- Voy a serlo.

Ahí acaba el reproche y brindan por el futuro bebé: Carmen ha pasado la línea que la coloca en otra situación, ejercerá su esencia femenina en ese terreno supremo para el que nació, sin embargo los desencuentros habrán de prolongarse por años. Las circunstancias, los malosentendidos y la desgracia cambian cualquier proyecto de felicidad. A partir de ahí Carmen purgará el amor, para el que no tenía defensa, para vivir en función de su hijo: el amor a éste requiere capacidades similares, pero cambia de signo. Cuando ella y Antonio vuelven a encontrarse y, finalmente, inician un proyecto común, tendrán un accidente de auto en el que él muere: El amor-pasión nunca puede lograrse. En cambio, después de una estancia en el hospital de padecimientos mentales donde se repone de amnesia, Carmen podrá recuperar a su hijo. La relación de pareja fincada en el amor pasión es siempre equívoca, produce siempre un desencuentro. La que sí es realizable, en el que la entrega absoluta sí da frutos, es el de la madre con el hijo.

El amor pasión no ofrece la felicidad. Carmen es una buena mujer, avalada por la dulce expresión de Esther Fernández. En la palma de tu mano (Gavaldón, 1950) muestra una protagonista fuerte, Leticia Palma representa una mujer que manipula a los hombres y los hace cometer asesinatos que

la convierten en una persona rica. La relación que une a Karim y a Ada Romano es una pasión de muerte. Los une "atracción y repulsa al mismo tiempo". La relación que los une es más densa y confusa que en la cinta comentada antes.

¿Podría el cine mexicano avalar una relación exclusivamente agathodémica? Volvemos al gran tapado, omnipresente pero inmanejable por innombrado: el deseo sexual, que debe existir pero sin nombrarse. Se le nombra con la vaguedad de la palabra "amor", que a tantos significados alude.

El amor y las mujeres rebeldes a serlo.

En el amor los roles están predeterminados y cuando esto es más evidente es cuando la mujer ha tratado de evadir las características de su género. El amor suaviza cualquier intento de independencia que, en el cine mexicano, tiene básicamente dos versiones: la marimacha y la devoradora. Todos los ejemplos que menciono del primer caso son comedias: aún la Enamorada de Emilio Fernández obliga a su director a incursionar en un género tan lejano a su propio estilo. Tal parece que las situaciones que propician estas figuras sólo son posibles en plan de broma. La Negra Angustias, que mencioné antes, también alude a este tema, aunque no es una comedia. La devoradora, en cambio, se mueve cómodamente en los dramas.

La marimacha ha hecho propios los valores masculinos, las características varoniles que se expresan en roles precisos.

Jesusita en Chihuahua (Cardona, 1952) trabaja con ánimo, eficiencia y alegría, participa en las decisiones políticas del pueblo, toca la puerta con la cache de la pistola, secuestra a Valentín Terrazas, enemigo de Felipe González (su socio, de quien ella está secretamente enamorada) y ordena a las mujeres que atiendan a Valentín cuando se enferma. Ella tenía competencia con Felipe: el que perdiera al tiro al blanco tendría como castigo montar a caballo como mujer: naturalmente pierde él. Felipe necesita a una esposa en la hacienda para que cumpla las funciones que la requieren y por eso se va a casar con Teresa. Jesusa se compara con Teresa: ésta es débil, obediente y dice que la mujer debe usar vestidos para encontrar un hombre que la quiera. El amor hace a Jesusa vestir faldas y en ese preciso momento siente vergüenza: el hábito sí hace al monje. Cuando Felipe hace notar que en la casa manda él, ella responde sonrojada y pudibunda: confesar el amor la hace asumir automáticamente una identidad y un rol femenino. El tema es la doma de la marimacha pero ella ha debido, precisamente, permitir emerger a la naturaleza.

Una situación similar la encontramos en Vuelven los García (Ismael Rodríguez, 1946). En este film se muestra la pugna ancestral entre los García y los López. Juan Simón López, que pese a su nombre es mujer, está aquejada de rencor y provoca a su hermano para que insista en la venganza. Ella vive escondida en el cerro y todos sus actos están cargados de resentimiento hacia los García. Un día aparece un extraño

y primero lo hiere de un tiro, después lo cura y por último - cuando él la trata con delicadeza y le dice que es bonita - se enamora de él. Resulta que es Luis Manuel García. Entre ellos surgirá el amor que hace a Juan Simón asumir otro papel. Habíamos visto que la disociación es un mecanismo para permitir los matices humanos: en estos casos se trata de ejercer los polos en un mismo personaje, de manera similar que veremos en el caso de la devoradora.

También Me ha besado un hombre (Julián Soler, 1944) es una cinta representativa. Luisa (María Elena Marqués) debe disfrazarse como Luis para conseguir trabajo en la construcción de una presa, porque salió de España a consecuencia de la guerra y aprovechó el pasaporte de su hermano. Sin embargo, explícitamente lo que desea es volver a tener aspecto de mujer: "los pantalones son muy incómodos". En este caso no se trata de un conflicto de identidad sino de rol. Alvaro, (Abel Salazar) es su jefe en el trabajo y debe compartir con él la habitación de dormir. En seguida Luis(a) limpia y adorna la casa, se ruboriza cuando él se quita la camisa, se muestra asombrado(a) de sus modales y su desorden y tiene miedo de los coyotes y los ratones. Alvaro percibe algo peculiar: "es bonito, rarito, resbalosito...". Lo creen homosexual y Alvaro empieza a sospechar de su propia hombría cuando le da un beso y le gusta. La razón verdadera del amor está más allá de lo que las apariencias dicen: es la sensibilidad la que sabe sobre el particular. El amor pone

las cosas en su lugar: a hombres y mujeres, también, en un sitio particular.

Otra forma de mujer que no quiere asumir su rol es la devoradora, figura magistralmente encarnada por María Félix. Ella no sucumbe ante el amor, de manera que alberga un sufrimiento mucho mayor. La devoradora destruye todo a su alrededor, aún a sí misma. Encarna "una fuerza que te obliga.... termina destruyéndote, y lo que es peor, destruye lo que está cerca de tí" (Antonio-Arturo de Córdova en La diosa arrodillada). La fuerza que encarna la devoradora es el deseo, pero no el que ella siente, ella está protegida por su frialdad, sino el que los hombres albergan por sus encantos más masculinos que femeninos: se trata de un objeto sexual: la fuerza no la tiene por sentir, sino por manejar lo que sienten hacia ella: ella es ducha en el arte de seducir, tiene un poder absoluto sobre los hombres. Es invencible. En La diosa arrodillada Antonio escribe en su diario: "Después de una lucha terrible he vencido al deseo. Raquel, la mujer que lo encarnaba, ha sido desterrada de mi vida para siempre..." ¡ingenuo! a la devoradora no se la deja: ella volverá a su vida para liquidarlo.

Raquel encarna a la mujer que habla, a la que no acepta su destino de sombra. Cuando mira la estatua que Antonio acaba de comprar y para la que ella fue modelo, exclama: "una mujer de rodillas, como les gusta a todos los hombres ver a las mujeres". En esa estatua Antonio pretende congelar el deseo, el de, efectivamente, ver a Raquel de rodillas. La

devoradora habla, no se queda en silencio sino que asume las responsabilidades que entrañan las decisiones. En Que Dios me perdone (Davison, 1947) Lena es una hermosa mujer que llega a México en el marco de la Segunda Guerra Mundial. Realiza labores de espionaje, y debe conquistar al rico viudo Esteban Velasco. El se consuela de su estado en escapadas nocturnas que le reportan conquistas sin importancia, y una noche, en un bar, observa a la deslumbrante mujer, sola, y acude a prenderle el cigarro que ella ha sacado. Intenta un acercamiento, sugiriendo que ella está sola, nerviosa y esperando a lo que ella responde: "no estoy nerviosa ni espero a nadie, en cambio no sé lo que usted espera para retirarse". Naturalmente el hombre se sorprende y la busca en otro bar en que ella canta. En ese encuentro ella declara que todos los hombres son iguales "las mismas frases, las mismas proposiciones. Termina uno por no querer conocer a ninguno más. Comience por preguntarme quién soy, de dónde vengo, qué hago en México. Le prometo que casi no le contaré mentiras". Ella ha cambiado el juego. El contesta: "Soy Esteban Velasco, soy hombre de negocios y tengo largos años de vivir en soledad desde que, por desgracia, murió mi esposa". Sobre ese trueque de esquemas se comunican y hablan de la necesidad de contar con un ancla en la vida, lo que en el caso de él es su hija. Lena ha cambiado el juego, y se ha salido de la esencia esperable en toda mujer, despierta así, la curiosidad: "A pesar del ambiente frívolo que nos rodea se desenvuelve usted sin que nada la toque y expresándose en un lenguaje lleno de

sentimiento que, al menos yo, no hubiera esperado". Esta mujer, con todo, transmite también una dosis de inseguridad y flaqueza que, combinada con la fuerza que hemos visto resulta, evidentemente, muy estimulante para el señor Velasco: cada vez que oye sirenas de ambulancia, o ruido de aviones cruzar el cielo, ella tiene crisis de miedo y llanto, que remiten a su sufrimiento durante la guerra del viejo continente. La mezcla de debilidad y fuerza despierta el interés del viudo, pero aún tarda en modificar sus mecanismos de conquista. Esteban Velasco le muestra un departamento de lujo que está dirigido a ella: Lena vuelve a nombrar: "Eres un hombre acostumbrado a comprar todo. Ahora quieres comprar a una mujer. Es muy legítimo deseo: visitarla, satisfacer sus caprichos, ostentarla orgullosamente ante los amigos, tanto más si es atractiva. ¿Qué vale la idea de una mujer ante tus millones? ¿pueden ellos saber si tengo un espíritu que vibra? Acepto, (Esteban pone cara de satisfacción: se infla) pero guárdate de decirme que te quiera": Esteban se desinfla, la mira con decepción, baja los hombros, cuelga los brazos. Le han vuelto a desarmar, al nombrar las cosas. Pisar sobre terreno nombrado, preciso y sin simulacros la hace dueña de las cosas. Lena logrará casarse y entrar como esposa a la casa grande, donde surgirán muchos otros percances. Aquí me interesaba ver algunos mecanismos del poder en una mujer de dominio.

La lógica del dominio se inscribe en el deseo del hombre. Antonio (La diosa arrodillada) observa desde la ventana la

estatua adornando el jardín. La añora. Se trata, otra vez, del amor pasión, Eros, que destruye el de Agathodemon representado por el matrimonio con su esposa. Raquel no puede entregarse: no se arrodillará más que en la estatua. El amor no la penetra porque no acepta ser débil. Paradójicamente, su fortaleza la destruye. En La devoradora (De Fuentes, 1946) Diana Arellano va a casarse con un hombre viejo: don Adolfo Gil. Un pretendiente anterior se suicida en su departamento y el sobrino de Adolfo, el doctor Miguel Iturbe, la ayuda a desembarazarse del cuerpo tirándolo en la noche en Chapultepec. Pasan la noche juntos y ella le dice que, de cualquier manera, se piensa casar con Adolfo. Miguel trata de que el tío suspenda la boda. El le contesta que no quiere que se case "porque es muy guapa y muy joven y tú te has enamorado de ella y yo soy un viejo decrepito y debo darle oportunidad a la juventud". El sobrino argumenta que ella es mala, el tío responde con sorna, "¿por qué no te quiere?" y el joven responde lo que supuestamente la define "no me quiere ni a mi ni a nadie". Sin embargo el tío está "devorado", no acepta, de manera que el doctor debe tocar fibras más sensibles: "¡Esa mujer ha sido mía, mía! ¡Lo juro!". El tío entra en un estado de shock: le pide que le diga que ha mentido, se angustia y suda, parece estar al borde de un ataque al corazón y se lo dice al sobrino "¿no ves que me estás matando? - sí tío, es mentira, he mentido para que no se case y poder tener yo esperanza. ¡Perdóneme!".

El joven, entonces, va a casa de ella, en donde se viste para su boda y la mata a balazos.

La devoradora es una mujer que fue decepcionada en su intención amorosa: en la imagen es la arrogante, pero la trama la disculpa: esa Mujer sin alma, feroz Doña Bárbara, es en realidad una víctima: las etapas de su vida muestran el tránsito de una suave mujer, de Angela, a Doña Diabla, y remiten a aquello de que la burra no era arisca. Diana de Arellano (La devoradora) no muestra su pasado. Lena en Que Dios me perdone es buena porque es madre: la trama mostrará que ella tenía una hija en un campo de concentración y ese era el motivo para que ella hiciera las labores de espionaje.

Los problemas del ejercicio del rol hacen renegar a la devoradora, cuestionando la identidad del género. Es otra manera de asociar disociando. La devoradora encierra en una misma persona la imagen bifásica de ser mujer: la disociación se juega en un antes y un después. Por eso, el estereotipo de María Felix se asocia a una mujer total: ella sí usufructúa en su propia vida las opciones de una existencia, si no simultánea, si sucesivamente. La Doña asume así una totalidad posible en este cine. Diego Rivera la definió como "un ser monstruosamente completo, por su belleza, inteligencia y sensibilidad", afirmando que gentes como ella fueron quienes en la antigüedad hicieron que nacieran las diosas(26). Quizá es por el hecho de poder condensar las contradicciones que ella provoca tan encontrados comentarios. Lo sucesivo de los

26. Cinema repórter. México, D.F., 11 jun 1949, p.18-19.

roles que ejerce resulta evidente en Doña Diabla: la provinciana de trenzas y vestido blanco se convierte en una poderosa mujer vestida de negro, con abrigo de pieles y peinados sofisticados. Sus gestos pasan de ser sumisos a ser soberbios: el gesto de María Felix ante una pulsera de brillantes, un collar o cualquier otra joya ha pasado al inventario de símbolos fílmicos.

La realidad le impidió realizar su ser femenino y se convierte en una especie de monstruo: ni hombre ni mujer. Se trata de algo ajeno a ella: es el destino: cuando una gitana lee la mano de Angela en Acapulco, cuando todavía viste de blanco, se queda espantada porque observa "la mismísima cara del diablo". Angela no aceptó -como debía ser- la demanda sexual que le hace el jefe de su marido. Cuando lo cuenta al esposo le dice que le faltó al respeto. Ella está atenta a su rol debido de esposa, cuando entiende que el marido le pide otra cosa. Se da el siguiente diálogo:

- Parecía que quería cobrarse en mi todo lo que ha hecho por tí, y le crucé la cara.
- ¡Imbécil! lo has echado todo a perder
- ¿Me reprochas que haya defendido tu honor, mi dignidad?
- ¿Honor? ¿dignidad?, ¿qué significa eso frente a lo que yo ambiciono? ¿de dónde crees que podría sacar tanto dinero para poder sostener el tren de millonarios que llevamos?
- ¿Y nuestro amor? ¿nuestro hijo? ¿no comprendes?
- Di mejor tu amor, porque lo que es yo hace años que borré esa palabra de mi vida y un hijo marchitaría tu belleza
- y tus ambiciones ¿cómo pudo engañarme un canalla como tú?
- Cállate y déjate de histerismos, ¡harás lo que yo te ordene!
- ¡Eso nunca!

- Entonces divórciate y vete a refugiar al honorable hogar de tus padres, tal vez a tu papá no le agrade mucho. Estaba en la miseria y yo lo saqué a flote, como ves, él realizó antes que yo la operación de compra-venta.
- Tú y yo hemos terminado.
- Deberás pedirle perdón al licenciado por tu torpeza.

Este pleito acaba a golpes: ella lo abofetea y él la tumba al piso. La escena que sigue es de Angela ante el licenciado: "Mi marido me ordena que venga a pedirle perdón". Obedece, pero para subvertir: se hace amiga del licenciado, le pide ayuda y comparten, ambos, el desprecio hacia el marido. El la ayuda a "salir definitivamente de su vida" por "el solo placer de servirla". Angela usó la sexualidad para la venganza, no para el placer.

Angela aparece como una mujer muy consciente de lo que los hombres le depositan, en lenguaje actual, de ser "un objeto sexual". Le dice a su criada "Estoy harta de tanta porquería: año con año siendo el pretexto de todos. El que es estafador, estafa; el que es ladrón, roba, y creen que lo hacen por mí". Más allá de la enorme confianza que declara tener en sí misma, la evidencia de la forma en que los otros la condicionan la deja en una enorme soledad. Cuando el amante de turno le dice que está arruinado y lo ha perdido todo, pregunta "¿qué haremos?" a lo que ella dice: "¿qué harás?". El hombre replica, entonces, que no tiene alma, que con razón la llaman Doña Diabla: "el que un ciego como tú no sepa verla no quiere decir que no la tenga". Sin la mirada ajena queda destruida por su propia potencia.

Existe una imagen transexual evidente en los valores que expresa la imagen de la Doña, aún en su aspecto, en concreto por el concurso de la voz. Agazapada se encuentra la identidad femenina que brinca en detalles, que frecuentemente tienen que ver con los hijos, por más que la devoradora es lo contrario del modelo de madre, pues destruye en vez de crear, devora en vez de nutrir. Sin embargo pareciera ser madre amorosa en varias ocasiones. Carece del consuelo de la debilidad. No puede abandonarse al amor: cuando Angela, ya Doña Diabla conoce a Adrián (Víctor Junco) en Acapulco, él le dice, una vez que han concretado un negocio: "Eres admirable: ya te quiero [ella contesta]: -Hasta en eso te llevo ventaja, yo no pienso enamorarme de tí, porque te desprecio, aunque te confieso que me gustas" y es ella la que toma la iniciativa de besarlo. Para la pantalla la frialdad en el amor no es de mujeres. Tampoco lo es el sentido calculador ante la vida o la inteligencia. Cuando alguien habla de Doña Diabla la define como "es un demonio, pero inteligente". La caracteriza la frialdad y el cálculo. A modo de epígrafe, al iniciar la narración en la película aparece el clásico "Hombres necios que acusáis..."

El amor hace emerger el ser femenino, con mayor fluidez en la medida en que éste haya sido menos negado. Sin ser ni marimacha ni devoradora, la Isabel (Marga López) de Dueña y señora posee una característica-defecto para las mujeres en pantalla: la ambición. Ella va a casarse con don Fernando Alba (Domingo Soler) para subir social y económicamente. Se

trata del segundo matrimonio de él, que tiene tres hijos adultos. La atracción entre Isabel y el mayor de ellos, Luis, (Rubén Rojo) surge de inmediato, aunque al principio se plantea como rivalidad. Isabel era una "rancherita" de la hacienda de los Alba y confiesa a Toña (Sara García), la sirvienta que parecía ser su enemiga que "sí, me voy a casar con Fernando por su posición y su dinero, soy una ambiciosa, es cierto, tengo derecho, siempre viví de prestado, todo era de los Alba". Cuando Toña le sentencia que no va a ser feliz contesta "tengo que serlo, tengo que quererlo". Pero el amor va más allá de la voluntad. Poco a poco, en cada pleito que tiene con Luis, ella va confundiéndose. En una ocasión sus propias convicciones empiezan a fallar: escucha una discusión entre María Luisa, chica adinerada que va a casarse con Luis, y un desconocido aparentemente pobre, aunque bien trajeado. Ella dice:

- te quise, me quisiste, fue un amor maravilloso. Lo acepto. Ahora hay que volver a la realidad
- Después de lo que ha pasado entre nosotros soy el único hombre que puede, que debe, casarse contigo
- ¿me estás ofreciendo una reparación? (con sorna)
- Te ofrezco lo que cualquier hombre que se considera digno te ofrecería
- ¡sí, claro! me ofreces tu nombre...¡eres un quijote!
- ¿un quijote porque creo en la dignidad que tú niegas? (...)me enorgullece haber nacido en una cuna humilde".

En ese álgido punto aparece Isabel con el discurso -a ella- de que no es honesto engañar a un hombre. María Luisa le hace notar que lo mismo hace ella "¡no me venga a decir que es muy moral engañar a un viejo que se bebe los alientos

de la juventud! (...) ¡yo me llevo al joven usted se queda con el viejo!". Isabel había entrado al camino del amor-moralidad-naturaleza. La atracción por Luis le hacía compartir preocupaciones con él, por la hacienda, las modificaciones que ésta requería, la necesidad de meter agua para poder sembrar, le hacía tener malentendidos con él. La moralidad era el primer síntoma de la mujer enamorada.

En síntesis. En pantalla el género femenino se reduce a una esencia matriz de la que se derivan las opciones de ser mujer, esencia que engendra el amor y la sexualidad, pero mientras la primera se exalta la segunda se esconde, como si poco o nada tuviera que ver con el sentimiento amoroso. El amor es el tema clave, pero para ser limpio debe ser deserotizado, por eso su quintaesencia es el maternal. La idea del amor entre hombre y mujer con deseos de ser encarnado en la sexualidad se muestra con pocas posibilidades de éxito y generalmente como un propiciador de la desgracia: sólo parece irles bien a quienes realizan el amor conyugal en familia y a quienes ensayan en un noviazgo formal esta vocación futura: Agathodemon versus Eros. En las películas es muy frecuente que la mujer no muestre sus cartas y espere, discretamente a que el hombre tome las decisiones, a menos que sea una devoradora. Naturalmente esto responde a los usos sociales. Frecuentemente ella pregunta si en verdad es querida y después, si será querida para siempre, si el galán en cuestión la cuidará y la ayudará: pareciera que ellas

buscan entre las alas de Eros la protección y el cuidado que no encuentran en otros mundos. En muchas de las historias, no obstante, se cuele la conciencia de esta falacia.

La relación de pareja fincada en el amor pasión, o sea el sexual es siempre equívoca, produce desencuentros y dolor. Con la novia, amante o compañera no existe entendimiento ni confianza, tampoco solidaridad, respeto ni, por supuesto, comunicación. En el mejor de los casos el amor conlleva el cuidado y atención, como el que se tiene hacia un ser más débil y delicado. Las posibilidades del amor requieren de la equidad y esta no es posible con esa concepción: la mujer queda o en el altar o en el suelo.

El amor hombre-mujer parece ser cosa exclusivamente de jóvenes, asociado a la alegría y los malosentendidos. En el melodrama, en cambio, con su pretensión de tocar los sentimientos humanos a profundidad se tratan los temas de la familia y la maternidad. El tiempo que abarca el amor suele ser breve, semanas o meses, y cuando es de otra manera lleva el signo de la merma o el sacrificio, se asocia a la debilidad, rara vez a la fuerza. En este aspecto el cine mexicano expresa una continuidad a lo largo de la historia nacional, el miedo profundo a dejar suelto el sentimiento amoroso y la idea de la complementariedad entre hombres y mujeres: sólo sumando la parcialidad de dos podrá construirse un cuerpo completo. Se insiste en este sistema que expresa el de género frente a la que podría propiciar la relación de dos spartes completas. La supresión de capacidades lleva a la

estereotipación de las diferencias y a su jerarquización. Se trata de la construcción del sistema de género. El amor es una manera de domesticación de la fiera femenina y, a través de la emoción, entra al aro.

Capítulo VII.

La familia fílmica: el modelo.

La familia es una institución compleja que atañe a la esfera económica, social, ideológica y psicológica y que afecta tanto a los temas de la sociedad en su conjunto como de los individuos en particular. Se trata de una instancia intermedia entre los unos y la otra por lo que se ha considerado la unidad básica de la organización social. Lo es del melodrama fílmico mexicano.

La importancia de la familia es evidente cuando atendemos el tema de la construcción del género, como parte de las mentalidades, porque en su seno se transmiten gran parte de las concepciones determinantes al respecto. La familia permite y propicia el desarrollo del ámbito privado frente al público, en nuestra cultura se considera el espacio fundamental para la reproducción social. Su constitución ha implicado un largo proceso histórico que encuentra en la familia nuclear, que se precisa durante la revolución industrial europea su definición más exacta(1).

1. Michael Anderson. Aproximaciones a la historia de la familia occidental Madrid, Siglo XXI, 1988.
- Philippe Ariès. El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen. Madrid, Taurus, 1987.
- Philippe Ariès . Historia de la vida privada. Op cit.
- Antoine Artous. Los orígenes de la opresión de la mujer. España, Editorial Fontamara, 1982. (Libro Historia).
- André Burguière Et Al. Historia de la familia. Madrid, Alianza, 1989.
- Jean Louis Flandrin. Orígenes de la familia moderna. Barcelona, Grijalbo, 1979.

La familia no es, entonces, un grupo natural, eterno y obligado para el ser humano, sino una construcción social. Del primer agrupamiento humano para la protección se han derivado formas diversas. La familia actual es un invento reciente. La religión católica la convierte en una preocupación fundamental, por cuanto se la considera el único espacio adecuado para la reproducción y de los más precisos para la transmisión de las ideas religiosas. Además, el ideal de la Sagrada Familia, constituida por Padre-Madre-Hijo se convierte en un modelo preciso que coincide con el grupo nuclear. La tendencia ha sido a considerar sus formas inmutables y a intentar su persistencia a toda costa. Esta idea ha pautado en forma importante nuestra cultura, convirtiéndose en un modelo. La acepción fílmica de ese modelo es de lo que trata ese primer capítulo, empezando por el noviazgo, requisito del matrimonio y, por tanto, de la familia.

El noviazgo.

Los años que aquí tratamos es común la idea de que el noviazgo representa un período difícil, que entraña tomar una decisión fundante que atañe a la pareja, pero también a la

Evelyn Reed. La evolución de la mujer: del clan matrilocal a la familia patriarcal. Barcelona, Fontamara, 1980.

Lawrence Stone. Familia, sexo y matrimonio en Inglaterra. México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

familia, por una tendencia expresa de ésta a cerrarse en torno a sí misma(2).

La muchacha no debía acceder con facilidad al noviazgo y, ya en él, debía mantener el recato. La pureza sexual es una situación que queda asociada a esa primera reticencia. Isabel Alba recuerda que "una muchacha que fracasaba con su novio era un escándalo. A mi me tocó ver a una amiguita como de diez y siete años y fue un escándalo, porque se la llevó el novio y luego regresó, y los papás no la dejaban salir a la calle pero para nada y toda la gente decía: -¿pero ya sabes lo que le pasó?" (...) ¡Cuidado y no fueran señoritas!, la regresaban a su casa o le daban una vida de golpes"(3). Supuestamente la manera de saber si era virgen era la sangre en el momento del coito.

Isabel Alba recuerda que el noviazgo, por lo general, se daba poco a poco y de manera clandestina, pues solía ser a escondidas del padre. Empezaban "con cartitas, lo veía uno de lejos y le mandaba cartitas, que con la hermanita o con la prima, o con la sirvienta. Decían que eran sus admiradores y que cuando podía salir al pan, porque eso era lo que se usaba, que saliera uno en la tarde con el pretexto del pan o a traer el mandado. Yo por ejemplo, siempre inventaba que iba

2. En La prensa encontramos a lo largo de 1940-45 un anuncio dirigido: A LOS PADRES DE FAMILIA.

Antes de aceptar a un individuo como novio oficial de su hija, investigue sus antecedentes y conducta; preferible prevenir que lamentar. POLICIA PRIVADA AUTORIZADA POR EL GOBIERNO.

En Un divorcio, es el padre el que manda investigar a la novia del hijo, que tiene una conducta dudosa.

3. Op Cit.

a ir por mis medias, porque antes se usaba que las medias se las repusieran. Entonces inventaba que voy por mis medias. Entonces decía mi mamá: -Oye tú, ¿pues cuántas medias has mandado a componer? Inventaba uno que voy con mi amiga aquí, nada más a la botica, y pretextos para poder salir. Los papás decían: si tú me dices que tienes novio es para casarte a la de ya, porque yo no voy a darte permiso de estarte poniendo en evidencia ahí en la calle con el muchacho. Si ha de entrar es porque ya se van a casar". Agrega que ella veía a su novio, su único novio que fue después su marido, los martes de una a tres, en que iba a "arreglar medias" acompañada por su cuñada o alguna de sus hermanas. Después de dos o tres años el noviazgo ya era "con permiso, pero ya con compromiso", iba a la casa y platicaban de seis a siete "en la calle, en la puerta o en la ventana. Aunque lloviera". Con el novio "se platicaba de todo: del noviazgo, que de fulanito o de zutanita, de otras cosas, de conocerse (pero de sexualidad) !Uh! !no! Pero sí para nada! Ahora yo veo que platican. Los novios se platican todo, tienen confianza. Antes no, para nada. La tenían a una bien encerradita". La señora Alba rememora su experiencia, pero también explica que "era como todo. Había muchachas más rebeldes y de plano se salían, aunque regresaban y les pegaban. Yo tuve varias amigas que se iban a bailar, porque antes se usaban mucho los salones de baile, se iban a bailar y regresaban y les pegaban. !Horrible! La verdad muchas preferíamos ser

obedientes". En los sectores populares -recuerda- las muchachas tenían más libertad para salir(4).

Los usos del cortejo eran de variada índole, pero, en esa sociedad tan violenta, todos podían implicar riesgos. Echar reja era común, pero tenía sus bemoles. Veamos si no:

Fue bárbaramente golpeado frente a su novia. Por conversar con su novia, la jovencita María de Jesús Joaquines a las ocho de la noche de ayer, el obrero Ramón Rodríguez Cisneros fue bárbaramente golpeado por un policía uniformado, cuyo número de placa no le fue posible ver a la víctima(5).

A otro novio que echa reja lo asaltan y le pegan con un martillo(6). A veces tenía otro cariz, como en ese caso que parece de película en que un sujeto -inválido para más señas- recorría los campos haciéndose pasar por guardia forestal para asaltar a las parejas. El hombre cobraba mordida en La Cascada de los Baños o se llevaba a las muchachas, cuando era gente del pueblo. Jesús Molina Peñaloza estaba "a la sombra de un árbol en pleno idilio con su novia"(7) cuando aparece el asaltante. El muchacho le solicita su identificación y el inválido le responde con una puñalada y emprende la huida, difícil, dado su estado. Casualmente pasa por ahí un charro, apodado "el charro negro" y lo laza, entregándolo así a la justicia.

4. Id.

5. Id., 28 may 1945. 2da.secc. p.1.

6. Novedades. México, D.F., 8 may 1941, 2da.secc. p.1.

7. Id., 5 may 1945, 2da.secc. p.1.

Una idea general era la de que la pareja ideal es la más parecida entre sí(8). La elección de pareja es un tema que preocupa de forma importante a la sociedad de estos años, lo vemos, entre otras fuentes, en los consultorios del corazón. Veamos, por ejemplo, los siguientes consejos:

A Carlos López de Mérida, Yuc.:

Usted se encuentra muy enamorado y aunque ella no lo demuestra con la misma franquza de usted, solo espera que le haga la proposición de matrimonio para aceptarla porque su cariño también es muy grande. La edad de los dos está de acuerdo y la comprensión es mutua, tienen mucho a su favor, su educación, posición social, así como también la amistad íntima de las dos familias, todo lo favorece, resuélvase cuanto antes(9).

Otro caso, dirigido a Violeta, en Orizaba:

8. En un consultorio sentimental se pregunta: "¿Puede el matrimonio asimilar de tal manera a una mujer y a un hombre, educados bajo diferentes costumbres, gustos y opinones, hasta hacer de ellos dos mentes con el mismo pensamiento, dos corazones con un sólo sentimiento?". Esta pregunta viene en la carta de una muchachita muy romántica que continúa así: "Estoy prometida a un hombre que a mi parecer es un dechado de perfecciones y del que estoy locamente enamorada. Pero sus ideas sobre el matrimonio, la vida, etc. son completamente opuestas a las mías, y yo quisiera saber si será posible conciliarla" La respuesta es como sigue: "Esta pobre niña está en peligro de caer en las garras de uno de esos ogros fuera de lugar en estos tiempos [...] una muchacha educada en el ambiente en el que esta chica dice haberse criado, no debe pensar, ni como una mala fantasía, en unirse a un hombre como el que describe. El matrimonio no muda la humana naturaleza, ni desarraiga los principios inculcados" (Dorothy Dix. "Mi plática diaria". El Universal. México, D.F., 3 may 1940, 2da.secc. p.3.
9. Leonel Clemente Fernández. "En su escritura está su retrato y su porvenir". Magazine de Policía. México, D.F., 2 ene 1950, s.p.

Es usted muy joven, se encuentra enamorada, pero no le conviene seguir adelante esas relaciones porque no tendrían buen fin. Usted no tiene ninguna experiencia y no puede comprender todo el inconveniente que existe en la diferencia tan grande de clase. Ahora todo lo disculpa porque lo ve lejos de usted y el mismo cariño no la deja ver claro, pero ese trato en la intimidad es insoportable(10).

La idea en los consultorios remite a la similitud entre los miembros de la pareja para formar una buena relación. El cine presenta, a veces, una variante más romántica que, puedo imaginar, ilusionaba a más de una espectadora. Se trata del encuentro entre la muchacha pobre y el hombre de más status, por ejemplo Ladronzuela, Pasionaria (Pardavé, 1951), El rebozo de Soledad (Gavaldón, 1952) entre tantas otras. En estos casos la muchacha debe enfrentar una serie de situaciones que den cuenta de la perfección de su esencia femenina, para poder así construir una relación matrimonial. El amor por sí mismo, ya lo vimos, no es suficiente para cimentar a una familia. Con frecuencia las películas con ese tema evaden posibles problemas posteriores con la palabra FIN.

En pantalla se considera que la observancia de una serie de cualidades de la novia se observan ya las futuras virtudes de la esposa al interior de la familia. Recordemos los diferentes tipos de mujer de luz y sombra pero la respuesta esencial, biológica de todas ellas. En Dos tipos de cuidado Jorge invita a la kermesse a "una de esas amiguitas que

10. Id.

tenemos los solteros". Su novia se enfada, le reclama y él contesta: "mientras no seas mi esposa no puedes reclamarme...;no quiero que se vuelva a repetir!" y agrega para sí: "mientras sean novias están amoladas", tienen que perdonar sin remedio. Pero en esa capacidad para perdonar y aceptar que la sexualidad se ejerza aparte de ellas ya se aprecian las cualidades de esposa.

Perdonar y esperar. En Dos pesos dejada (Pardavé, 1949) Lupita llora porque Fermín, su novio, no se ha dejado ver. Gabino que está de arrimado en la casa la consuela "En el fondo guardamos puro, intacto, el cariño a la novia. Usted es la novia. Usted tiene que esperar, ya verá... la obligación de la novia es esperar, siempre esperar... -Yo, don Gabino no puedo esperar, ¿me comprende usted? evíteme la vergüenza de decírselo, yo no puedo esperar". Lupita sí espera, pero un hijo y esa situación le hace perder la estabilidad de su papel de novia, estabilidad que tenía el alto precio de la paciencia y la prudencia.

En Dicen que soy mujeriego (Roberto Rodríguez, 1949), la abuela (Sara García), ha aconsejado a Flor para que pueda conquistar a su nieto: cuando el muchacho la besa, ella le da un bofetón y él responde: "de veras que no eres como las demás". La abuela le había dicho: "no le des entrada tan fácilmente". La espera parece inscribirse claramente en la concepción del tiempo de las mujeres, una concepción que no está sujeta a los avatares de lo público y que no se mide por una serie de logros avalados socialmente: la espera alude a

un tiempo circular, no lineal, sin un propósito o programa medible objetivamente sino en remolino, conveniente a la repetición de las tareas domésticas, en el mundo privado, en la actividad precisa e íntima de la mujer. Las virtudes aluden a su labor de conservadora: se respeta la discreción, la prudencia, la seguridad que ellas ofrecen y la lealtad a toda prueba, como la base de la que se parte para salir a batallar con certezas indudables al mundo de lo público. La paciencia y la capacidad de espera aluden a estas características pero implican también una precisa concepción del tiempo.

En Azhares para tu boda (Soler, 1950) Felicia no puede casarse con su novio Carlos porque el es socialista y quiere hacerlo solo por lo civil. El padre se enoja y lo corre de la casa ("¿;Cómo pensó que podía sacar a mi hija de esta casa: como esposa o cómo...!?" La prudencia de su esposa lo obliga a no completar la frase). Carlos es encarcelado en San Juan de Ulúa por participar en la Revolución y Felicia queda soltera. Cuanta vez tiene la posibilidad de reencontrar a su novio y casarse algo sucede y todo se frustra. Se casan todas las mujeres a su alrededor: la sirvienta, las hermanas, que no quieren usar los azhares de la madre destinados para Felicia porque "están salados". Ella vive con los padres y resiste los asedios del viejo pretendiente Slim (Joaquín Pardavé), amigo de éstos. Al final de los días, cuando son ancianos, Felicia recibe a Carlos, enfermo, para atenderlo antes de morir. Ella es uno de los pocos ejemplos de

protagonistas solteronas en el cine: expresa la virtud de la espera, aunque al terminar el filme insta a su sobrina para que se vaya con el novio y realice su amor, a pesar de la oposición familiar.

En los ejemplos, ya no verbales sino del relato, que nos dan las películas, vemos que no gustan las sabihondas ni las ligeras, a menos que cambien su actitud y, en cambio, se valora la prudencia, la espera, la discreción y, sobre todo, la distancia sexual: en La oveja negra Justina interrumpe a Silvano que lleva gallo su novia, María Elba, y le increpa porque está con ella, ¿no, acaso, le había dicho que a él no le gustaban las muchachas apretadas sino las mujeres de experiencia? Silvano ordena a María Elba que se meta al cuarto porque ella no debe oír eso. Una cosa era el discurso dicho para convencer a una mujer ligera y otra cosa lo que los hombres buscan en las mujeres para tomarlas en serio. Ya se lo había dicho a Justina en los portales: él quería a una mujer para casarse y tener hijos con ella. En María Eugenia (Castillo, 1942), Julia va a casarse con Carlos porque así lo han arreglado las familias. Ella es déspota con los criados, vanidosa y poco ahorrativa: su vestido de boda costó tres mil pesos lo que es claramente un derroche. Su madre es, en cambio, un dechado de virtudes y sumisión y le dice que para el matrimonio necesita bondad, comprensión y obediencia: "no mamá, yo me caso para ser su esposa, no su criada". No se casará con él porque María Eugenia sí tendrá esas cualidades y, a pesar de no tener padres y ser una mujer que trabaja

para vivir, está adornada de esas virtudes esenciales para el papel futuro, cualidades que muestran el fondo del ser femenino. Además, la trama mostrará que era la verdadera hija de la señora, que Julia era adoptada, de manera que las necesidades sociales de la familia no se ven lesionadas.

La buena mujer, la que sabe de su biología primordial, responde como lo hace Soledad (El rebozo de Soledad) cuando el doctor le pregunta si tiene deseos de tener pareja, ella contesta: "la mujer ha nacido para casarse y darle hijos al hombre": la mujer ha nacido para madre-esposa.

La familia como coto cerrado o "dime de que presumes y te diré quien eres".

En México, durante los años que aquí trabajamos, la pervivencia de la unidad doméstica extensa, de origen rural, ha mantenido su fuero en la ciudad. Vemos las familias grandes, el peso enorme de la autoridad paterna, la presencia e influencia de los abuelos, la incorporación de ahijados, compadres, sirvientes y arrimados que hace crecer el número de sus miembros(11). Sin embargo, el cine mexicano gusta mostrar la familia integrada por padre, madre e hijos, a veces una sirvienta, un compadre o una comadre, o sea, presenta la familia nuclear que, aunque reciente, constituye el estilo de los sectores más modernos. De esta manera, las clases medias, con mayor influencia cosmopolita y un nivel de ingreso más alto, se convierten en el ideal. No hay que olvidar que ellas "constituye(n) una fuente de información,

11. Ver capítulo IV: El consumo

educación y modificaciones de la conducta hacia las clases alta y baja (...) Estudiar a la clase media significa, en parte, comprender aquellos valores que están siendo transmitidos constantemente, que están siendo integrados y asimilados por la sociedad en que esta clase se desenvuelve (...) El estilo de vida de la clase media es aspirado y envidiado constantemente por la mayoría"(12).

No siempre los ejemplos fílmicos de la buena familia son las pobres, pero sí muy a menudo. Conviene recordar que precisamente se trataba de los sectores espectadores de cine mexicano, precisamente aquellos que menos tenían una forma de vida similar al modelo. Entre el público habitual del cine mexicano observamos más comunes las uniones consensuales, las instancias del compadrazgo, las herencias de la familia amplia, los lazos del padre tan laxos que muchas veces parecen inexistentes, sobre todo en los frecuentes casos de la madre soltera o abandonada. Cuando existe la figura masculina suele ser menos protectora y más brutal de lo que presenta la imagen: si en el cine el padre provee pero difícilmente golpea a su mujer, a menos que la trama gire en torno a esa desgracia, en la realidad la violencia ha sido un tema de largo plazo en la historia nacional. Si en los filmes el papel paterno ante los hijos es rudo, con la disculpa por la intención manifiesta de orientar, en la realidad el padre

12. Mario Ongay. "La familia en las clases medias en México". En: "¿Qué pasa con la familia?". Revista mexicana de ciencias políticas y sociales. México, UNAM. Num.98-99. Año XXV-XXVI (Nueva Epoca) Oct-Dic 1979-Ene-Mar 1980, p.10-11.

ausente ha convertido a su progenie en sujeto de estudio para los psicólogos.

Menciono algunos casos extremos de ejemplo: Juan García Delgado golpeaba regularmente a su mujer, al grado de que el hijo de ella, Felipe Galván, por defender a su madre, le dio muerte. El propio muchacho dio aviso a las autoridades(13). Pedro Mejía dejó moribunda a su esposa, a quien golpeaba cada vez que se emborrachaba "sin tener en cuenta que estaba próxima a dar a luz"(14). "Salvaje que golpea a su mujer y a su propia hija" de ocho años, por interponerse entre ambos. La señora declara "que su marido, sin ningún motivo justificado, la golpea continuamente"(15). María Guadalupe Jiménez Guerrero, de veinticinco años de edad murió de un puntapie en el vientre que le dio su amasio(16). "Rafael Martínez Sánchez golpeaba a su mujer; un amigo de ambos intervino en favor de ella, y fue muerto por el iracundo esposo" a golpes de "charrasca". La explicación del asesinato es que Benito González era un entrometido "y aconsejaba a la esposa que no se dejara regañar"(17). El subteniente del ejército Samuel Herrera Torres vació su pistola calibre 45 en su esposa Elena Valle Valle(18). Estos ejemplos transmiten

13. La prensa. México, D.F., 13 may 1947, p.12-27.

14. Id, 10 may 1947, p.20.

15. Id, 15 may 1947, p.38.

16. Id, 10 may 1945, p.27.

17. El Universal. México, D.F., 1 may 1945, 2da.secc. p.1-7.

18. Se entrega a la policía, acompañado por sus dos hijas de dos y seis años, y declara que su esposa había cambiado, pues su media hermana, extra de cine, la orillaba a beber y la presentaba con amigos perdularios y viciosos. Según el militar ella le espetó que "tengo otro que vale más que tú". La señora declara que su marido era muy desobligado por lo que ella quería

violencia en las relaciones hombre-mujer, unidos o no por el vínculo matrimonial y remiten a un mundo menos ordenado que el de luces y sombras de la pantalla.

El cine mexicano construye su familia a partir de la imagen de la clase media y gusta de mostrar los conflictos que enfrenta. En realidad, el tema fundamental parece ser precisamente el de los conflictos que enfrenta. Vemos parte de la realidad y parte del deseo. Parece evidente que tanto las realidades, las ideas sociales dominantes y los deseos (producto y retrato de las carencias) influyen en la imagen.

La familia fílmica responde a principios diferentes del amor-pasión. Lo vimos en el capítulo anterior. Las cualidades que se requieren para construirla son también otras. El amor expone a los protagonistas mientras que la finalidad de la familia es la de proteger, dar cobijo, generar una frontera con el exterior(19).

divorciarse y que el día de la tragedia llegó y, sin más ni más, le disparó, estando presentes las pequeñas. El Universal, México, D.F., 11 may 1945, 2da.secc. p.1.

19. En El peñón de las ánimas, por citar un ejemplo Angela y Fernando se aman, a pesar de pertenecer a familias peleadas a muerte entre sí. Angela debe casarse con su primo Manuel, determinado para ella desde la infancia. Conoce a Fernando y se despierta un amor entre ellos, pero la mujer se resiste a dejarse ir en su vértigo. Angela le pide al primo que se casen a la brevedad: "Seré una buena esposa, sumisa, obediente, y cuando el sentimiento por él se me vaya, sólo a tí podré querer". Cierto que esta película está ambientada en el siglo XIX, pero el cine mexicano no se caracteriza por buscar historicidad en los sentimientos, sino que parte de la consideración de que ellos son eternos e inmodificables. La trama correrá por un tono romántico: la pareja enamorada huye para salvar su relación y se genera un duelo en el que Angela muere. La pasión no podía llevar a los protagonistas a buen término.

Para proteger, la familia en pantalla tiende al aislamiento. Parece que el mundo exterior nunca puede ser seguro: se impone recordar que los años de guerra eran recientes. En El dolor de los hijos (Zacarías, 1948) la madre ha dificultado el romance entre Virginia y Edmundo, él morirá mientras busca tener los medios económicos para que su matrimonio sea aceptado. Virginia siempre reprochará a la madre su actitud. Después, también la madre influye ante su marido para que le niegue a su otra hija, Eloísa, el permiso de casarse: la muchacha huye con el hombre al que quiere y entonces, en el seno de la familia, se la considera muerta. La madre dice que Eloísa ha fallado en su ser femenino: "las mujeres somos las guardianas del honor y de la vida de los hombres que queremos. Eloísa ha puesto en peligro la vida de tu padre y de Librado (el hermano), porque si se encuentran con ese hombre sucede una desgracia". O sea que son las mujeres las que deben hacerse cargo de la falta de control masculino. La trama se encargará de darle la razón, porque al encuentro de los hombres, efectivamente, la sangre habrá de correr. Sin embargo existe otra cuestión referida a esta señora, y es que su exigencia de obediencia se sustenta en la obligación de lealtad con el grupo original, con la familia propia, lealtad que aparece como contradictoria con la creación del propio matrimonio. Si el discurso explícito plantea la bondad y naturalidad del matrimonio, entre imágenes resulta claro que optar por él esconde contradicciones, conflictos, dolores. Cuando Eloísa se quiere

casar con un fuereño el padre niega su consentimiento, porque "una hija no es un objeto (...) no es algo que se puede quitar del corazón (...) El matrimonio es un paso muy serio. Es lo más importante de la vida". Parece reaccionar con el mismo prurito de Carlitos, temeroso de que se fuera su hermana protectora, que se sorprendía porque, según él, "la piden y se la regalan". Rosario, otra hermana, reclama a Eloísa: "¿Serás capaz de dejar tu casa, tus padres, a todos nosotros por un hombre?". Esa posición contrasta con el discurso de Eloísa, que le decía a ese hermano miedoso de perder su afecto básico: "Todas las muchachas tenemos que casarnos algún día y formar nuestros hogares". Se contraponen dos concepciones: los hijos como parte del patrimonio familiar, del que los padres disponen, frente a la necesidad de la creación del propio proyecto. Se contraponen el ideal de la familia cerrada con la necesidad de abrirla de vez en cuando para renovarse.

La lealtad a la familia es un elemento fundamental para la coherencia interna, pero en el cine parece que la debida a la familia original se opone al desarrollo de cada uno de sus miembros. En pantalla muchos de los problemas aparecen, como dice el título de una película, Cuando los hijos se van, o se quieren ir.

Ongay plantea, en su estudio sobre la clase media mexicana, que la libertad de cada miembro para disentir de la norma aceptada es precaria. Se fomenta el autoritarismo para evitar la disolución, real o fantaseada: "El valor de la

independencia, la individualidad y la privacidad dentro del sistema familiar mexicano tienen poca relevancia, ya que estamos reaccionando hacia los valores de la lealtad y la cohesión del grupo"(20). Esta lealtad está organizada de manera que quienes más cargan con ella son la esposa-madre y los hijos: el esposo-padre queda más ligero: si el varón es totalmente fiel a la nueva familia se hace desleal a la original, en particular a su madre, así es que se generan una serie de mecanismos peculiares para no cometer esa traición(21). Este tema aparece, en las películas, magnificado en el peso extraordinario otorgado al sentimiento materno: el de la madre hacia los hijos y de ellos hacia la primera.

Cuando los hijos se van muestra con precisión estas características. Ayala Blanco la ha llamado "el arquetipo del género de la familia"(22). Dice:

La familia se concibe en este filme como aquello que sobrevive y permanece en el tiempo de manera privilegiada, lo que salva los fueros de la tradición... todo conflicto y sufrimiento deriva de la necesidad de alejarse de los "seres queridos" o de aquellos que se alejen, de estar obligado a experimentar pasiones y sentimientos casi siempre funestos, de romper la ligazón preservadora con el vientre omnipotente. Ninguna casa debe embargarse en 10 de mayo.

El drama se engendra sin la ayuda de presiones y contingencias exteriores. Todo procede de lo inmediato, de lo personal afectivo y mezquino... la familia se disgrega... teniendo el epicentro sobre los progenitores. Aún

20, Op Cit, p.20.

21. Id, p.21.

22. Op Cit, p.50.

transgredidas, nunca demasiado, las leyes de la familia conservan plenamente su vigencia. Apenas interviene la vida individual: es una desviación insípida y condenable.

Se trata de una familia cerrada en sí misma, que permite poco aire para el desarrollo particular y que requiere de la obediencia y la resignación como cualidades preservadoras prioritarias. La mujer es el cimiento. Si Guadalupe cultivaba rosales en esta cinta no es gratuito que la familia se apellide Rosales. La familia se observa como "pilar firme e inmune de la sociedad"(23). El tema alude a una preocupación general. Dice Sara García que:

Cuando los hijos se van es una película inmortal, dígase lo que se diga en su contra. Se acabará el cine, y seguirá existiendo Cuando los hijos se van, porque en todos los hogares los hijos se van: o se van de monjes y monjas, o se escapan con el novio, o se van a trabajar al extranjero, o se casan o lo que tú quieras. De hecho, la vida misma está contenida en el título de Cuando los hijos se van. El público acude a verla, y al que se le han ido los hijos, lo siente, lo llora. Al que todavía no se le han ido lo prepara: -El día de mañana, mis hijos también se irán. Por todo esto Cuando los hijos se van es una película clásica(24).

García Riera rescata la propaganda de esta cinta: "El santuario del hogar mexicano, rico en tradiciones de nobles costumbres, sirve de marco a una historia de abnegación y ternura que nos permite recordar a quienes nos dieron el ser sin haber pedido jamás nada de recompensa"(25). Sin embargo

23. Id, p.52.

24. Testimonios ... Op Cit, Vol.II, p.18.

25. Historia documental... Op Cit, Vol.II, p.14.

aparece precisamente como lo contrario: los padres, orgullosos de la estructura que dieron a la prole le impiden la salida con todas las armas a su alcance.

La película se inicia con un recorrido por casa de la familia Rosales, en Orizaba que muestra "dicha, paz... limpieza". La casa huele a nacimiento, porque en ella se preservan los rituales de la tradición cristiana y es Navidad. La religión aparece impregnando cada rincón de la vida familiar más allá de que ningún cura está presente: la casa desborda los crucifijos y la señora se llama Guadalupe mientras su marido se llama José. Cuando la hija se casa con un divorciado la madre lo considera terrible, porque su unión no tendrá la bendición de la iglesia "no hay boda (dice) cuando no hay amor ni sacerdote". La pareja fundamental sigue unida más allá de los problemas que se enfrentan y más allá de los conflictos, del juego de lealtades, de envidias y de rechazos muy presentes en el grupo, que se hacen evidentes cuando el padre decide retirarle su apoyo a Raymundo, hijo menor que es, precisamente, el consentido de la madre. La mentira aparece a cada momento: José asegura al usurero que en treinta años su esposa no le ha mentado, sin embargo ella ha empeñado, a escondidas del esposo, los papeles de la hipoteca de la casa para ayudar a su hijo, el villano. La pareja se expresa una confianza plena, pero ésta se modifica en el momento en que aparece la relación a la madre con el hijo: las fidelidades se modifican al entrar esa relación primordial que va más allá de la matrimonial. El padre se

percata de esta situación, al grado de odiar a Raymundo, precisamente, a causa de la intimidad entre él y su madre. Una vez que Raymundo ha abandonado el hogar y se dedica a cantar en el radio es oído por la señora, precisamente el diez de mayo, cuando espera que le embarquen los muebles de la casa, radio incluido. Oye a su hijo lamentarse de que ella perdió la fé en él y compara el cariño extraviado con el del redentor: sólo éste puede darle la fuerza necesaria para limpiar su alma. Mientras el hogar se mantenía unido no existieron los problemas: cuando los hijos se empiezan a ir las calamidades crecen una a una hasta invadirlo todo... y secar los rosales.

Se trata de la utopía, pues a pesar de las envidias, rivalidades y conflictos que guardaba esta familia en su seno, en el secreto del silencio, de lo no hablado, del doble mensaje, del código cifrado, parecen no existir los problemas: parece, pero... el hijo mayor roba y miente y culpa de ello a Raymundo, la hija busca una vida más alegre y se casa con un viejo divorciado, en la esperanza de que su existencia sea más amable. La historia declara que la familia es el mejor de los mundos, aunque el relato lo haga dudar. El conflicto básico se desvía a la salida de la prole y la rivalidad del padre con el hijo: aparentemente lo que le molesta es su carácter musical, su temperamento cariñoso y sentimental. El padre dicta órdenes y se muestra muy autoritario, pero la madre mangonea a través de la mentira e incide en todos los ámbitos: si ella es dueña de toda la

casa, él parece reducirse al escritorio, donde guarda el revólver. Sólo el sacrificio de Raymundo va a salvar a la familia: todos vuelven después de su muerte, en Nochebuena, para constatar que el abandono es algo que sólo puede producir desgracias. En la cena ritual declaran el beneplácito por estar juntos, pero la tristeza y el sentimiento de culpa se manifiesta en cada uno de los rostros y en cada una de las frases.

El modelo presenta una familia cerrada de la que no se sale sin producir la debacle. Entre las clases populares, en cambio, las que forman los públicos habituales de este cine, la ruptura familiar era moneda corriente, particularmente como consecuencia de la crisis que significó la Revolución. Los lazos afectivos con comadres y amigos era fuerte. En esta ciudad de reciente cuño, donde la mayoría era recién llegada se buscan nuevos refugios, de los que también nos habla el cine, en su necesidad de procurar la identificación(26). El dolor producido por la ruptura podía ser, para algunos espectadores, parecido al sufrido tiempo atrás, al emigrar a la ciudad, podía ser una recreación del propio sufrimiento desde otra perspectiva. La familia es una institución que se trata de imponer, pero que no es dominante.

Es importante hacer notar que cuando las películas no tienen como eje a la familia, como sucede en muchos filmes, ésta brilla por su ausencia. A veces, su falta es parte de la

26. La vecindad y sus habitantes presentan también alternativas. Ver: Tuñón, La ciudad actriz, Op Cit.

historia (y de las desgracias), pero a veces es parte del relato: se supone el conocimiento de esta situación y no se explicita. Menciono como ejemplo Ladronzuela (Delgado, 1949) o Dos huerfanitas (Roberto Rodríguez, 1950) de las que hablaremos después. Esa falta de familia se define por lo general por la ausencia del padre: la madre otorga otro elemento, no implica una familia, lo veremos después. La disyuntiva parece ser entre familia nuclear o desamparo, sin matices, y así en muchas cintas, ante la desgracia de los protagonistas, uno se pregunta dónde estaban los padres, los hermanos, la familia que pudiera apoyar a los caídos en desgracia. La lógica fílmica parece imponer: o familia nuclear o nada, sin embargo, se verá obligada a introducir mediaciones.

¿Cómo es que el cine mexicano tiende el puente que propicia la identificación y la transferencia? Si las películas ofrecen un contenido ajeno al espectador éste no asiste a la sala. Si, por el contrario, sólo muestran su rutina y sus angustias tampoco, porque no le permiten soñarse en otro lugar, en otra vida posible. El cine muestra una suerte de realidad, pero desde el deseo. Se impone una flexibilidad en las categorías de familia y madre que permita tanto el sueño como el reconocimiento. Encuentro una mediación entre el deseo de un núcleo familiar sólido y estable y la conciencia de que, en la realidad, ésta cobija múltiples conflictos. Creo que esto hay que inscribirlo en una sociedad en la que la seguridad que otorga la familia es

reciente y precaria, en que se sueñan muchas cosas alrededor de sus bondades pero todavía no se conocen bien los códigos que pueden regir su desarrollo. Creo que es eso lo que explica tanta idealización.

La familia como sistema.

Dentro de esta familia como coto cerrado, mundo completo al que parece decirsele que no debe abrirse ni un poquito, el matrimonio significa la base. El espacio anhelado se llama "hogar". El "hogar" es más que una casa en la que se vive, implica afecto, intimidad, seguridad: o sea es un espacio sagrado pero laico, separado del mundo público, y propicia el desarrollo óptimo de quienes lo habitan. Me parece significativo que la habitación más frecuentemente representada en las escenas familiares es el comedor. No se trata del ámbito femenino por excelencia, que sería la cocina, lo privado y aislado, donde se genera la alimentación-reproducción. La cocina es lo privado, hasta en la frase de "se metió hasta la cocina". Es el ámbito que separa a la mujer del mundo. No es la mujer en cuanto a tal lo que se representa, sino en tanto base social, en tanto madre-esposa(27). En el comedor confluye lo privado con lo

27. Madre-esposa denomina para mi un rol que confunde a la madre y la esposa, cada uno de estos roles adquiere sentido en términos del otro y sus funciones sociales se empatan. Marcela Lagarde ha usado esta categoría de modo particular: para ella todas las mujeres son "madresposas", aunque no tengan hijo ni esposo y el rol se caracteriza por "vivir de acuerdo con las normas que expresan su ser para y de otros, realizar actividades de reproducción y tener relaciones de servidumbre

público, el trabajo reproductivo de ella y el papel de proveedor de él. Representa el sistema familiar, la hechura materna del sustento en un espacio representado por el padre. El comedor puede ser sencillo, aledaño a la cocina y con mesa con mantel a cuadros o bien puede ser formal o elegante, en donde el padre ocupa la cabecera y en torno a ella se discuten y ocultan cuestiones esenciales para la vida familiar. Pero el comedor es un espacio presente en pantalla y el acto de comer es representado con mucha frecuencia.

La familia se presenta como un universo en sí mismo, como la idealización de la nuclear: ámbito aislado y seguro, con una fuerte presencia del padre que cumple los roles de proveedor y regente y madre centrada en sus roles nutricios y de reproducción, hijos en actitud de sumisión y aprendizaje, regocijados, las más de la veces (y cuando no lo están será el motivo de la trama), apapachados por la madre mientras son vigilados por el padre, en una situación en la que nunca tendrían que salir a la calle a vender chicles o periódicos. El aislamiento la convierte en un universo al que le cabe todo, todas las pasiones, los infiernos y las posibilidades. Esta familia se vive como una meta más que como un camino y el tiempo parece, eterno, parece girar en círculo, no ir a ningún lado. La duración en pantalla de estas tramas es

voluntaria". Se trata de una categoría que "abarca el hecho global de la condición de la mujer en la sociedad y la cultura". Cautiverios de mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas. México, UNAM, 1990. (Colección Posgrado). p.349.

larga, eterna: se plantea desde el anuncio del filme, es previo a la exhibición misma y se cierra con su figura.

Se trata de un sistema en el que diversos elementos se interrelacionan para su funcionamiento. La familia se apoya en dos pilares, los esposos, y a ese tronco primordial se agregan más o menos ramas. El matrimonio es, así, una situación fundante. El matrimonio, además, coloca a la mujer en una situación de protección y decencia(28).

En Anillo de compromiso (Gómez Muriel, 1951) la vecina de los protagonistas, doña Cholita se lamenta con ellos porque en la vecindad todos la acusan "porque es una de esas". Ella argumenta:

Yo no soy mala. No he conocido más hombre que mi Juan, pero era casado. Su mujer se fue con otro, pero es su mujer. Yo le he dado tres hijos y llevo doce años queriéndolo y cuidándolo. No soy nada.

Doña Cholita debía haber averiguado cuántas otras mujeres en la vecindad compartían su status. Seguramente eran varias, como seguramente, también, lo eran las espectadoras.

28. Seguros La Nacional tiene un anuncio con la imágen de una pareja saliendo de la iglesia el día de su boda y un texto que informa: "Esta mujercita, que confiada entrega a usted sus ilusiones, sus esperanzas...quien llenará su vida de cariño y ternura... sabe que usted cumplirá todas las obligaciones y deberes que ahora son su prerrogativa. De estos deberes, ninguno es más sagrado que el de velar por la seguridad de ella; la futura madre de sus hijos". El Universal. México, D.F., 10 may 1945, p.9. Otro anuncio similar del Banco Capitalizador de América muestra los privilegios del hombre previsor, los que redundarán en su beneficio al cumplir con los criterios ya citados.

En pantalla la finalidad natural de la vida femenina se dirige al matrimonio, no per se, sino en cuanto a fundador de la familia y, por eso, medio preciso y preclaro para el ejercicio de la sexualidad-para-la-reproducción. La madre-esposa, dentro de la familia otorga al hijo un papel preciso que permite, por ejemplo, a Silvano, en La oveja negra, llamar "padre" a su padre en lugar de "padrino", como le llama la prole que tiene regada por el pueblo. A la muerte de Viviana aparece una de las "comadres" de Cruz y le ofrece cuidar de él, ya que está solo, a lo que él se niega. La comadre es una mujer fácil que no puede aspirar a ocupar un lugar en su casa y su hijo debe andar con los pantalones rotos, porque no tiene ni dinero ni protección. La madre-esposa, en cambio, es el rol modelo para ejercer la maternidad.

En la imagen de luces y sombras, el matrimonio aparece como un equipo que promueve el bienestar de los hijos, otorga un suelo y un techo para su desarrollo. Ladronzuela expresa esta idea de manera óptima. Perla es una muchacha que vive en la calle junto con otros niños abandonados. Ella roba pequeñeces y duerme en rincones y cuartos abandonados. Con motivo de un pleito es llevada al Tribunal de Menores donde el licenciado Miguel Angel la quiere salvar, otorgándole un hogar. Dice:

Esta muchacha es una expresión de nuestra raza: indómita, no salvaje; desorientada, no perversa. No veo en ella una suave cera para modelar obras endebles, sino la obsidiana para tallar flechas y espejos. Su carácter es duro

como el cristal de roca, pero al igual que los diamantes pide la mano del tallador para que luzcan espléndidas sus facetas.

Durante el interrogatorio ella explica su historia familiar. Primero murió el padre, la madre se volvió a casar y mientras el hombre "se dedicaba a las carteras ella, en un cabaret, movía el catre". Más tarde murió. El padrastro se volvió a casar. A ella le pegaban y mejor huyó. Le preguntan si le gustaba estar en su casa cuando tenía familia: "pos como no, sea como sea ellos veían por mí. Pero después, con el padrastro, todo cambió". El licenciado Miguel Angel la lleva a vivir a su casa con su propia madre, para demostrar que la muchacha puede redimirse y repite con ella la historia de Pigmallion: otorga "la mano del tallador para que luzcan espléndidas sus facetas". Primero la bañan, luego la enseñan a hablar: no debe decir "fregar" sino "molestar". La hacen toda una mujercita, esa mujercita esencial que estaba en el fondo esperando "la mano del tallador". Naturalmente, se enamora de su protector. También surgen los problemas al cabo de los cuales huye a su vieja vida, lo que obliga a Miguel Angel a darse cuenta de que la quiere y a buscarla: Ella responde:

- Antes de saber tantas cosas era más feliz, porque entonces no entendía toda la infamia que tienen ustedes, los que presumen de ayudar a los desdichados.
- Te necesito porque habiendo venido de los humildes nos has dado, a los que creemos que la vida es nuestra, una lección de grandeza, dignidad y amor.

Se reconcilian y se casan. Para el cine nacional, la diferencia social es algo menor, lo fundante en este cine es la esencia biológica que hace que, con sacar mugre y malas palabras pueda emerger una mujer como debe de ser. Sin embargo, Perla dio un discurso que develaba la hipocresía de esa clase alta, odiada y envidiada al mismo tiempo, y ofreció al público el sueño de acceder a ella. Claramente permite al público una salida a su impotencia, al nombrar las lacras conocidas, pero también le ofrece un canal a su deseo, el de ascender de status. La historia de esta cinta privilegia el peso de la familia pero el relato media con las necesidades de identificación del público, lo veremos después. La trama, insisto, permite atender la fuerza que tiene la familia como protectora lo que era también un lugar común de su sociedad. Isabel Alba recuerda que cuando en una familia no había padre "los hijos hacen lo que quieren. Mis tías eran... habían dejado a sus maridos, tenían a su señor, pero los hijos siempre peleando porque tenía ese señor. Se fueron las hijas, así, muy chiquillas, se iban con los novios"(29).

El rebozo de Soledad presenta una situación límite que expresa la situación del matrimonio como base para la familia y necesaria para los hijos. En esta cinta Soledad ha sido violada por Roque, y este hecho destruye el posible amor entre ella y el doctor Alberto Torres. Soledad está embarazada y Alberto se lo dice a Roque, para que cumpla con

29. Isabel Alba, Op Cit.

su obligación. La imagen muestra a Soledad hincada en el suelo, echando tortillas, sola, rodeada por una naturaleza feraz en una situación evidentemente inerme ante el peligro, cuando aparece Roque y le dice que "enantes me gustabas como fruta madura, pero ahora te quiero con todo el querer del alma, como se quiere a la vida, como se quiere a la tierra". Si antes la quería como mujer ahora ya su cuerpo encierra los atributos que permiten un afecto más global. Ella le expresa su amor hacia un hombre lejano pero bueno, del que esperaba reciprocidad "con el tiempo, siendo buena y pura y aprendiendo cosas, pero ahora nunca podrá ser lo que tantas veces había soñado. Ahora nomás quero estar sola". El acto de Roque sobre ella le cambió la vida, ya no puede luchar por un proyecto, ya no es dueña de su vida. El siguiente diálogo es por demás insólito:

R. Ahora vas a tener un hijo mío.

S. Mi hijo es mío y de nadie más. Mi hijo no tiene más que mama, ¿me oye? Yo no quiero saber nada de usted. A la buena tierra no le importa quien seya el que la haya sembrado: lo que importa es dar el fruto, ser mujer. Pa' lo que Dios la crió. Mi hijo es mío, nomás mío.

R. Llevas harta razón. Yo quiero pedirte Soledad que me hagas la merced de casarte conmigo, te lo pido por tí y por mí, pero sobre todo por el que llevas en tí, por nuestro hijo. No quiero mirarlo rodando por el mundo sin hombre, porque sería tal como negarme a mí mesmo. No son hombres los que dejan hijos por el mundo, lejanos y tristes. Déjame darles, a tí y a mi hijo, amparo y sombra en la vida. Cásate conmigo. Sé mi mujer ante Dios.

S. Ansina será, Roque. Mi corazón te recibe como quien eres, el papá del guache que habré de tener.

R. Gracias Soledad. Vamos a comprar tu rebozo de boda. Después iré a donde el señor cura para que nos case lo más pronto.

En este diálogo que remite a las diferencias entre papel materno y el paterno para los hijos, vemos como ellos definen los roles al interior de la pareja. Si ser madre es cosa de la naturaleza, sólo el padre puede dar la protección necesaria para vivir en sociedad(30). La argumentación en torno a la necesidad mutua de ambos es la que da cuerpo al matrimonio, aún surgido de un hecho tan brutal como el que existió en el caso aludido. La escena que sigue es la de Soledad caminando sumisa detrás de Roque rumbo a la tienda. El la trata ácremente: "¡pérame ahí!", en los portales, como su mujer que ha aceptado ser. El elige su rebozo blanco de seda y platica con el tendero: "Pienso que la guacha Soledad me hará buena mujer- lo felicito (le contesta), ya le decía yo que la Soledad no era de esas de tomar y dejar, sino buena muchacha pa' hacer jape y sentar cabeza". Surge un pleito y Roque dispara a dos hombres, yacen como muertos, uno efectivamente lo está. Roque debe huir: "¡Vámonos Soledad!, Roque Suazo tiene sangre en las manos" y ella contesta: "Dije que sería tu mujer y a donde tú vayas iré contigo". El papel femenino en la pareja, aún cuando no estaba todavía consagrado en matrimonio, es el de seguir al marido y quedar

30. Se trata de una idea que observamos a lo largo del siglo XIX pero que durante el porfirismo se expresa en forma precisa. Andrés Molina Enríquez es un ejemplo de esta concepción. Dice: "Un hombre no puede ser completo puesto que le falta la facultad de reproducir; una mujer no es un ser completo tampoco,, supuesto que le falta la aptitud de mantenerse en una lucha desigual de trabajo con los hombres". "El problema político". En: Abelardo Villegas. Positivismo y porfirismo. México, SEP, 1972. (Colección Sepsetentas, 40). p.177.

subordinada a él. Este papel se lo da el hijo. Se pretende demostrar que la función natural que la subordina es la única que le permite un lugar social.

Soledad muere al dar a luz. Lo único que le importa durante el trance es que el hijo viva. Le llora al doctor para que salve a su guache. Cuando la madre vive y conforma una familia, tendrá en ella un papel central pero que repite esta situación fundante: su papel lo otorga, precisamente, su subordinación: su ser posible, el ser para los demás.

El sistema lo constituyen los roles, que son planteados como específicos y excluyentes: la esposa otorga el reposo y la progenie y el marido la seguridad, los hijos aprenden y obedecen, son la finalidad de ese sistema. Lo público y lo privado aparece como si estuviera claramente diferenciado en esa sociedad, como algo natural, biológico y eterno. Familia es igual a ámbito seguro para los hijos. Familia se identifica con esa otra palabra: "hogar".

La mujer es necesaria en la casa y para el cuidado de los hijos y esto propicia todo un sistema en que la función se sublima: sus cualidades más valuadas son la lealtad y la paciencia. El padre, por otro lado, es quien claramente usufructúa la autoridad y la madre le ayuda en eso ante los hijos: "ya verás cuando llegue tu padre y te castigue" es una frase común que acrecienta el papel materno como mediador entre la prole y la autoridad paterna y permite su función de protectora: a más temores inculcados más necesidad del cariño que ella practica.

En este sistema, los débiles, que son todos menos (supuestamente) el padre, deben manejarse con los escasos elementos que tienen a su alcance, de manera que la mentira se convierte en una forma de evitar castigos y, también, de conseguir beneficios. El melodrama fílmico recrea constantemente esta fuerza de la mentira, ¿en cuántos filmes son una o varias mentiras las que generan las dificultades que enlazan los acontecimientos! Dice Ongay que "El secreto es una institución en la familia mexicana. Se puede decir que es una característica del sistema paternalista (...) se puede interpretar como un sistema mágico para conservar la estabilidad y homeostasis del grupo familiar"(31).

La familia fílmica reifica la diferencia entre los géneros, lo que permite la conservación del sistema. Ongay plantea que la familia mexicana de clase media propicia una organización de favoritismos en el que todos van aprendiendo la manera de ganar privilegios: las niñas, por ejemplo van aprendiendo las artes de la seducción(32). En la casa, en la vida cotidiana y en el aprendizaje de los roles materno y paterno los niños socializan sus inclinaciones. Chachita en La pequeña madrecita (Joselito Rodríguez, 1943) ha aprendido en su hogar a comportarse como una mujercita, debe cantarle al padre aunque esté borracho y la trate mal y debe decir

31. Id, p.29

32. También se usa la seducción. Las mujeres aprenden aún más dichas técnicas, debido a nuestras actitudes culturales. Los padres, ante dicha actitud, ceden con facilidad y hasta la estimulan. Posteriormente, esta niña seducirá al maestro, al jefe de la oficina, al policía de tránsito, para evitar infortunios y obtener resultados favorables en casi todos los casos. Ongay, Op Cit, p.17.

mentiras: no debe confesar que llora porque él la lastimó, sino inventar que se cayó. La mentira constante -ya lo dijimos- aparece como una forma medular de esta familia: a la niña le esconden, incluso, la muerte de su madre. También su hermano Pepito aprende los puntos básicos de su rol: no aceptar dinero sino trabajar para ganarlo. En sentido contrario, Tucita, en Los tres huastecos se ha convertido en una marimacha: a ella le falta la estructura familiar que le permite aprender lo debido. Tucita es hija de Lorenzo, uno de los tres hermanos del filme, el que ha abandonado la sociedad y lleva vida de bandido. Ella habita, con su padre y un sirviente en una cueva, juega con alimañas y no con muñecas. Aprende de su padre que puede pegarle al criado: aprende a ser déspota con él, porque le falta el modelo femenino de la delicadeza que lima cualquier aspereza. En Los pobres van al cielo (Salvador, 1951) Lupita y Andresito se acomodan en casa de Don Cosme, empleado de la estación de tren que los ha visto llegar a la gran ciudad huyendo del pueblo y de la orfandad. Doña Remedios, su mujer, está un poco preocupada por la forma en que los recién llegados habrán de integrarse. Los chamacos encuentran pronto la solución: él dice: "Yo puedo trabajar", ella "yo puedo ayudarla aquí en la casa", y Cosme agrega: "¿no suspiramos siempre por hijos?"; entonces Remedios clama: "¡hijitos!" y los niños lloriquean: "¡mamá!"

La definición previa de los géneros hace que se configure un sistema en el que la ausencia de uno repercute en forma importante en la realidad total. Cada uno tiene un rol que

ejerce en forma fija y aprenden los niños para su vida futura. Es el caso de La pequeña madrecita, que acabamos de mencionar donde presenciemos la veloz caída de una familia a la desgracia por culpa del alcoholismo del padre. De ser una familia adecuada en que la madre viste delantal a cuadros y atiende a la prole, pasa -ella- a ser criada de rebozo y a morir auxiliada por la que antaño le lavaba la ropa, todo por no poder aprender una nueva función social. Da trabajo entender en donde radica la nostalgia por esta familia en que el marido llega exigiendo el dinero de la renta para gastar en bebida, trata mal a sus hijos y la mujer depende totalmente de él. Los méritos de la madre-esposa radican en su dependencia y obediencia, y la contradicción es que ésta, muchas veces, puede orillar a la prole a situaciones conflictivas, como en el caso de esta cinta.

Consejo a Abandonada, de Tepic, Nayarit:

Debe usted echar un velo al pasado y vivir para sus hijos, que es con quienes está obligada, debe estar a su lado siempre y jamás abandonarlos para que cuando crezcan nada tengan qué decirle y sea más triste su vida. Cuando él reconozca su falta regresará, y entonces a usted le toca recibirlo bien y tratar de jamás recordar lo pasado, para vivir tranquilos. Recuerde que al calor del padre los hijos pueden tener mejor porvenir. El respeto del padre es un aliciente en la vida de los muchachos. Sea prudente y su vida cambiará por completo(33).

33. "En su escritura está su retrato y su porvenir". Gaceta de Policía. México, D.F., 23 ene 1950, s.p.

El ideal de la esposa en la familia popular aparece claramente en la trilogía de Ismael Rodríguez: Nosotros los pobres, Ustedes los ricos y Pepe el toro. En la segunda de ellas, en la canción que presenta al matrimonio entre Pepe y Celia él canta que "mi mujer sabe cocinar, coser, planchar, y el marido sabe chambear y comer". Durante su embarazo, Pepe se muestra delicado ante los caprichos de ella y se aviene a traerle fresas o pepinos, de acuerdo al antojo del momento: el hombre apoya los caprichos de una naturaleza que no conoce, pero a la que respeta. Supuestamente ella está a punto de dar a luz, pero ni por asomo se le ve la barriga, muy de acuerdo al código Hays que consideraba esas imágenes censurables. Celia, La Chorreada, sabe bien, de una manera instintiva que no admite dudas, que a los niños hay que cantarles bonito, y se espeluzna cuando la tostada y la guayaba le cantan a su pequeño la terrible canción que les dedicaba su mamá poco antes de que se la llevaran al manicomio. Para la pareja formada por Celia y Pepe la convivencia es algo sencillo: cada uno hace sus labores y asume su papel en la reproducción: ella cuida al niño, él provee lo necesario. Ambos ríen de las travesuras del torito, cuando deshace la chambrita que la madre teje, pinta al perro o deshace las flores: todo es motivo de alegría en una familia en que la pobreza no alcanza a nublar el cariño, en que cada uno tiene sus tareas definidas. El modelo que los rige es el nuclear, aunque deja filtrar elementos para el reconocimiento: Chachita, la sobrina recogida, vive como una

hija más con ellos, así como la abuela paralítica, lo que remite a un concepto de familia amplia, y Pepe tiene su taller de carpintería junto a su casa-habitación.

El ideal de la familia organiza los contenidos fílmicos como un principio rector, como un esqueleto, como la estructura de un edificio. Se plantea sin duda, partiendo del principio de su bondad: por ausencia o presencia es el piso. Se reafirma la idea de su necesidad y de la protección que esta institución otorga. Se trata de un cine moralista, pero inevitablemente se filtran otras concepciones y en ellas se suprime el elemento didáctico, al tiempo que se incrementa el regocijo del reconocimiento.

Los roles: la madre-esposa.

El matrimonio configura a la familia, es su piso. En La casa de la zorra (Ortega, 1945), Lucía, la digna y elegante mujer casada que se ve tentada a tener una aventura extraconyugal, pregunta a su marido por qué se casó con ella: "Por tener un hogar, una esposa (...) ¿no te parece absurdo eso que me preguntas?". Ella le inquiere, entonces, si acaso la quiere: "¿Qué si te quiero?: ¡eres mi esposa, la madre de mi hijo!" El empieza a angustiarse por tan "absurdas" preguntas y ella liquida el asunto con un "no me hagas caso. Son cosas de mujeres".

Dice Mario Ongay, respecto a la familia de clase media de finales de los años setenta, en una afirmación que -creo- puede hacerse extensiva a la época que aquí trabajamos, que:

"El rol de madre en la mujer y el de proveedor en el padre se han convertido en los prototipos de funciones naturales y predeterminadas"(34). Son estos roles los fundamentales del matrimonio, los que permiten y sostienen a la familia.

En Dos mundos y un amor (Crevenna, 1954)(35) es claro que para fundar un matrimonio la mujer requiere suprimir algunas capacidades: cuando Ricardo (Pedro Armendáriz) conoce a Silvia (Irasema Dilián) es un estudiante de arquitectura que acaba de reprobado su examen de recepción y ella, en cambio, una encumbrada pianista europea, en gira artística por México. Con su enamoramiento y consecuente decisión de casarse, ella deja el piano y a su padre, con quien hacía equipo musical. Las advertencias de éste no le hacen cambiar de opinión. A Ricardo, sin embargo, el amor de ella lo hace ambicioso, se le despiertan las ganas de triunfar: "lo que soy, lo que llegue a ser, será obra tuya". Efectivamente él será importante: será el arquitecto encargado de construir el edificio de la Latinoamericana, cuando sobrevengan otros conflictos. Ella promete no tocar más que para él, quien se molesta, incluso, de que ella toque música en reuniones amistosas. Silvia es una mujer "liberada": tiene relaciones sexuales con Ricardo antes del matrimonio y sus opiniones en torno a la vida la colocan en un papel diferente de la mayoría de las protagonistas, sin

34. Mario Ongay, Op Cit.

35. Esta película rebasa en dos años el período trabajado aquí, pero considero que cabe en el análisis tanto por su temática cuanto por su tratamiento.

embargo, respecto a su papel en el matrimonio no parece tener otras opciones.

A menudo ese esquema provoca problemas, incluso en los filmes. En Anillo de compromiso, película de la que hablamos atrás (Emilio Gómez Muriel,) Marta (Martha Roth) y Pablo (David Silva) se casan. De entrada los problemas económicos agobian a la pareja: ella debe coser su vestido de boda y la luna de miel la pasan frente a un calendario con una foto de Acapulco. Al crecer la crisis ella insinúa: "si me hubieras dejado seguir trabajando- No, yo me casé contigo para mantenerte, para que no te falte nada (...) y ahora voy a trabajar con más entusiasmo y más ganas. Siento como si el mundo fuera mío". Sin embargo, pierde el trabajo y cada vez las cosas van peor, aumentadas por la mentira: ella no sabe que él no tiene trabajo y él que ella pide fiado para comer. Marta está embarazada pero "no me atrevo de decirle lo del niño". La hermana de ella, Chabela, mujer amarga y envidiosa los enfrenta con lucidez despótica a decirse las cosas. Cada vez están más mal: Pablo reclama que ella ya no se arregla, que al llegar encuentra "una mujer sucia y con las medias chuecas", ella sufre porque se le acabó la leche y el niño llora de hambre. Entonces ella trata de recuperar su empleo, aunque eso significa deshacer la familia, pero se encuentra con que su viejo jefe intenta hacerla su amante. Así las cosas decide seguir con su marido, llena de fe en que todo se arreglará, y aparece el FIN en pantalla.

Apunto lo que dice Ongay respecto a la familia de clase media:

El balance de los esposos es en realidad tan precario que uno no puede funcionar sin el otro, encontrándose en dicha relación simbiótica la base de la estabilidad y la organización familiar y, por lo tanto social. El padre no sabe nada de la política familiar y la madre no sabe nada de la política fuera de casa (...). La mujer es tan poco realista de lo que pasa fuera de la casa y se mantiene tan poco informada que le es difícil sobrevivir sin la presencia del esposo. Al hombre le resulta difícil no sólo funcionar como integrador de la familia sino como proveedor de los lazos afectivos que pueden proporcionar seguridad emocional a sus hijos. Los aspectos suaves y cariñosos le han sido prohibidos desde temprana edad y va a ser difícil cambiar su coraza cuando se le necesita como proveedor de afecto(36).

En el matrimonio el papel de madre-esposa implica ser esposa pero asumir prioritariamente la actitud de madre, preferentemente de sus hijos, pero también de su marido. Este rol supedita el ejercicio de su sexualidad a estas funciones y requiere de su propia supeditación. Las características de la madre se derivan de su esencia natural como mujer. Un divorcio (Gómez Muriel, 1952) inicia mostrando una comida en el comedor familiar y una voz en off que informa de quién es cada uno de los cuatro miembros de esa armoniosa familia: padre, madre, hijo como de veinte años y niña como de diez. Al presentar a Cristina, la madre, dice la voz en off: "centro de gravedad del hogar, su vida transcurre entre estas paredes. Adora a su marido como las casadas honestas lo

36. Op Cit, p.27.

hacen: siente por él un respetuoso temor". La labor de la esposa en el matrimonio se centra en mantener el ámbito apropiado para la reproducción y en orden para el padre y los hijos, para eso requiere sentir un "respetuoso temor".

La fuerza de la mujer se inscribe en la familia pero, en ella, requiere de prudencia y paciencia(37), requisitos para dar estabilidad a todos. En La abuelita María, la esposa de Fernando es muy querida por la abuelita. Se trata de una mujer sosa, asexuada y débil. Su papel es el de madre-esposa y es tan poco compañera que cuando el marido llora ante el niño enfermo ella le reclama: "eres el hombre y tienes que guardar serenidad para la lucha": el matrimonio dicotomiza los roles genéricos y no cabe la solidaridad. Sin embargo también la mujer tiene que ser fuerte, a su manera: cada uno por su lado, en soledad: cuando María pide consejo a la abuelita ella le dice: "por ser la mujer necesitas ser la más fuerte". En lugar de pedir trabajo, como hace Fernando, ella pide dinero prestado. Cuando él pierde el trabajo no se lo dice a su mujer porque son asuntos que sólo a él competen.

37. Una respuesta de un consultorio sentimental cuyos destinatarios pueden ser varones muestra también esta idea. Está dirigido a Lucero de la Mañana, en Acapulco, Gro: "Amiguita mía, la falta de carácter le hace perder la cabeza. Ya que ha logrado un buen esposo trate de retenerlo. Haga un esfuerzo y domínese, procure tener fuerza de voluntad y pensar en que pronto será madre y debe tener reposo y tranquilidad. No discuta, deje que él hable y diga cuanto guste, que ya llegará un momento de comprensión y procurará retener lo perdido y comprender su error. También a la mujer le toca ayudar al esposo cuando éste necesita. Usted ayúdelo moralmente y de seguro acabarán por comprenderse y ser muy felices". "En su escritura está su retrato y su porvenir". Gaceta de policía. México, D.F., 23 ene 1950, s.p.

Ser esposa le otorga un lugar particular y cuando ella le dice a la abuelita sus temores de "que una mala mujer me lo está volviendo loco. El corazón me lo dice. Quiere dejar a mi hijo sin padre" la abuelita le contesta: "Tu bondad, tu honradez, la vida tan digna de tu hijo, carne de los dos, es el mejor contraveneno contra la maldad de cualquier reptil que quiera matar tu felicidad. Ten fe en Dios, nuestra defensa más verdadera para la espera (...) ten fe para la espera". La esposa tiene un rol determinado y para él es requisito una serie de características que giran en torno a la paciencia y a la espera y que tiene en el hijo su centro medular.

A Siempre Triste de Nuevo Laredo, Tamaulipas, le aconsejan que solicite el perdón de su mujer:

Las mujeres siempre saben perdonar a quien se humilla y reconoce sus errores, vaya a ella y verá que no sale desairado. Rehará su vida y será feliz a su lado (38).

"Las mujeres siempre saben perdonar a quien se humilla". Este recurso sistemático implica, no obstante, una situación básica de impotencia. En el caso de este consejo el aspecto de la humillación es casi una cortesia para la mujer, que de entrada no tiene muchas otras opciones con que reaccionar.

El trabajo doméstico otorga un lugar preciso a la esposa en la familia. Las mujeres no necesitan saber mucho: lo suficiente para ejercer la maternidad y del mantenimiento del

38. Id.

orden, de la cohesión del grupo. Lo expresa en forma precisa la madre de El dolor de los hijos:

Una mujer con que sepa cocinar, cuidar de su casa, coser, zurcir, atender a los hijos y al marido, sobre todo rezar... para qué quiere más... ¡Ay! ya es la hora del rosario...

Dice, mientras tapa la jaula de los pajaritos. En la familia la mujer cumple un papel determinante y valorado. En la familia la mujer realiza un trabajo específico, pero un trabajo que no otorga retribución económica evidente. En el cine mexicano el trabajo doméstico es valorado en cuanto a su peso afectivo, por cuanto el hogar es el horno en que se cocina la familia. Las actividades de la mujer escasamente aparecen: vemos señoras cosiendo o tejiendo, también, aunque menos, cocinando y en mucha menor escala limpiando. Curiosamente en esta actividad es quizá más común ver a las hijas: En Una familia de tantas (Galindo, 1948) Maru barre y en El cuarto mandamiento (Aguilar, 1948) Ana plancha. Las señoras parecen más cercanas a la labor nutricia que a las de mantenimiento.

El tema del esfuerzo que esta labor implica está encerrado y casi nunca se ventila. En El diablo no es tan diablo (Soler, 1949) no es así: vemos la casa revuelta, el desorden, la simultaneidad del llanto del niño, la urgencia del guisado y la llamada del teléfono: el trabajo femenino parece abrumador y el esposo no lo reconoce, por lo que ella se queja sin cesar. Su madre, doña Leona (Sara García) dice que las mujeres trabajan mucho mientras los hombres son unos

benditos que disfrutaban de la vida. Se trata de una comedia: en ningún melodrama habitado de "buenas" mujeres oíríamos quejarse a la mujer por esas "banales" razones. En vista del desacuerdo existente Satanás troca por unos días los roles del marido y de la esposa en el matrimonio: él piensa que hará rendir el gasto y ella que no será tacaña, ella va a la oficina y él se queda en casa. Ella coquetea con el mozo y ve a los otros hombres y él protesta porque su esposa debe darle su lugar. Esta cinta caracteriza un estereotipo pero, con todo, a pesar de las artes del diablo el hombre tiene mayor iniciativa: cuando vienen los pleitos el hombre no sólo amenaza con irse de la casa, sino que efectivamente lo hace. Ambos aprenden el valor del trabajo del otro y desde ahí conviven mejor. El diablo les hizo un milagro y se lo agradecen. La influencia norteamericana de este film lo convierte en excepción y el tono de comedia permite reírse de lo que no debería ser tomado demasiado en serio.

También Una familia de tantas muestra, en boca de Roberto del Hierro, la conciencia en la pesadez del trabajo femenino, por ejemplo cuando le informa a la dueña de casa que, disponiendo de una "refrigeradora" no tendrá que ir al mercado cada día y ahorrará esfuerzo y dinero: "se paga sola, señora". Esta película muestra un cambio en la concepción de la familia y de la relación de pareja.

En este sistema de roles fijos pero complementarios que generan ese todo que es la familia las virtudes de la madre-esposa son definidos con precisión. En Me he de comer esa

tuna aparece el consejo de un sacerdote a su feligresa: "vas a tu casa sin platicar con las vecinas, llegas y lavas la ropa, coses los botones, te bañas y peinas y recibes a tu marido contenta, con cara alegre". Ante la pregunta de si debe rezar, el cura contesta que no, sólo un **padre nuestro**, con mucha devoción y después de haber hecho el trabajo. Esta película pretende transmitir el mensaje de la bondad de ese sacerdote: se trata de un religioso con sentido común que incluso va a las cantinas para platicar con los feligreses y estar enterado de las situaciones que afectan a la colectividad. Se define con precisión una función de distractora y buena compañía para el marido, y por eso se plantea que tenga escasa relación con otras mujeres, lo que podría llevarla a una serie de enredos. Se insiste en su papel de mantenedora del orden.

La madre-esposa centra su vida en conciliar el rol de esposa y el de madre, privilegiando el segundo. Es la bisagra entre la necesidad social y la de naturaleza de la maternidad: vincula ambas áreas necesarias.

Los roles: la paternidad.

La figura masculina en el cine, en particular la del padre, nos importa para destacar el papel materno, ya que la familia remite, como vimos, a un sistema y la madre sólo se conforma en relación con el padre-esposo.

La revista Vea, con pretensiones de atrevida y aún pornográfica, (se supone que las mujeres no leen esta publicación) exalta continuamente las ventajas que tiene el matrimonio para el varón. En un artículo titulado "Los peligros de ser soltero" se analizan las supuestas ventajas de la libertad. El autor las enumera, pero las reduce a "lanzarse despreocupadamente en peligrosas aventuras que perjudican su salud y su cartera", llevándolo a una gran soledad y abandono, lo que redundará en un aumento de la mortalidad, la locura, los suicidios y el alcoholismo. Se nos informa que por más que los hombres protesten por los problemas que entraña el matrimonio "el soltero inteligente irá en busca de esas dificultades sin perder tiempo"(39).

Es claro, en pantalla, que el rol de padre otorga ventajas y honores a los hombres al interior de la familia. En Dos pesos dejada Gabino Pringoso vive como arrimado con Prudencia, la madre, su hija Lupita y el nieto y en esa convivencia observa las dificultades que enfrentan ambas mujeres, ambas madres solteras. Gabino se convierte en el defensor del rol paterno: lleva al niño con su padre, que es un vago de barrio y le dice una mentira, dice que lleva al pequeño al asilo, pues su madre ya no puede con la vergüenza y que, como suele suceder, de la casa de cuna saldrá a vender chicles y luego será un asesino. Ante tan sombrío panorama el hombre reclama al hijo y reconviene: "que un hombre sea un

39. R. García. "Los peligros de ser soltero". Vea. México, D.F., 15 ago 1947, p.2.

sinvergüenza como yo no tiene importancia, pero que una madre quiera entregarlo a la casa de cuna..." Fermín decide casarse con Lupita y formar una familia. Prudencia había tenido un amor ocasional con el pollo y producto de esa unión fue Lupita(40). Gabino se finge el pollo. Las vecinas comentan: "que suerte de Doña Prudencia, haber encontrado al mismo tiempo un padre para su hija y un padre para su nieto". La fiesta acoge a todos contentos: Gabino llama "mi reina" a Prudencia que -manipuladora al fin- le hace saber que siempre supo que él no era el pollo, a lo que Gabino ruega: "que no sepa Lupe, no destruyas la familia que yo mismo he creado, tendría que volver al arroyo después de haber probado las dulzuras del hogar". El de la suerte parece más bien ser Gabino: su función de padre le permite tener en esa familia un rol especial y digno, el de autoridad, papel que agradece y cuida. El engaño sigue enseñoreándose de todo lo que acontece en la familia, pero no importa, porque lo fundamental es ejercer las funciones asignadas.

Es evidente que la pantalla insiste en muchos de los estereotipos que se transmiten a los hombres en la sociedad concreta que nos ocupa, así pasa con la consigna de no llorar, mantener un control preciso de las emociones y demostrar la aptitud para resolver los problemas. Isabel Alba recuerda que "todas las decisiones las tomaba el marido, de todo a todo. Las cosas las compraba el marido (muebles, por ejemplo). Raro era el marido que aceptara que la mujer fuera

40. Tocaremos el tema, nuevamente, en maternidad.

a comprar". Generalmente las mujeres no sabían cuánto ganaba su esposo, "decían que qué les importaba si ellos lo ganaban"(41).

El aspecto de la autoridad del hombre en la casa es manifiesta en pantalla: "aquí el que manda es mi marido. Si el dice que no, es que no" contesta la Chorreada cuando la adinerada abuela paterna de Chachita quiere recoger a la niña, que vivía con su tío Pepe El Toro desde su nacimiento. Parece claro que en esto la influencia económica del hombre pauta: cuando el Atarantado rompe con Chachita, porque ella es rica lo hace porque "el hombre se casa con la mujer para mantenerla" si ella es rica, ya no hay pareja posible. También en La loca (Zacarías, 1951) sucede algo similar. Cuando resulta que la protagonista, Ana María, es una rica heredera, se enfrenta al problema de que el galán se retira: se dice explícitamente que si la mujer tiene dinero ningún hombre digno, de honra, puede casarse con ella, porque se diría que ella lo paga todo.

Para el modelo de la pantalla la fuerza de la madre radica en el afecto que da pero implica, como vimos, la supresión. Para que esta sea posible lo ideal parece ser que el contexto la permita sin ambages, que algo o alguien la sostenga para que pueda, a su vez, sostener. Ese es precisamente el rol paterno en la familia, el que la convierte en hogar.

41. Op Cit.

Las funciones del padre-esposo son proveer y generar las bases del orden. Las películas en las cuales el hombre participa del ámbito doméstico propio de las mujeres suelen ser cómicas, como si fuera un asunto que sólo en chiste se puede mencionar. Palillo Vargas Heredia, Olé mi sangre torera (Véjar, 1943), es un buen ejemplo de la sátira que se asocia al hombre que asume labores femeninas. Palillo es pinche en un restaurant y todas sus actitudes aluden a una situación en que se mueve en la cocina, fuera de los tejemanejes del restaurante: el mundo de afuera le resulta incomprensible. Usa un delantal de olanes y lleva los labios pintados, aunque su papel no es de homosexual. Cuando voltea a verle las piernas a unas gringas, ellas se ríen y le chiflan a él. Cuando se da cuenta de que estando borracho aceptó torear, busca la solución evadiendo sus compromisos, en lugar de enfrentarlos: consigue un menjurge que lo hace desmayarse. Lo cómico estriba en lo femenino de su papel, en la ambivalencia que provoca(42). Es el caso de El diablo no es tan diablo que mencionamos atrás.

42. Es común que los cómicos sean personajes débiles, con sentimientos de lo que hoy llamaríamos anti-héroe y con más matices que los galanes. Esto es usual en Tin Tan. En Calabacitas tiernas hace el trabajo doméstico y en El sultán descalzo trabaja cuidando niños y paseando señoras solas. Cuando lo acusan de gigoló él pregunta qué tiene de malo "acompañar señoras tristes y consolarlas", así -dice- de estar cansadas y feas los maridos las encontrarán felices y arregladas: Tin Tan se burla de todo, hasta del sueño del hombre de ser un sultán con muchas mujeres a su disposición. Las cintas cómicas permiten un nivel de burla y crítica difícil en el melodrama, con grandes pretensiones de solemnidad.

El padre ideal aparece en El cuarto mandamiento. Gustavo García (Domingo Soler) es presente y afectuoso mientras la madre (Emma Roldán) lo recrimina todo el día y gasta dinero de más: su gran deseo, casi inalcanzable, es comprar un radio: pareciera que entre imágenes se dice que las mujeres no saben cómo actuar bien cuando les toca un marido que actúa como es debido. El hombre es empleado en una tienda: "el hombre tiene que trabajar porque la mujer y los hijos tienen que alimentarse". Le dice a su esposa: "he puesto un techo sobre tu cabeza desde que nos casamos. Has comido, mal quizá, pero tú y tus hijos han comido y yo he tratado de darles una educación cristiana. Yo trabajé año con año y lo que yo ganaba tú lo gastabas". Su papel de proveedor es exaltado, dirigido claramente a un público que no tenía esto como una realidad cotidiana. Tiene cuidado de los hijos, y le preocupa el noviazgo de Cristina con un muchacho rico, porque sospecha que puede suceder un percance: él es clarividente, como madre. Regaña a la hija cuando huele a alcohol y la aconseja "Lo primero que te enseñamos tu madre y yo fue la obediencia. El mundo está lleno de tentaciones para una mujer y espero que no lo olvides. Hazte valer, consérvate limpia de cuerpo y alma, ese es tu valor más grande, son tu herencia más valiosa y algún día será tu mayor felicidad". Cuando al hijo tiene un percance y lo llevan a la delegación él gasta un dinero difícilmente ganado para sacarlo. El muchacho pide que le perdone "que otra cosa puedo hacer, eres mi hijo a quien tanto quiero, en quien he depositado mi confianza y mi fe. Me

has fallado y también te has fallado a tí mismo (...) todos cometemos errores, hijo, lo importante es no repetirlos". Se trata evidentemente de un hombre especial. Cuando su hija pequeña lo sorprende llorando le dice afectuosamente: "Cállate Pita, nadie debe oírte porque los hombres no lloran y me daría mucha vergüenza que lo supieran" pero sigue llorando tranquilamente(43). En esta película es la madre quien aparece equivocada de acuerdo al código moral fílmico.

Cuando el padre es ausente lo más representado en celuloide es que genere una falta de estructura grave para los hijos. Roberto, en El suavecito (Méndez, 1950) muestra un personaje débil, por más que cuente con el cariño de su jefecita, pues la misma incondicionalidad de la madre, que todo le aguanta, le impide encontrar un lugar adecuado en la sociedad. Sólo cuando la madre le pone un límite, es decir, cuando tiene un acto viril, y lo corre después de que por su culpa acusan a un inocente de un crimen y le pega a Lupita, él puede reflexionar y actuar de acuerdo a las reglas sociales, delatando al verdadero culpable. También en Campeón sin corona (Galindo, 1945) vemos a esa madre débil que consuela a su hijo pero que no puede impulsarlo. Este otro Roberto quiere a su madre y a su novia, pero se avergüenza de ellas y aspira a una mujer con más status social. Necesita evidentemente de un padre de manera que cuando aparece el manager, el Tío Rosas (Carlos López Moctezuma) cumple todos los actos de disciplina que éste le impone: al joven lo

43. En el relato, este gesto le otorga características femeninas, o sea de dulzura y comprensión.

tratan como si fuera un niño chico y él parece agradecerlo, aunque ocasionalmente haga berrinches, precisamente como un niño chico. La ausencia exalta la necesidad del padre, y por omisión se precisa su sentido.

La añoranza del padre adecuado es precisa. Lo muestra de una manera muy clara El hijo de nadie (Contreras Torres, 1945). En esta cinta Policarpo vive en una vecindad en donde bolea calzado. Todos lo conocen como "el hijo de nadie", porque al progenitor nunca lo conoció y su madre murió cuando era aún un niño de tres años de edad "dicen que de tristeza". Su sensibilidad al respecto le hace hacerse cargo de un bebé abandonado: Poli lo cría con la ayuda de sus amigos de la vecindad e intenta reparar en él todo el abandono que sufrió. Se trata de un melodrama que, al tocar ese aspecto de la historia, introduce la faceta cómica, común en casi todas las cintas nacionales que alternan lágrimas con risas. Finalmente resulta que el licenciado que lo defiende cuando se ve envuelto en líos es su propio padre y se encuentran con cariño: el melodrama, en este caso resulta centrado en la ausencia paterna. La presencia del padre se declara como necesaria, pero la trama no siempre coincide con el relato y se dan una serie de confusiones: En Necesito dinero (Zacarías, 1951) Teresa reclama a la madre: "ustedes, las mujeres de antes eran muy dejadas", le dice que a pesar de que el padre las dejó y ella ha trabajado de sirvienta, "tú aún venerando ese retrato para hacernos creer que era un buen

hombre". De lo mismo parece querer convencer el cine mexicano a sus espectadores.

La viudez.

En este planteamiento de la familia como simbiosis la viudez se vive como ruptura de la unidad y lleva a la esposa a situaciones de gran dificultad. Es más frecuente que en la imagen encontremos mujeres que hombres en este estado. En pantalla cuando ellas son personas mayores y ya tienen hijos las vemos desarrollar sus actividades en forma más que satisfactoria(44). El problema es cuando la viuda es una mujer joven. Tenemos casos de comedias (¡Ay!, qué tiempos, señor don Simón -Bracho, 1941- o La viuda celosa- Cortés, 1945-), pero en estos casos ellas no tienen hijos y se trata de comedias de enredos. Una situación más dramática aparece en Pepe el Toro. Pepe ha matado en el ring, sin querer, a su amigo Lalo Gallardo. El visita a Amalia, la viuda, para ver a sus niños y jugar con ellos: le recuerdan la vida en familia con La Chorreada y sus hijos, que habían muerto. La trama juega con la posibilidad de que ambos viudos se enamoren, cuando además es evidente que Pepe sería un buen sustituto de padre, pero estos modelos de honestidad en la pobreza deciden quedarse solos, al menos en este filme, aunque queda abierta la posibilidad de que cambien de opinión en otra película. Amalia tiene un pretendiente de clase acomodada, que había sido el manager de su marido y

44. La fuerza de la viuda la trato aquí en el tema de la abuela, en el capítulo de la madre.

aparentemente es muy formal, pero tampoco con él decide hacer pareja. La fidelidad y constancia que debe tener la esposa se manifiesta, incluso, en esta decisión. Su papel de madre es lo prioritario. La lealtad al difunto debe ser eterna, como la naturaleza.

Para concluir, diré que en este capítulo se atendió una línea de la imagen, la que transmite el "deber ser" familiar, la que consigna el comportamiento que deben tener las novias para hacer un buen matrimonio, las esposas para construir una familia adecuada y las familias para proteger efectivamente a la prole. Las mujeres fílmicas iluminan con su luz el hogar y esconden en las sombras sus propios deseos y características: las esposas, en el modelo, se subordinan al marido y se entregan a los hijos. A cambio, se acogen a la protección, la estabilidad y la "decencia". La familia en pantalla se imagina cerrada, con dificultad para las relaciones foráneas y con una dinámica precisa en su interior, cuyo motor es el ejercicio exacto de los roles expuestos con notorio afán didáctico: en esa familia cada uno de sus miembros sabe bien que debe hacer pero, seguramente, los espectadores no veían en sus propias vidas las cosas tan claras. El cine, ya lo hemos dicho, necesita mediar con las posibilidades de sus públicos, para que ellos se identifiquen y desde el reconocimiento imaginen otra vida posible. En el próximo capítulo veremos los recursos que nuestro cine ejerce para lograrlo.

01085
5
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Historia

**MUJERES DE LUZ Y SOMBRA
EN EL CINE MEXICANO**

La Construcción masculina
de una imagen (1939-1952)

Volumen 2

T E S I S

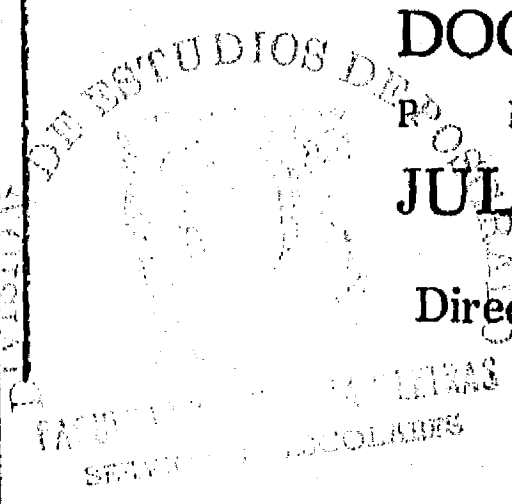
QUE PARA OPTAR POR EL TITULO DE:

DOCTORA EN HISTORIA

P R E S E N T A :

JULIA TUÑON PABLOS

Director de Tesis: Dr. Aurelio de los Reyes



MEXICO, D. F.

1993

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Capítulo VIII.

La familia fílmica: las mediaciones.

En el capítulo anterior vimos la forma en que el modelo de familia se presenta en pantalla. La familia de luz y sombra se quería absoluta y se trataba de conciliar con una serie de situaciones necesarias. Eso es en la historia. En el relato se filtran otras cuestiones, se dejan pasar los dobles mensajes. Sin embargo, algunas películas abordan las disidencias del modelo en forma primordial, como el cuerpo de su historia. Se trata de una dinámica en la que, a través de la historia y el relato(1) se narran situaciones sociales complejas que no necesariamente son coherentes entre sí. De esta manera se puede mediar entre la ideología dominante de la sociedad, la que se presenta como la conducta debida y la práctica social, la que efectivamente se puede vivir y que, ni del todo ni en forma exacta coincide con la primera. Se trata de las mediaciones que recuperan lo popular y la cultura entendida como forma de vivir la vida.

En este capítulo destacaremos las imágenes que remiten a la disidencia del modelo y que dejan filtrar no solo los deseos de tener una familia "como es debido", sino las realidades que ésta enfrenta en la cotidianidad de esos años

1. Ver p.22 de la Introducción.

Entre la naturaleza y la ley.

Mirando de manera oblicua, entre imágenes este cine nos remite a realidades vividas o adivinadas que ponen en entredicho la vigencia de ese código de valores impuesto por la ideología dominante. La historia presenta una serie de situaciones en las que aparentemente impera el orden y concierto, un sistema firmemente estructurado, sin embargo también deja filtrar las dudas.

Inmaculada es un filme que muestra las contradicciones del status de casada. Consuelo se ha casado con Jorge, que -según se dice- no la quiere, sólo la desea, lo que parece ser un mal comienzo para hacer una familia, porque -se sugiere- cuando el deseo se acaba no tiene reposición. El erotismo debe quedar fuera del matrimonio(2). Consuelo espera a Jorge con su consecuente enfado: "Ya te he dicho que me subleva que me esperes. Yo llegaré a mi casa cuando me de la gana- Tengo algo importante que decirte- ¿no sabía que tú tenías algo importante que decir?" Le informa que va a tener un hijo y él se molesta porque -considera- es inoportuno. Se enfada de que eso sea algo importante para la mujer, porque -dice- es algo natural y no hay que destacarlo, a lo que Consuelo contesta: "cuando hay amor es natural, cuando no, es casi absurdo". Consuelo mantiene un "casi" que le dará la prerrogativa de mantenerse como mártir-santa a lo largo de todo el filme. Es interesante destacar que la anécdota logra mostrar cómo el

2. Consuelo le dice a su amiga: "!Qué razón tenías! Jorge sólo me deseaba y por eso se casó conmigo. Ahora creo que ya ni eso. Hay veces que no viene a casa en tres días. Ni siquiera a cambiarse de ropa".

matrimonio no es la solución para la multitud de conflictos que enfrenta la convivencia humana. La imagen transmite que todos ellos se soslayan con su sacrificio como mujer, pero también el desenlace sugiere que el sacrificio no sirvió de nada. Cuando al marido le da un ataque de hemiplejía y queda mudo e inválido, ella trabaja haciendo manteles para señoras de la alta sociedad. Conoce a un violinista y se enamoran, pero su respuesta es que "cuando la vida nos encadena a deberes que no podemos evadir no nos queda otro camino que la renunciación a todo lo que no sea ese deber (...) soy una mujer irremisiblemente encadenada a dos seres indefensos: una niña que no ha cumplido los seis años a la que no puedo quitarle su padre y un hombre clavado para siempre por la parálisis en una silla de inválido al que no puedo quitarle a su hija". Su amiga Lucía, amante de un hombre y poseedora de un saludable sentido común tiene con ella el siguiente diálogo:

C. (Luis Angel) Es el primer hombre en mi vida que con su sólo presencia me ha hecho estremecer. Lucho inútilmente contra eso. Sé que es un amor que me está vedado (...) sólo debo querer a mi niña y a Jorge. Si no quererlo, al menos respetarlo.

L. Demasiado sentido del deber. Demasiado. El amor sólo llega una vez... y es algo tan fuerte.

C. Estoy decidida. Renunciaré para siempre a lo que pudo ser el amor de mi vida.

L. ¡A cambio de qué! Una mujer necesita algo más que los besos de una niña y la gratitud de un inválido. No rompas con Luis Angel. Date tiempo para pensarlo, nadie sabe lo que puede pasar mañana.

Consuelo rompe con Luis Angel. Le dice: "No puedo cometer a medias, todos los días, una traición que no voy a cometer". A esas alturas, Jorge, que no puede hablar y se comunica malesscribiendo en un cuaderno, se ha hecho bueno: la debilidad-impotencia hace sensibles a los hombres. El se percata de la situación, le pide a ella que lo mate, le declara su admiración, le pide que lo lleve a un asilo, le solicita un beso y finalmente, bastante inoportuno, se tira, con todo y silla por la escalera y muere, cuando ya Luis Angel se ha casado con otra y ha desaparecido, en tren, de la vida de Consuelo.

Los discursos transmiten una línea del "deber ser" de la moral social, pero en esta cinta el que da Lucía, mujer noble y en situación equívoca (es amante) ofrece también el "poder ser" de los seres humanos. Se ofrecen alternativas pero Consuelo, heroína, opta por la menos feliz. ¿Qué gana con su sacrificio?: la santidad. ¿Qué piensan las audiencias?: quizá que la vida desordenada es menos pura pero más cómoda, no responde exactamente al "deber ser" pero, a cambio, "puede ser". Si a las casadas les va tan, pero tan mal, ¿para qué quejarse?

Las películas mexicanas muestran una serie de situaciones sociales poco reconocidas que se refieren, en forma más o menos rebuscada, a los conflictos no resueltos por la familia. Es el caso de Ladronzuela que vimos en el capítulo anterior como una exaltación del modelo familiar. Lo interesante es que la cinta trae múltiples significados. En

la historia el apoyo lo da la familia que, como no existe, resulta nulo. En cambio, la solidaridad básica se la dan a Perla los otros marginados como ella y por eso, cuando se casa con su protector les da un sitio en su vida. El relato plantea que la familia no soluciona los problemas como lo hace la amistad y, por ende, de una manera oblicua, se critica lo que tanto se exalta. La idea de la institución como protección básica era un lugar común en la sociedad, pero la hoja de plata debía negociar con la costumbre y los usos cotidianos.

Al interior de la familia y a pesar de la historia, que insiste en la complementariedad entre los roles de la madre-esposa y del padre-esposo, aparecen en el relato elementos mostrando lo contrario. Aunque el padre prohíba que se le de de cenar a Raymundo en Cuando los hijos se van, la madre actúa en su función de dar placer, comida y afecto, pasando por alto las instrucciones paternas. Escena muy similar la vemos en Una familia de tantas, en que la madre incita a las mujeres de la familia, incluyendo a la sirvienta a dar de desayunar a la niña castigada con el ayuno. La mujer ocupa el lugar rector en la imagen, pero la autoridad es la paterna. La madre constituye el núcleo fundamental en la relación con el hijo, pero para que éste sea una familia, se constituya en un "hogar", se requiere de la figura del padre. El marido no puede pretender que la esposa no cumpla con su rol y entre estos poderes se juega un conflicto. Así las cosas, la familia se convierte en un centro de mentiras y de intrigas,

aunque aparentemente es un refugio paradisiaco contra el mundo exterior.

Se apunta aquí un problema esencial. Su primer nivel es el que atañe al poder, la pregunta por quien lo tiene en realidad. Un tema recurrente en las cintas es el abuso de autoridad por parte del padre al interior de la familia. Películas ejemplares al respecto son La oveja negra, No desearás a la mujer de tu hijo y Una familia de tantas. La primera se desarrolla en un pueblo del norte del país, la segunda en la ciudad de México. Tienen en común el tema del padre intransigente, despótico e injusto que tiene atemorizados a quienes le rodean.

En La oveja negra, ya mencionada abundantemente, vemos a un padre déspota y autoritario frente a su hijo Silvano. El muchacho no debe fumar ni beber frente al padre y debe observar un respeto formal ante su presencia, sin embargo es él quien lo salva de todas las dificultades en que constantemente se mete, sea de faldas o de dinero. Silvano debe verter el agua para que el padre se lave las manos, debe ser siempre consecuente y gana una bofetada por sentarse en la silla del padre y porque el muchacho le contradice diciendo que la sopa está sabrosa. Creo que este pleito remite a un conflicto de lealtad: Silvano parece elegir el discurso nutricional de la madre versus la autoridad patriarcal. Esta escena se sitúa en el comedor. La madre siempre le ruega paciencia y por obedecerla recibe la gopiza final, a cachita de pistola. La competencia entre ambos hombres es enorme y

aunque Cruz está consciente -en momentos- de sus faltas no puede ceder: no puede aceptar que el hijo ha crecido e insiste en que "aún tiene la leche en los labios".

Es claro que en La oveja negra se exageran las características del marido y padre abusivo. Es una sátira de cuando el hombre no cumple sus labores precisas. Cruz llega al comedor, ámbito por excelencia del hogar, y madre e hijo han empezado a comer: Cruz lleva días sin aparecer. Antes de que nadie diga nada el padre se protege atacando:

En mi propio hogar no se me guarda el debido respeto ni las debidas consideraciones. El marido trabaje y trabaje como lo ven y la señora (rie sarcásticamente) sentada como una reina, esperando nomás el modo de echar pleito.

En la realidad de esta cinta el padre no trabaja y los apuros económicos los resuelve el hijo con su trabajo y el empeño de las joyas de la madre, cosa que, a pesar de ser para sacar de situaciones engorrosas al padre, debe hacerse con discreción pues de lo contrario se lastimaría el orgullo del progenitor(3). Así, la familia aparece bajo la tiranía del padre que se porta excesivamente mal pero a quien todos le aceptan sus alardes. El filme termina con la muerte de la esposa y madre, después de una serie de avatares complejos.

3. Probablemente se refiere a los que en la Colonia y el siglo XIX se conocían como bienes parafernales, que son los que la esposa hereda de su familia al casarse y le pertenecen a ella sin que el marido pueda hacer uso de ellos. Se trata de uno de los recursos legales que durante el virreinato se usaban para proteger a las mujeres de alcurnia.

En No desearás a la mujer de tu hijo, continuación de aquel filme, la competencia se hace explícita por la presidencia municipal del pueblo, pero es obvio que sólo esconde una más profunda: la presencia materna lograba mantener el equilibrio pero, a su muerte, se desatan los problemas entre ellos. Cruz es incapaz de modificar conductas, no puede pedir perdón al hijo porque -dice- un padre siempre da, entonces le da disculpas.

Cruz y Silvano tratan de elaborar el duelo por la muerte de Viviana, cada uno a su modo: Cruz con borracheras y Silvano añorando a su novia Maria Elba, con alguna borrachera ocasional y solucionando sistemáticamente los problemas que genera su padre. Cuando aparece Josefita los dos hombres la pretenden. Cruz le dice: "El hijo que le quita la mujer a su padre comete un pecado mortal por todos lados (...) porque antes de permitir que te cases con ella te mato, o me matas, o nos matamos, (cambia el tono de voz para decir:) No hay necesidad de que conjugemos el verbo matar". Silvano va a ser capaz de defender su sitio en la defensa de su yegua Kamcia, por quien Silvano sentía una fascinación sorprendente, al grado de jugarse por ella la vida en la ruleta rusa. Silvano sólo podrá enfrentar al padre cuando ya no existe la madre que todo lo avasallaba. Podrán hablar de hombre a hombre, en una dramática escena final ente sombras y escenas en planos holandeses en que Silvano le hace ver en el espejo la panza, las canas, las arrugas: "usted fue flor, maduró, dio fruto, ¡ya! Lo único que hay vivo en usted es la

imaginación". El padre no lo acepta sin destruir: sale en Kamcia a brincar imprudentemente las trancas y cae: el animal se rompe una pata y Silvano prefiere darle un balazo. Mata también al perro de su padre. En su lecho de muerte todavía dice: "No lloren, si tienen razón, lloren: es una lástima y un desperdicio que me muera yo. Me van a extrañar, tú y muchas, pero ahí les dejo a mi retoño para que los consuele". Este padre, ejemplo de un caso límite, no quiere vivir porque no se imagina con nietos. No puede soportar el paso del tiempo que lo saca del juego del cortejo a las mujeres.

Una familia de tantas también muestra un padre autoritario, ante quien el hijo tampoco puede fumar. El señor Cataño golpea a la hija cuando lo desobedece. Al respecto dice Maru: "mi papá me pegaría, ¿por qué no? tiene todo el derecho, es mi padre". Es un padre duro y estricto que no ofrece alternativa en esa casa tradicional y rígida, presidida por un gran retrato de Porfirio Díaz y otro más pequeño del propio padre. El toma la casa como su feudo y decide hasta la lista de invitados que habrán de asistir a la fiesta de quince años de Maru que afirma que "el que manda es mi papá, mi padre es el que siempre manda". Volveremos sobre esta cinta al final de este capítulo.

En otras cintas el problema del padre es su gusto por la bebida (La pequeña madrequita, Joselito Rodríguez, 1943, por ejemplo) en que también su exceso de autoritarismo es criticado. Este tema aparece también con frecuencia en la nota roja. El alcohol es el detonador de muchas situaciones

de violencia. El relato filmico muestra a menudo que cuando el marido desaparece la armonía entre la madre y el hijo es mayor. En cambio, la muerte de Viviana en La oveja negra enfrenta a los dos hombres, que no parecen vivir entre ellos sus vínculos de naturaleza, y entonces se desata la violencia. Parece que no se concibe la figura paterna más que ausente o excesivamente presente, una figura que, cuando aparece, estorba el desarrollo idílico entre la madre y el hijo. Otro matiz de lo mismo es que la viuda ocupa un papel importante en las tramas, de hecho el de mayor prestigio social que puede asumir la mujer en celuloide, reflejando una situación común en la realidad.

En el planteamiento de este tema se da, como en otros aspectos del cine, una mediación entre la realidad y el deseo. La realidad de los sectores populares, en que lo común es que la figura paterna, laxa o ausente, se cuele entre el deseo de una imagen presente y firme, asociado a una estabilidad atisbada en los sectores más refinados de la sociedad, esos que veían menos cine mexicano. Sin embargo, en pantalla, la presencia paterna, cuando la hay, suele ser tan fuerte que crea conflictos y más estorba que otra cosa, estorba, particularmente el desarrollo idílico entre la madre y el hijo.

La propiedad de los hijos por el padre requiere de la institución, se representa en y por la ley. Respecto a la madre, en cambio, no hay duda. A ella no la define la ley sino la naturaleza, lo veremos con más detalle en el próximo

capítulo. El cariño a ella es de una pasta peculiar, la comunicación es única: por razones del instinto, ella conoce a sus hijos mejor que nadie. Ahí entra un segundo nivel del problema del poder. La lucha entre la madre y el padre por el poder sobre los hijos refleja otra más fuerte: la que existe entre naturaleza y ley, entre naturaleza y cultura. Si la ley otorga derechos al padre sobre la prole, la naturaleza es precisa en los que tiene la madre. La historia exalta la necesidad del padre, pero al privilegiar sus fallas, el relato parece optar por el derecho materno, esto es, el peso de la naturaleza frente a la ley. La armonía familiar que parecía tan importante da paso a una lucha cósmica, al interior de cada melodrama.

Esa lucha tiene sentido en un núcleo cerrado, por eso el tema del dolor ante la salida del hogar de los hijos es muy fuerte: ellos son el pretexto y el terreno de la lucha por el poder.

En Los hijos de don Venancio (Pardavé, 1944) aparece esta diferencia entre ley y naturaleza remitida al concepto de la familia nuclear y/o familia amplia. Supuestamente la familia nuclear, avalada por el padre, es la que da protección pero las películas dejan filtrar las contradicciones. Pareciera que si la pregunta no resuelta fuera cuál es la que permite mayores apoyos. En esta cinta Alicia, su esposo y su hijo tienen problemas económicos y viven con el rico padre viudo de ella, don Venancio. La mujer es golpeada por su marido y pretende disimular el altercado:

"diré que este golpe me lo hice sin querer, nadie sabrá nada". Sin embargo el padre se entera de la situación y enfurece: irrumpe en la habitación del matrimonio y recrimina al yerno, que le contesta así:

- le suplico señor mío que se abstenga de intervenir en los conflictos que sólo importan a mi mujer y a mí.
- está usted equivocado: no tendré autoridad sobre Alicia, la ley no me la concede, pero Dios sí me da derecho para defenderla y matarlo como un perro si le vuelve a poner la mano encima.

Ante ese exaltado enojo, el marido se ríe, y cuando su suegro le ofece dinero por dejarla responde: "es mi esposa y yo sé respetar esos lazos, y además... mi hijo". Alicia, por su parte, también lo sigue porque "es mi esposo y debo seguirlo aunque se me parta el alma". Pareciera que la ley defiende cosas indefendibles. Pareciera que existe una escasa asimilación de los privilegios que concede la legislación que mal se aviene con la fuerza de la voz de la sangre. Es otra manera del conflicto de lealtad al grupo original.

El conflicto entre la ley del mundo público que impone el mundo moderno y la ley privada de la tradición es clara en Una mujer sin destino (Salvador, 1950). Soledad (Marga López) es la esposa del pintor Julio (Víctor Junco). Juntos han procreado un hijo y pasado por situaciones terribles: les tocó la Segunda Guerra Mundial en Francia donde sufrieron bombardeos y hambre. Ella empieza a mostrar signos de demencia por lo que marido y doctor deciden internarla en un sanatorio. En la soledad, Julio reencuentra a Esperanza (que

había sido su modelo en Europa), se enamoran y él decide "rehacer su vida con ella". La ley le permite hacerlo, ya que el divorcio en esos casos está justificado, pero el doctor insiste en que está equivocado, porque "el matrimonio es algo más que una palabra: es la comunión de almas, la ayuda en las penalidades, la asistencia en el dolor y la compañía en todos los momentos". Julio argumenta que no la habrá de dejar y en su estado de demente le dará todo lo que necesite, esgrime los argumentos de su dependencia y abandono: Véame a mi "sin ningún apoyo moral, sin aliciente. Vea a mi hijo en manos extrañas, sin ningún cuidado amoroso, sin el calor constante de un cariño maternal, véalo a él, véame a mi y dígame: ¿es esto lo justo, lo legal, lo cristiano?". Para él se trata de una lucha entre los significados de los dos nombres: Soledad y Esperanza. El doctor acepta que eso no es lo legal, pero sí es lo cristiano ya que "el dolor es la ley de la vida". La discusión prosigue cuando Julio dice no estar dispuesto a llevar: "una vida incompleta, estéril, imposible de vivir para quienes creemos tener una misión que cumplir esta misma vida y usted trata de truncar en nombre de un sentimentalismo hipotético y falso". El desfase entre realidad y teoría es obvio. La película juega con una diferencia entre las supuestas razones del intelecto y de la emotividad. ¿Cuál es cuál? La trama lleva esta disyuntiva a un límite: la estira al mostrar que Soledad sufre una operación y se cura, generándose todavía más problemas subsecuentes. Soledad se fuga del sanatorio y aparece en la casa. Ella ha declarado

que su recuperación fue "por él, sólo por él. Aún muerta habría resucitado para estar con él: seré su musa y su inspiración".

Sobreviene una escena dramática en la que Soledad acusa a Esperanza de ser una mujer despreciable, sucia y sin dignidad: "se ha aprovechado de mi ausencia para ensuciar esta casa". El altercado crece porque se incluye la evidencia de que Soledad ha perdido, también, los derechos legales sobre el hijo, ante lo cual decide que no puede luchar y se finge nuevamente loca. El médico le dice: "tu resignación traspasa los límites de lo humano". Ella argumenta: "sólo reclamo uno (un derecho): el de renunciar a todo". Soledad se ha convertido en una mujer sin destino, el título del filme remite a esa soledad absoluta de la mujer que ha perdido hijo y marido.

¿Quién tiene la razón en esta cinta? La película ofrece variedad de alternativas. Aquí no hay malos, todos aparecen como buenos. Se presenta la premura y urgencia de la vida de carne y hueso frente al modelo, nutrido de la idea del sacrificio que se nombra como lo debido frente a lo necesario, en una dicotomía tramposa.

Se trata, otra vez, de mostrar la familia como el ideal, pero un ideal imposible de realizar, con lo que el discurso resulta contradictorio. La historia dice una cosa, el relato otra. Entre la naturaleza y la ley la familia queda anudada, sin resolver las contradicciones que sólo quedan apuntadas.

Un divorcio amplía la pugna de la realidad con la ley de los hombres para incluir también a la ley religiosa, ya mencionamos brevemente este filme. Cristina se divorcia de su marido, teniendo un hijo pequeño y vuelve a casarse con Alberto, quien es un hombre ejemplar. Con él tiene una niña: Lupita. La cinta tiene dos historias enlazadas: 1) el amor del hijo, Luciano, con una madre soltera y la oposición de Alberto para que se case con ella, negándose a que repita una historia similar a la que -aparentemente- lo hace tan feliz y 2) el conflicto que provoca que Alberto no sea católico mientras su mujer lo es mucho. Lupita va a hacer su primera comunión y espera que su madre comulgue con ella: no sabe que no puede hacerlo pues vive en adulterio ante Dios. Ella pide consejo a un sacerdote, al único que Alberto respeta pues, se supone, es un cura justo y sensato. Este le demanda que abandone al marido y -de ser necesario- a la hija. Los ruegos y llantos de Cristina no son escuchados. Ella pregunta como puede pedirle que termine con un marido y padre ejemplar, que deje a una hija sin padre. Su primer marido muere oportunamente pero, aún así, Alberto no quiere casarse eclesiásticamente, pues hacerlo -dice- sería suponer que ellos habían vivido en adulterio y que Lupita era ilegítima. Dice a la mujer: "¿cómo puede ser pecado este amor, la belleza de la vida?", le pregunta si acaso era más digna la vida que llevaba con su primer marido, que la había hecho muy infeliz. Finalmente ella se va de la casa y Alberto cede: Lupita puede comulgar con su madre. Ese final no basta para

que la ley divina se presente como contradictoria con la vida y la felicidad humanas, con sus logros y dificultades. Sin romper ningún dogma, la injusticia de la religión se filtra a cada momento.

Mientras las leyes marchan cada una por su lado, los hombres intentan un camino más azaroso y complejo: con él se identifican -seguramente- las audiencias. Hay una admiración patente por la familia, pero hay también, en forma sutil, la exhibición de sus lacras, como si se pudiera concluir que, al fin y al cabo, a los obedientes del orden social no les iba tan bien. Encuentro una mediación entre el deseo de un núcleo familiar sólido y estable y la conciencia de que, en la realidad, ésta cobija muchos conflictos.

Parece claro que el modelo de la familia filmica encierra esa lucha entre naturaleza y ley, cumple con la segunda pero no con primera. Se negocia entre lo que se quiere y lo que se puede pero hay dos deseos igualmente poderosos: el de contar con un ámbito seguro (que se hace armonizar con el "deber ser" de la familia nuclear) y el de realizar la ley natural que implica el afecto, entre otras cosas, la fantasía del incesto. La pantalla insiste en que el deseo natural se dirige ahí a donde las leyes no permiten la realización: la familia auspicia e impide dicha posibilidad. Es el espacio del deseo y de su impedimento. El caso del incesto es evidente, pero puede tomar otros tonos.

Amor y pecado (Crevenna, 1955) (4) empieza mostrando los juegos de unos niños en un basurero donde encuentran, casualmente, una bebida abandonada. Los pequeños deciden venderla para aliviar los problemas económicos de su madre, cuando aparece un policía y los sorprende. Como castigo, impone a la señora la obligación de hacerse cargo de la niña. Pronto se hace evidente la situación familiar. El siguiente diálogo entre Miguelito y la señora es claro: La madre reprende a los niños porque:

-los niños no se venden, ¿qué les parecería si yo los hubiera vendido cuando eran chicos? ahorita no tendrían padre ni madre.
 -padre nos da lo mismo, es como si no lo tuviéramos, siempre borracho.
 - nunca debes decir eso, hijo mío.
 - pues es la puritita verdad.
 - tu padre es un enfermo, beber es una enfermedad.
 - ¿enfermo? y cuando te pega, ¿también es enfermedad?
 -me haces sufrir mucho con lo que siempre dices, hijo mío.
 -perdóneme jefecita. Si hablo así es porque ya estoy grande y me doy cuenta de todo. No te aflijas: desde mañana voy a ser el papá de Raúl y de la nueva hermanita, voy a dejar de ir a la escuela para ponerme a trabajar, al fin ya sé leer, escribir y cuentas.

En ese momento llega el padre, borracho y pelea con la madre que, poco sumisa, también le habla recio. El padre no entiende la obligación de atender a la niña y la madre, entonces, accede a que el muchacho deje la escuela para ponerse a trabajar. Esta situación va a marcar al muchacho:

4. Esta cinta rebasa el período tratado, pero expresa con claridad meridiana esta idea. Hay filmes, como éste, que caben de una manera precisa en el período que los precedió. Por eso me permito incluirlo.

actúa como falso padre en la familia, falsa pareja de la madre y, por supuesto, será falso hermano de la recién llegada. Sin embargo el padre va a seguir presente-ausente en la dinámica familiar. Cuando muere en un accidente, cayendo al fondo del patio cuando trata de pegarle a la niña, nadie lo lamenta y sólo entonces la trama del filme fluye ligeramente.

Esta historia remite a muchos de los problemas entre los sectores sociales menos beneficiados por la sociedad: la bebida, los golpes, la promiscuidad, las condiciones precarias de vida. La familia vive en un cuarto redondo: ahí comparten las camas, la cocina está integrada a la habitación y la pobreza es evidente, no cuenta con ese glamour común en las cintas de Ismael Rodríguez. La presencia paterna como rectora del orden, alrededor de la que gira una familia nuclear con comedor aparece remota. En esa familia todos trabajan: Miguel, el mayor, se emplea en un negocio mientras el hermano pequeño toca el bongó en la calle para que Teresa, la niña, baile rumba. Ambos acaban dormidos en el quicio de una puerta. Una vez adultos, Teresa bailará en un cabaret y tendrá amores con ese hermano al que le dice que, desde que bailaba en la calle lo hacía para él. Teresa declara quererlo "desde que tuve uso de razón". Miguel también está enamorado de Teresa, en esta repetición de su papel infantil. En esta cinta la adopción de Teresa permite el desarrollo del amor al interior del grupo original, salvando el problema de la lealtad y sugiriendo el incesto. Una pretendiente de Miguel

de dice que ha "adivinado algo que no tiene nombre, que me hace compadecerte" ante lo cual Miguel reconoce su amor por Teresa pero aclara que no es, en realidad su hermana. La alusión al incesto es clara.

Un caso similar es La mujer desnuda (Méndez, 1951), en que Magda y David se crían juntos, como hermanos, y al crecer se hacen amantes. Esta situación la entienden las audiencias porque la comparten: remite a situaciones generadas en la familia amplia y, más secretamente, en las nucleares. Es una forma sutil de permitir el incesto o, para mirarlo de otra manera, la endogamia. Ciertos afectos básicos que se dan al interior de la familia no son permitidos por la moral dominante, mientras otros son exaltados o sublimados y de esos códigos deben apropiarse con premura quienes se pretenden modernos.

La casa chica.

La familia, dijimos, se presenta en celuloide como una isla, ámbito separado, aislado y seguro, en el que se organiza el universo en su conjunto, conforme un sistema. Las historias fílmicas deben procurar, ya lo dijimos, la identificación y la transferencia, deben mostrar sueños y realidades. Esa familia nuclear del cine combinaba ambas. Pero el eje era el sueño, un sueño que coincide con el modelo moral que plantea la ideología dominante. En el tema de la casa chica el eje es la realidad, la necesidad de aceptar una costumbre frecuente que seguramente propiciaba la

identificación. No responde, en principio al ideal moral, aunque en la forma de plantearlo se filtren esos contenidos. El tema de la casa chica constituye un elemento contrario al sueño de la familia, elemento que es necesario aceptar como medular del sistema que esa familia de luces y sombras implica.

Un punto fundamental en la diferencia de los roles y el sistema que su interjuego define, es la idea de que el hombre es de la calle mientras la mujer debe mantenerse en su casa. Informa Isabel Alba que "si una mujer se salía y llegaba el marido y no estaba pues ya pensaba que lo estaba haciendo tonto, o que andaba de metiche, como dicen, que la mujer era de su casa y que no debía de salir". Si las cosas no eran en ese tenor, se suscitaba la violencia masculina y en general las mujeres no hacían "nada, se dejaban, ni siquiera respiraban, más que apenas"(5).

El amor a la vida (Contreras Torres, 1950) es una coproducción mexicano venezolana en que Fernando Soler interpreta al riquísimo Laureano Santos que ha abandonado su gran residencia urbana para trabajar la tierra en el campo, cuando un médico le ha dicho que sólo así se curará de una tuberculosis que le aqueja. Cuando regresa, justo a tiempo de evitar que su herencia se desmiembre, la hija menor le ruega que no se vaya otra vez y él responde que "tengo que irme por temporadas a cumplir mi destino (...) me iré otra vez solo, que la libertad es el mayor tesoro del hombre", como no puede

5. Op Cit.

llevarla, a pesar de sus ruegos, le hace prometerle que "si un día te casas no abandonarás este hogar que fue el de tu madre y el mío durante treinta años" y dirigiéndose al retrato de su difunta esposa le pregunta "¿verdad que tú apruebas lo que hago?". Su desarrollo implica salir, el mensaje a la hija es que ella debe quedarse, y preservar el orden.

Isabel Alba recuerda que era usual que los maridos llegaran borrachos. Su papá llegaba con copas los viernes, que rayaba, porque se iba con sus amigos a la cantina, al cabaret o de rumberas: "toda la gente era igual, igual, como cortada por la misma tijera"(6).

Naturalmente esta definición primera sitúa al varón de otra manera frente a la fidelidad. En Hay lugar para dos (Galindo, 1948) Gregorio tiene a su esposa, Cholita, que está embarazada, pero mantiene relaciones con Kitty, que es una mujer ligera. Kitty lo acompaña en su trabajo de chofer de autobús urbano, vestida con un apretado vestido de satín, y fomenta que Gregorio juegue competencias de velocidad con un tranvía, lo que provoca un accidente. El se desgarró cuando ve lisiado a un niño pasajero del camión en el que, por su irresponsabilidad, chocó. Los hombres tienen problemas para asumir los riesgos que le depara la vida, pero las mujeres no tienen alternativas. Cholita sólo podía continuar en su embarazo y, después, atender al hijo: esa virtud es natural y se llama "lealtad", lo hace, según dice "por su deber de

6. Entrevista con Isabel Alba... Op Cit.

esposa", para que el hijo siempre sepa que ella apoyó al padre.

En La abuelita, Fernando (David Silva) está dividido entre el amor a su esposa María y la atracción que siente hacia Anita. Mientras la primera llora y la otra se divierte y se muestra inconsciente de lo que sucede, él aparece deshecho "por la lucha en que estoy metido conmigo mismo, aniquilando sentimientos, aplacando cerebro y razón". Se siente "dominado por una fuerza que no domina", mientras los otros personajes aparecen tranquilos. Si se tiene un desliz la situación puede ser terrible, pero en la mujer la posibilidad queda ajena a la decisión, ella responde a una esencia prefijada, a la naturaleza y la conducta será el espejo en que ésta se refleja. Ella no requiere cuestionar los contenidos de su conducta porque su ejercicio es inalienable: cabe el sufrimiento, pero no la duda. Los hombres se encuentran constantemente a expensas de las malas mujeres y caer bajo sus redes "es cosa de hombres", como dice el maduro viudo de Tentación (Soler, 1943) a quien una corista le ha hecho creer que "a su edad es cuando los hombres son más interesantes".

En Ustedes los ricos todas le coquetean a Pepe: desde la **resbalosa** hasta la encargada de la miscelánea, quien, cuando él le dice que se comporte para que no la vea su esposa le contesta: "con toros así yo me acostumbraría a los cuernos". Celia sabe lo que sucede: "por eso todas me lo envidian, bien amarradito y casado por las tres leyes". Sin embargo, dista

de cantar victoria: cuando él lleva a Andrea, la esposa de Miguel, el rico, al cabaret **Nereidas** y le llegan a Celia con el chisme su respuesta es: "mi torito es muy libre de hacer lo que le de la gana, que no ha de ser nada malo y si lo es allá él, y ultimadamente yo no oigo chismes". Mientras eso sucede él le está diciendo a Andrea: "estos callos son de trabajar duro para mi chorreada. Sus vestidos, aretes, para lo que se ofrezca. Por eso cuando la acaricio con estas manos rasposas me quiere más y me respeta porque para eso soy hombre". Le dice "nuestro amor es imposible: yo quiero a mi mujer". Sin embargo esa noche, que es el cumpleaños de ella, no llega a tiempo a "las mañanitas" y cuando por fin aparece y ella se muestra reacia a silbar junto con él **Amorcito corazón** él se enoja:

-¡con un demonio! ¿qué trae? ¿por qué me ve así? ¡ni que fuera un criminal!, pos enójese, dígame algo:- ¿por qué llega así en mi santo?. Ni parece que le importo [el tira las flores que le llevaba]

-Esta bien torito, pero no te enojas

-ya no puede salir uno a trabajar a entretenerse tantito porque luego luego los celos

-perdóname ¿me perdonas?

-perdóname tú, soy un desgraciado, estuve con una vieja

-para que me dices si yo no te pregunté. Yo te quiero mucho y si me faltas me voy a morir. Si ya se aburrió de mi dígame de una vez, me deja y ya, y yo me muero y ya.

Se considera un valor la lealtad femenina, y por lealtad se piensa en actitudes como la que acabamos de ver. Para las transgresiones a la masculina la tolerancia es mayor, en lo cual se expresa con precisión una práctica

social. Según esta película, con toda la idealización de la pobreza que implica, esto ocurre fundamentalmente entre los pobres: Andrea, la esposa rica, a diferencia de Celia, trata de engañar a su marido con Pepe. La lealtad tiene acepciones muy amplias. Cuando los embargan en Nochebuena y Pepe está enojado, la **chorreada** le dice: "regáñeme todo lo que quiera, si no descarga su muina conmigo que estoy pa'servirle con quien".

Isabel Alba recuerda que era común que el marido tuviera otra mujer. Se sabía "luego luego, por chismes: -!Ay!, que vi a tu marido, -pues sí, es hombre, (era la palabrita): de la puerta de la casa para afuera es hombre. Aquí que me respete. Entonces le daban toda la razón. No había problema (...) Había unas que sí, había de todo (...) pero en general se aguantaban"(7). El Consultorio de la Gaceta de Policía responde a **Intranquila** de Veracruz:

No hay nada serio ni de consecuencias graves como usted cree. Los disgustos entre ustedes no son culpa únicamente de él, sino también de usted que es demasiado celosa y se pone siempre en un plan muy difícil de entender (...) Vea la parte económica, con eso le basta(8).

El problema de la infidelidad masculina nunca se analiza en pantalla. Se parte del supuesto de su existencia y naturalidad. El público lo reconoce porque se trata de un tema que se comparte. Las estadísticas marcan que más mujeres

7. Id.

8. "En su escritura está su retrato y su porvenir". Magazine de Policía. México, D.F., 23 ene 1950, s.p.

declaran vivir en unión libre que hombres, lo cual sugiere que ellas habitan la casa chica mientras sus compañeros quedan registrados en su unión legítima o bien que ellos no consideran esa unión suficiente para declararla y se nombran solteros. Hay casi un 10% de diferencia entre hombres y mujeres que se declaran viviendo en unión libre en los años que aquí atendemos(9).

En En la palma de tu mano Karin adivina a una cliente, casada, que su angustia se debe a que el marido tiene relaciones con otra mujer. Le aconseja:

Si usted quiere conservar a su marido no trate de romper ese triángulo. Inclusive, sin que él se de cuenta, dele toda clase de facilidades, de libertades. Entre dos personas que se quieren no hay mayor dependencia que aquella que se envuelve en la ilusión de la libertad (...) tenga la suficiente paciencia y valentía.

Por otro lado vemos con que frecuencia esposa y amante se entienden. En Divorciadas Cristina, la amante, va a compartir un viaje con Luis, pero la esposa la convence de negarse al paseo, con argumentos en torno a la familia, la paternidad y el hogar. Ambas se dan consejos y expresan afecto: en esa entrevista la esposa dice que faltó a sus compromisos de amante por insistir en los que tenía como madre y admite que dejó con ello un vacío (y evidentemente un poder). Declara sus propósitos de enmienda.

9. Quilodrán, Op Cit, p.48.

Parece claro que en la realidad este sistema tenía situaciones similares, lo vemos, otra vez, en los casos límite de la nota roja: El 4 de mayo de 1940 aparece en la prensa la reseña de una "SINGULAR ALIANZA DE MUJERES contra aquel que las burló. La esposa legítima y la amante de un sujeto se unieron para pedir su castigo"(10). Luz Rementería de Negrete acusa a su marido Agustín de adulterio con Margarita Lira: "seguramente por sostener a la concubina gastaba todo el dinero y a ella no le daba nada si no eran malos tratos". La esposa sorprende a los amantes "en flagrante culpa" y a consecuencia de eso "entre las dos mujeres hubo una escena dramática, pues Margarita Lira le contó todas sus aventuras". Le explica que ella vino desde Mérida con sus hijitas por encargo del marido, para buscar casa y arreglar las cosas mientras él solucionaba su traslado, sin embargo el dinero que le envía es insuficiente y Negrete le ofrece ayudarla económicamente, aunque nunca le dio ni un centavo. La señora Rementería también le ofrece apoyo, si ella accede a hacerse su aliada y acusan conjuntamente al hombre de adulterio.

No siempre las cosas eran tan armoniosas: María Guadalupe González de Cosío recibió cinco balazos de María Dolores Martínez Sánchez, amante de su marido, el teniente coronel José González de Cosío(11) o, al revés, la señora Ana María de González le dispara a María Cristina Goldsmith, que

10. El Universal. México, D.F., 4 may 1940, 2da.secc, p.1.

11. "Tragedia pasional". El Universal. México, D.F., 25 may 1945, 2da.secc. p.1-16.

era empleada del Archivo de Correspondencia de la Secretaría de Hacienda y amante de su marido Gonzalo, jefe de la primera, con quien se daba una vida de alegrías y paseos(12).

El tema de la casa chica se presenta en pantalla con dramatismo y seriedad o en plan de broma. En Cinco minutos de amor (Patiño Gómez, 1941) se ven los enredos entre la familia de Ataulfo y la de Predesvindo con la amante del segundo: Lulú Tupé. Ella será amante de quien le pague la casa y los gastos, de manera que cuando Predesvindo le explica a Ataulfo cómo es la cosa dice: "la amante es una mujer como la tuya, que te aburre a veces y te cuesta seis veces más, como un licor que te envenena, la amante mueve bien la cocktelera". La explicación de este interés es que se puede querer a su mujer pero "comer albóndigas cada día acaba por cansar a cualquiera". Ataulfo tiene gran interés por saber en qué consiste esta vida intensa de esconderse en los armarios. Finalmente todos los enredos que se suscitan quedan tapados por la propia familia.

En los melodramas la amante lo es por amor, a causa de los equívocos que éste procura. Existe, con frecuencia una evidente simpatía por el personaje, como, por ejemplo en Tuya para siempre y La casa chica (Gavaldón, 1949). La amante puede ser la "buena" del filme, por cuanto su papel le demanda una mayor cuota de paciencia y subordinación, lo que para los valores de este cine significa mayor feminidad. Algunos casos como La diosa arrodillada se complican porque

12. Magazine de Policía. México, D.F., 6 feb 1950.

la actriz que interpreta el papel es María Félix, y eso modifica cualquier situación.

En Tuya para siempre, que ya comentamos en el capítulo dedicado al amor, Carmen y Antonio se reencuentran luego de un noviazgo frustrado. Profundamente enamorados, ella acepta ocupar la casa chica, a pesar de los reproches del tío. También Antonio recibe regaños: el "deber ser" representado en su hermana solterona Julia, le reprocha porque "sostiene a otra mujer" comportándose "tan egoísta, o tan débil o tan puerco como casi todos los hombres". El papel de Carmen en esta relación es similar al de una esposa: dócil y obediente, aceptando sin discutir la situación. Ella no crea conflictos sino que los evita. Todo parece indicar que ella está casada: inclusive la sirvienta la llama "la señora". La dificultad de ese estado la expresa el tío (ya lo vimos) al decir que ella es una mujer que nació para madre y para ello lo conveniente sería la realización de una familia.

Carmen nunca pide, nunca habla. El día en que piensa anunciar a Antonio que espera un hijo le insiste en que tiene algo que decirle: él ríe: "tú siempre tan callada ahora tienes algo que decirme", no puede esperar para escucharla y se va, justo cuando sobreviene la desgracia de la muerte de la hija a la que él tanto quería y que habrá de provocar el desencuentro. La moraleja sugiere que por haberse dejado ir en brazos del amor tormentoso nunca podrán encontrarse.

Esta es una película llena de contenidos al respecto, sin embargo el filme más preciso sobre el particular es La

casa chica. En ella Amalia, la amante, cumple mejor el rol moral femenino que la esposa. La película empieza mostrando un edificio de departamentos mientras una voz en off nos informa que "alejado del bullicio de la gran ciudad se eleva un edificio solitario. Dentro de él la casa chica es una isla donde el amor prohibido se esconde, una isla donde una mujer se nutre de su propia soledad y vive en la zozobra y esperanza". Por la ventana se interna la imagen y aparece una chimenea, un espejo. Se aprecia una casa sobria, de buenos objetos. Una puerta chirria y vemos los pies calzados con zapatos como de monja, con trabilla. Amalia aparece con cara de mártir: su atuendo: falda larga, blusa de corbata de encaje y peinado de chongo nos aleja de la imagen de frivolidad y sexualidad que parecería adornar a la amante. La voz en off anuncia: "prisionera de estas paredes su vida ha sido la de siempre esperar, esperar pero ¿qué otra cosa es el amor sino una continuada espera, sin una ilusión que se renueva cada día, cada minuto de su existencia? Amalia ha esperado al hombre al que quiere, pendiente del menor rumor, pendiente de sus pasos, atada a los hilos del teléfono como a las cadenas de un ancla". La soledad, los recuerdos como única compañía y la espera pautan la vida de la mujer de la casa chica: este es el escenario en el que ella, "la otra", ejerce con el amante las cualidades propias de su género: abnegación, entrega, amor sin demandas. "¡Pobre Amalia!. Tenías miedo y vergüenza. No discernías si aquello se te daba como un derecho o como una limosna (...) Fuiste feliz, sí,

con esa felicidad melancólica llena de dolor que impregnó tu vida entera. Eso era todo lo que él podía ofrecerte. Un amor en las sombras que se alimentaría de su propia ilegitimidad y donde tú carecías de todo derecho y toda posición. ¡La casa chica! ¡Cuán grande fue esa casa chica para contener toda tu soledad!" El amor pasión produce esa soledad. Lucila, la esposa de Fernando, en cambio, alterna socialmente con su marido, puede tener un hijo a pesar de que verbalice que a ellos dos los une nada más el odio. También los une el hijo, que hasta en sus enfermedades será el elemento oportuno para mantenerlos juntos.

La trama de la historia muestra a Amalia cuando vivía en San Esteban, Chiapas, el pueblo en el que Fernando hacía su servicio social de médico: ella trabajaba en la botica y vestía delantal. Habían estudiado juntos los primeros años de la carrera de medicina y desde entonces lo admiraba, cuando "él ni siquiera se fijaba en mí". Pronto se convierte en su fiel asistente, compartiendo con él tanto el trabajo como los cuidados maternales que -dice el relato- todo hombre requiere: para que Fernando descansa le coloca una almohada y realiza, por él, la guardia nocturna. Amalia deja al novio de su pueblo por seguir a Fernando, con quien acuerda casarse, pero, cuando llega a México para llevar a cabo lo acordado se encuentra que él ha caído en un engaño de Lucila que finge suicidarse para casarse en artículo mortis.

Amalia representa la incondicionalidad y la disposición a los intereses masculinos mientras Lucila, la

esposa, tiene un proyecto propio al que pretende que él se adecúe: la diferencia con Amelia es evidente: mientras la primera tiene sus ideas y quiere que su marido funja como una pieza más de sus proyectos, Amelia acepta incondicionalmente el proyecto de él y lo sirve(13).

Cuando Fernando le ofrece a Amalia dejar a su esposa para casarse con ella su respuesta es contundente "¡yo no te pido eso!" Amalia defiende siempre la relación matrimonial de él y hay una escena clave: cuando ella está al borde del suicidio y él llega oportunamente a salvarla ofreciendo irse a vivir con ella, responde :

-No Fernando, no. Yo no te pido eso. Comprendo nuestra situación y la acepto. Perdóname, son crisis pasajeras y hoy fue un día especialmente difícil. No te alarmes por mí: puedo estar sola. Lo importante es que tú estés tranquilo, que no tengas problemas y me quieras

-no trates de convencerme aún contra tí misma: mi decisión es inquebrantable: nada ni nadie podrá arrancarme de tu lado

-que más quisiera yo, pero aunque me duele tengo que decírtelo: yo no sé lo que es un hijo, pero lo presiento: no abandones al tuyo por mí

-desde mañana serás mi ayudante de laboratorio ¿por qué no hemos de tener derecho a ser felices?

-tienes razón. Quédate Fernando, quédate. Esta es la primera vez que realmente te siento mío.

13. Cuando el joven médico dispone de ella para que lo ayude en San Esteban se da cuenta de que la toma como algo propio y no considera las intenciones de la mujer: "perdone usted, dispongo de usted sin consultarla Amalia: querría usted ayudarme mientras estoy aquí, en la región -(ella contesta) estaré siempre a sus órdenes", lo que era toda una premonición. El proyecto de él consistía en desarrollar unos estudios para vencer a la onchocercosis . En esos años se establece el Patronato de lucha contra la onchocercosis. El Universal. México, D.F., 27 ago 1947, 2da. secc. p.1.

Sin embargo, este propósito no habrá de lograrse porque el niño se enferma y lo hace volver a su familia.

Lucila, por su parte, también acepta esa situación: "recoge esa basura y levántala, vive con ella, ponle casa, cómprale cuanto desee. Me imagino que es lo que pretende". El sistema familiar parece aceptar la casa chica como un recurso para su propio equilibrio. Lucila acepta que él mantenga una vida paralela, pero ante el peso social esgrime la fuerza que representa la maternidad: "te dolería perder la patria potestad sobre mi hijo... perdón, sobre nuestro hijo". En contraste, Amalia no puede tener progenie. Cuando ella lo propone, en la sombra de un cine en donde se encuentran para estar juntos sin miradas indiscretas, se da el siguiente diálogo:

-¿Estás loca, Amalia? no podemos pensar en eso. Un hijo que no podría llevar nunca mi nombre

-No había pensado en eso, tienes razón

-Espero que lo comprendas: hay cosas que desgraciadamente no pueden ser

-Discúlpame Fernando, no supe lo que dije. Como están las cosas están bien.

El debe irse antes de que prendan las luces del cine. Se enfrentan otra vez las necesidades de la naturaleza con la legalidad: la razón determinante para no tener hijos es que no podría llevar el nombre de él, porque por más que el hijo se considera de la mujer y sea precisamente lo que le da sentido, lo determinante de la familia es el nombre paterno

en la criatura. Así, aunque la historia valide la existencia de la relación extraconyugal, el relato deja filtrar ese "deber ser" que transmite la ideología familiar.

La amante pierde cualquier representatividad junto al hombre al que quiere. Cuando Fernando tiene un congreso en el Brasil Amalia cree que le va a pedir que lo acompañe. Cuando sabe que irá con su esposa dice: "¡Claro!. Todos irán con sus esposas, habrá recepciones, fiestas. Harías un papel bastante extraño que vayas con una mujer que no es tu esposa. ¿Es que no tengo derecho de aparecer siquiera como tu compañera de trabajo?". El concede y propone terminar la relación pero ella declara que sólo con él puede vivir "para seguir siendo una sombra (...) así como estamos, fuera de la ley y en la sombra es todo lo que tengo". Cuando Fernando sufre un grave ataque, Amalia hace que vaya a morir a su casa, con su hijo, en esa lealtad a la institución que siempre la mantuvo marginada.

La habitante de la casa chica cumple a la perfección, en caso de ser "buena", la necesidad de la sumisión y la abnegación. En Inmaculada Lucía le confiesa a su amiga Consuelo que es la amante del hombre que ama. El está casado y tiene dos hijos. Ella se declara feliz "pero yo soy la amante y la otra es la esposa (...) Ella es egoísta y altanera. Si yo quisiera, con una sola caricia, con una sola súplica evitaría que Lalo volviera a su otra casa. Pero no te alarmes. Se me ha puesto entre ceja y ceja que para conservar su amor debo evitar el ser completamente dichosa (...) te

juro que por muy perdida que sea, porque hasta en la perdición hay categorías, soy incapaz de quitarle el padre a sus hijos".

Fuera de pantalla no siempre las cosas era tan precisas: Mario Fernández Cabrera, boxeador de 22 años de edad, para vengar a su madre Sara Fernández, carimarcó salvajemente a Cecilia Moreno, amante de su padre Leopoldo Cabrera. "De esta manera se escribía un capítulo más en la historia de la infidelidad masculina, que se traduce en tener casa grande y casa chica, para referirse al hogar conyugal y a la habitación en que vive la amante del hombre, que de esa forma da rienda suelta a sus pasiones. Esa infidelidad se traduce en tragedias silenciosas y sórdidas que se desarrollan en el seno de la familia y muchas veces estallan en forma violenta"(14). En el matrimonio "fueron felices, en lo que se puede esperar en este mundo lleno de amarguras y lágrimas", pero pronto empiezan los problemas, pues el marido faltaba muchas noches con el argumento de que "soy hombre y el hombre será hombre hasta que muera. Mientras no te falte al respeto en nuestra casa, yo soy libre de mis actos de la puerta hacia afuera. No te falta dinero, no te escatimo atenciones, estoy al pendiente de lo que nos hace falta". La mujer se quejaba de que ella tenía que atender la casa y la tienda que tenían en Azcapotzalco. Al aparecer Cecilia y apreciarse muy claramente que ella "se apropiaba de la voluntad y del alma de Leopoldo" la mujer aumenta sus quejas: "Como cualquier

14. Magazine de Policía. México, D.F., 20 feb 1950, s.p.

hombre vulgar quieres que yo sea plato de segunda mesa cuando en realidad soy la primera mesa: soy tu esposa. Como muchos, ya quieres tener casa grande y casa chica, pero veremos quien tiene más orgullo". Leopoldo le puso a Cecilia una habitación en la colonia Condesa y cada vez parecía más decidido a divorciarse, cuando el hijo intentó disuadir a la mujer con el percance que los llevó a la nota roja.

Por otro lado, en pantalla, la buena esposa no tiene jamás relaciones extramaritales. Los escasísimos casos en que el tema se apunta (Diario de una mujer (Benavides, 1944), La casa de la zorra (Ortega, 1945), Las tres perfectas casadas (Gavaldón, 1952) se debe a características muy específicas de la historia. La infidelidad femenina aparece como una lacra presente en los sectores acomodados de la sociedad. El suceso puede desatar un montón de desgracias como en Aventurera (Gout, 1949), que arrastra al marido al suicidio mientras la hija cae en la prostitución.

La realidad era más compleja:

LA MATARON POR INFIEL.

Es malo ser veleidosa, y sé que de esta herida moriré, porque lo tengo bien merecido. Primero engañé a mi esposo y luego hice lo mismo con mi amante, porque no pude ser nunca fiel... Y la pobre mujer no terminó de decir todo lo que ella hubiera querido, porque la muerte llegó y segó la vida de quien confesaba a sí misma haber sido una coqueta y haber sido la causante de su propia muerte, puesto que ella la promivió por casquivana y por haber permitido que muchos hombres se enloquecieran con sus bellezas.

Margarita Lara de Ortega murió con dos balazos que le disparó su amante Rafael Díaz Torres, con una pistola 32(15).

Margarita engañaba al esposo y al amante con el carnicero del rumbo. Lo notorio de esta nota es el tono moralista que convierte a la nota roja en un manual de buenas costumbres.

Las tres perfectas casadas muestra un caso de la clase alta. Gustavo Ferrán es un galán conquistador que ha sido amante de tres mujeres casadas: Poldina, Genoveva y Ada y decide enviarle cartas con su confesión a los maridos. Naturalmente se arma una bulla bastante seria que sirve para analizar las razones de las mujeres, que son de variada índole. Ada aparece como la mujer que se arrepiente, frente a Poldina que ha vivido el romance con frivolidad. Ada dice: "cuando un hombre nos arranca de nuestro deber seguramente somos nosotras, las mujeres, las que tenemos la culpa". Dice también "Todas las mujeres hemos tenido un sueño del que al día siguiente nos hemos arrepentido. El es el sueño vergonzoso de mi vida". Gustavo Ferrán se había enamorado de ella. La historia acaba con su muerte.

De El diario de una mujer y La casa de la zorra hablaremos más tarde.

15. "La mataron por infiel". Magazine de Policía. México, D.F., 30 ene 1950.

El divorcio.

El divorcio es algo censurado. El divorcio se maneja como una amenaza que provoca disparates en las películas cómicas de influencia norteamericana (como Cásate y verás (Orellana, 1946) o cómo algo terrible de lo que casi no se habla. En La oveja negra Cruz está hablando con el compadre Laureano de divorciarse de Viviana para casarse con Justina. Lo dice en voz baja, sin nombrarlo claramente, pretendiendo que el otro lo adivine. En fin, como una tragedia que no hay que mencionar. El divorcio implica un problema religioso, porque la pareja original es la única válida ante Dios. En Un divorcio, de la que hablamos atrás, este problema es conciso.

La película que presenta el problema de manera más global es un melodrama, Divorciadas que narra las peripecias de tres mujeres solas, una de ellas es, en realidad, abandonada, como corresponde a una clase social más popular. Ellas expresan el sinsentido de las mujeres sin dueño: Carmen lleva una vida disipada donde aparecen fiestas con alcohol y cigarrillos. Ella tiene un aborto, y en la imagen la vemos flotar sin sentido, en una especie de vértigo que nunca se sabe bien a bien qué es, nunca se nombra abiertamente, como sucede con los abortos en el cine mexicano. Este trance le hace trocar su estilo de vida con lo que se convierte casi en una monja, de manera que cuando el médico Rafael quiere casarse con ella se niega, porque no puede darle hijos: no se concibe una esposa sin hijos. En un artículo de propaganda previa a la exhibición de este filme una fotografía nos la

muestran brindando con Rafael en un cabaret de lujo . El pie de foto dice "se aman, pero el pasado de divorciada de Carmen ¿no se interpondrá en su camino de felicidad?"(16). El drama es tal que decide suicidarse. Cristina busca infructuosamente trabajo y se hace amante del banquero Luis, a quien su esposa "prodiga (...) su cariño aún cuando sabe que la engaña con una divorciada..."(17). Cuando Cristina debe dejarlo, por presiones de su matrimonio pone una escuela y de esa manera sublima sus afanes maternos. Dice la nota mencionada que "en aquella casa que tres divorciadas han convertido en hogar de chamacos desamparados, como ellas, a causa del divorcio" semejándolas a los niños que requieren de quien las proteja. Juanita, la más popular de ellas es quien tiene más iniciativa y que incluso trabaja: ella es la que hace gala del sentido común y práctico y desarrolla, junto con Cristina la escuela que habrá de redundar en su beneficio. Este filme parece encaminado a demostrar que el divorcio es terrible para una mujer y que lo fundamental en la vida es tener hijos. El trabajo es un premio de consolación y la libertad no vale un ápice: ante la carencia de progenie lo demás no tiene ningún sentido. En la misma fuente se explica que esta película está basada en la "conocida novela social" del mismo nombre escrita por Julia Guzmán "en la que por primera vez aborda nuestro cinema el inquietante problema siempre actual del divorcio, exponiendo la tristeza y el

16. "El cine mexicano aborda por primera vez el tema del divorcio". Cinema repórter. México, D.F., 11 dic. 1943, p.23.

17. Id.

abandono en que se encuentran las mujeres separadas de sus esposos por una ley casi siempre injusta".

Isabel Alba recuerda que en la realidad el divorcio se veía muy mal. Las mujeres "se aguantaban, aunque las estuvieran matando, porque decían: -!Ay, no! !divorciada,!!qué horror! Por mis hijos me aguanto. Eso decían todas. Mi mamá era una de ellas (...) yo no voy a divorciarme para que ustedes anden de un lado para otro, !no! yo me aguanto"(18).

El divorcio, para este cine, lleva a la mujer a una soledad muy fuerte. Cuando Cristina empieza la relación con Luis ella acepta: "nos veremos de vez en cuando, yo no exijo nada. -Eres admirable, llamaré más tarde... si puedo".

En esta película la familia rota se suma a una familia original ausente: es curioso que ninguna de las protagonistas parece madre o padre, abuelos o hermanos. Tal pareciera que sólo se recibe ayuda de otras mujeres que están en la misma situación. Apunté esta situación antes.

Un diálogo entre Cristina y Carmen es por demás significativo: Ellas dicen que creyeron tener magníficas razones para divorciarse aunque al momento de la historia consideran que "soportar un buen marido es un deber (...) una mujer debe hacer de un marido malo un hombre bueno". Ambas quieren volver atrás. El divorcio se vislumbra como la pérdida absoluta del mundo, del único mundo posible. Cuando Cristina habla con la esposa de su amante le dice: "la

18. Op Cit.

soledad en que vivimos nosotras, las que lo hemos perdido todo... ninguna mujer sabe lo que le espera hasta que se divorcia, no sabe lo que es hasta que lo ha vivido".

Las divorciadas de situación acomodada se encuentran sin posibilidades de trabajar. Cristina no tiene otra solución que buscar un amante rico: aunque en la trama no aparece que él le de dinero, y supuestamente su decisión se debe a un gran sentimiento amoroso, es claro que a partir de ese momento los problemas por encontrar trabajo pasan a un segundo término. Lo expresa muy bien Carmen, al inicio de la amistad con Cristina, cuando se asombraba de que ella no fuma y en lugar de pedir Tom Collins pide helados, le dice: "vas a perder la línea y una divorciada sin línea está perdida"

Este mensaje transmitido por la imagen coincide con el de los consultorios sentimentales que aluden normalmente a razones de la tradición:

¿Tan malos son tus males matrimoniales que no tienen más cura que esa guillotina legal que deja trucas las existencias? (...) Yo considero que el noventa por ciento de la perdurabilidad del matrimonio estriba en la mujer (...) por supuesto los hombres no son ángeles ni querubines. También ellos pueden ser sucios, descuidados, desconsiderados etc. pero... son hombres., y por serlo tienen el derecho de "escoger" abiertamente, derecho que siempre estará vedado para toda mujer digna y honesta(19).

Pero también aluden, y eso es de destacar, a razones de índole práctica:

19. "Cartas íntimas dirigidas a María Antonieta". La prensa. México, D.F., 8 ago 1947, p.19.

Hay razones morales y eclesiásticas para oponerse al divorcio, pero yo lo ataco también por la mucha desdicha que provoca en el mundo. Son pocos los matrimonios en segundas nupcias que son más felices que en el primer matrimonio; pero aun si se dan tales casos siempre intervienen otros factores que le causan sufrimientos hondos a la mujer(20).

Esta situación contrasta con los divorcios de las estrellas de cine, comunes y comentados con deleite por los aficionados. En los periódicos se anuncian abogados que realizan divorcios. En 1940 costaban entre cuarenta y cincuenta pesos(21). También se dan casos más tortuosos para invalidar los lazos matrimoniales: se dice que en el Registro Civil de Villa Victoria se realizaban matrimonios y después el novio ofrecía una cantidad de dinero para que desapareciera el acta. La señora Amalia Nava de Flores denuncia a su yerno de ese delito(22).

Así, el divorcio se plantea como un medio para exaltar el matrimonio.

La sátira y la propuesta.

Entre las opciones que rebasan el marco preciso del "deber ser" encuentro dos filmes que, cada uno a su manera, plantean muy claramente situaciones ambiguas. Arriba las mujeres (Orellana, 1943) hace una sátira del feminismo para reafirmar los valores de la familia tradicional pero, entre

20. "Hay que saber perdonar para ser felices". El Universal. México, D.F., 19 may 1940. Secc dominical. p.1-4.

21. El Universal. México, D.F., Passim, may 1940.

22. El Universal. México, D.F., 18 ago 1947, 2da.secc. p.1.

líneas, ventila una serie de preguntas que probablemente compartía con la sociedad a la que se dirigía. Armada con el sarcasmo y teniendo como fin la manipulación, esta película media con las inquietudes sociales. Una familia de tantas propone una concepción diferente de la familia. El tema básico de esta cinta es la necesidad de mediar entre la tradición y las nuevas necesidades del país moderno.

La sátira contra el feminismo de Arriba las mujeres (Orellana, 1943) deja muy claro que lo fundamental para la mujer es el matrimonio y la maternidad. Chole llega a la ciudad de México de su nativa Chihuahua, donde va a casarse con el rancharo Chuy. Viene a vivir para adquirir buenos modales, a casa de Felicidad y Próspero donde se encuentra con que su supuesta maestra es la líder de las feministas socialistas, en una clara alusión al nacional socialismo y sus arbitrariedades. Las mujeres visten las camisas pintas y usan corbata. Sus manifestaciones recuerdan las multitudes que gritan lemas del nazismo. Sin embargo, ni Felicidad (que es licenciada) ni sus dos hijas, Luz y Amelia (una pintora y otra doctora) salen de la casa, todas reciben clientes en su casa y, en realidad, ninguna tiene trabajo. Luz se casa con Zaid pero exige plena igualdad, derecho a pintar y que no se vaya solo al cabaret. Amelia quiere a Enrique, pero éste quiere una "mujer, hijos y todo lo demás". Los hombres responden con la Liga de los Oprimidos: van juntos al cabaret y coquetean con la lavandera, mientras Chole se encuentra confundida por esas situaciones. Chole es una muchacha

sencilla que al decir de su novio Chuy sabe hacer lo necesario: sabe besarlo, tatemar una carne y asar unos chiles: ser mujer es algo sencillito, sólo requiere aceptar la sumisión. Su padre la lleva a la ciudad para que se instruya, pero Chole se equivoca y dice que "la destruyen". Próspero dice de ella "esto sí es una mujer... un alma ingenuamente femenina. ¡Qué diera porque mis hijas fueran así! (...) rancherita... zonza... pero encantadoramente femenina"

A pesar de esa aparente guerra estas feministas no han roto con la familia: dependen económicamente del dinero del marido y padre, desean la maternidad y parten del supuesto de que sólo en su ámbito podrán realizarla, nunca se cuestionan la idea de abandonar la casa. Al final saldrá a relucir que todo era una venganza de Felicidad, lastimada por las infidelidades de Próspero. El feminismo es, en ellas, una táctica, no una finalidad. Amelia acepta a Enrique en los términos que él propone, Luz, embarazada, cede ante Zaid y Felicidad se reconcilia con Próspero, mientras Chuy y Chole inician un matrimonio de acuerdo con la antigua usanza. Parece clara la idea de que es en aras de la progenie que cada hombre necesita a una mujer y cada mujer a un hombre, y que la mujer sólo con ella podrá realizarse.

Cualquier intento de cambiar esta situación llevará a una guerra sin cuartel. De esta cinta, naturalmente hecha en tono chusco, dice una nota de propaganda:

¿Qué sería de los hombres si de veras llegaran a imponerse las teorías de la Liga Femenina "Las Camisas Pintas"?

Esta fue la primera preocupación que despertó en Producciones Rodríguez Hermanos el anuncio de la creación de dicha Liga Feminista. Con objeto de recoger las incidencias de este serio problema y dar una solución adecuada en la que mujeres y hombres volvieran a sus respectivos puntos de partida(23), Rodríguez Hermanos realizaron una graciosísima comedia titulada "ARRIBA LAS MUJERES" escrita expresamente para cada uno de los actores que en ella se consagran.

Consuelo Guerrero de Luna es una Presidenta autoritaria con la que colaboran sus hijas, Amparo Morillo y Virginia Zuri en la delicada tarea de hacer imposible la vida a los hombres que integran el reparto.

Manolo Noriega, Víctor Urruchúa, Pedro Infante y Antonio Badú son las víctimas escogidas(24).

La guerra entre los sexos aparece desde el momento en que las mujeres tratan de cambiar algunas cosas. No cabe buscar razones en los argumentos femeninos porque, como vimos, la película se dedica a satirizar al respecto, con lo que de antemano se conjura cualquier mirada crítica. Se desencadena la guerra en que las mujeres sólo quieren ejercer "la delicada tarea de hacer imposible la vida de los hombres". No se calibra la posibilidad de cambiar los términos de la relación hombre-mujer, se trata de que "mujeres y hombres vuelvan a sus respectivos puntos de partida". Las caricaturas de propaganda son significativas: a una imagen femenina fuerte y enfurecida, con el rostro deformado por el enojo excesivo se contraponen una masculina de figura débil y constitución enclenque, poseedor de un rostro ecuánime y ponderado. El árbitro, varón, separa a los contendientes que no parecen poderse oír por sí mismos. El vientre y las

23. subrayado mío

24. El cine gráfico. México, D.F., Num. 514, 13 jun 1943, p.11.

caderas de la mujer son enormes: pareciera remitir a esa idea de que ella esconde muchas posibilidades y energía que, en este caso, se desaprovecha en un enfrentamiento estéril. Ellas provocan y ellos deben recurrir a la fuerza de su sexo, manido recurso: "únicamente por la fuerza lograremos la obediencia de la mujer" reza la propaganda. A cambio de esto, una imagen que sí parece digna es la del sufrimiento materno. Si la mujer, en lugar de construir guerras por pedir equidad acepta sumisa el rol establecido en el melodrama, todos quedan en paz.

Una película especial por cuanto aparece explícitamente una crítica a las formas familiares tradicionales y se esboza una propuesta de cambio es Una familia de tantas. Isabel Alba recuerda que las películas eran parecidas a la realidad "en todo, por ejemplo, en la forma de actuar del papá (...) Una que se me figuraba mucho la vida de nosotros es Una familia de tantas (...) Era la vil copia de mi papá: así era mi papá, como ese señor. Hasta por verme saludar a un vecino ya... Yo, el día que le dije que me iba a casar le dio el ataque y me dejó de hablar un mes (...). Yo iba al cine y ni siquiera podía voltear porque si volteaba ya me regañaba. Tenía que ir así, agachada como las de Pénjamo"(25).

En esta cinta se ataca básicamente la autoridad extrema y sin cuestionamiento por parte del padre, su papel de máxima y absoluta autoridad en todos los ámbitos de la esfera familiar. El padre tiene aterrorizados a todos los miembros

25. Op Cit.

de la familia. Hasta aquí la película alude a la problemática que vimos al tratar el papel específico de los padres. A cambio de ese modelo la película propone la idea de que esposo y esposa compartan las decisiones importantes, tengan comunicación y confianza, aún manteniendo de manera fundamental las diferencias entre los roles femeninos y los masculinos. Esta película muestra al padre, Rodrigo Cataño, la madre, cinco hijos y una sirvienta, que es la única que tiene claridad y hace gala de su sentido común. Guadalupe forma parte de la familia, pero su distancia de ella le da un papel específico: le permite nombrar las cosas y actuar, y con ese hecho asume un papel líder en la trama. La sirvienta puede mantenerse fuera de la influencia del señor Cataño y, por eso, su influencia otorga movilidad a la cinta. Es un ejemplo preciso del recurso de la complementariedad que se utiliza para dar matices al filme.

La familia se desarrolla bajo la tutela absoluta del padre: la relación familiar gira en torno al miedo que suscita el poder incuestionado de esta figura que -al fin y al cabo- solo tiene sentido al interior de la familia. El hijo mayor trabaja como su progenitor, llevando la contabilidad de una empresa. La hermana que le sigue trabaja con un tío, pese a lo cual no puede distraerse en el camino entre la oficina y su casa. Ella tiene un novio al que sólo le está permitido ver en ratos fijos y bajo la mirada amenazante de la madre, que tose cada vez que piensa que las miradas se hacen más intensas. Naturalmente ve al novio a

escondidas y se besa con él, lo que va a significarle una paliza del padre y su huida desesperada del hogar. Maru, la protagonista, ayuda a su madre en las labores de la casa: ella será el personaje al que le toque modificar sus actitudes básicas. Los dos hermanos menores son niños. En uno de esos días en que Maru limpia la casa llega un activo y emprendedor vendedor de aspiradoras: Roberto del Hierro. Se trata, claramente, del futuro que irrumpe en la casa y logra vender al señor Cataño uno de sus aparatos. Maru atisba en la escalera que Roberto logró vender la aspiradora y su cara de asombro es toda una iluminación.

Maru queda profundamente conmovida por la personalidad del vendedor, por un carácter en el que cabe la risa, se aceptan los errores y la solemnidad del padre parece cosa del pasado, tan pasada como el retrato de Porfirio Díaz que adorna la sala de la casa. Roberto del Hierro modifica las opiniones de Maru en muchos terrenos. Día con día él la acompaña a comprar el pan de la merienda y así, en esos inofensivos paseos, le va inculcando otra manera de comprender la familia. Le pide consejos acerca de cuál trabajo le conviene, le platica de su amistad con la madre, del respeto mutuo por sus vidas y del apoyo que ambos se ofrecen. Roberto da a Maru la idea de que padres e hijos pueden ser amigos frente al discurso de "amor, lealtad, respeto, obediencia: primero Dios y después los padres". Cuestiona la idea del padre como único eje del sistema familiar para redistribuirlo entre el grupo.

En un célebre diálogo, con motivo de un eventual cambio de trabajo (pasaría de vender aspiradoras a vender refrigeradoras) Roberto le plantea a Maru su concepción de la pareja:

- El hombre es el que hace el trabajo, tiene que estar descansado. La mujer es la que tiene que preocuparse, pensar.

-¡Cómo! ¿ella es la que tiene que pensar?

- Digo yo, después de todo él es el que trae dinero a la casa ¿no?. A ella igual le deben interesar las cosas, ¿no cree? no digo que siempre, en algo tan trascendental que puede afectar una casa, yo creo que los dos deben romperse la cabeza (...) Digo yo, lo que he visto y me gustaría, más por lo que a mí me gustaría. vamos a suponer, una pareja, marido y mujer, si él le platica sus cosas y ella las ve como suyas, él va sintiendo más confianza en ella, más compañía (...) y ella le platica sus problemas y él tiene obligación de ayudarla a resolverlos, y además lo hace como ella, con cariño, porque además hay entre ellos una cosa así como de mutuo agradecimiento, ¿no cree? y con el tiempo ella, con ese ir viviendo los problemas de él y él los de ella, pues ella vive en él y él en ella

-¡Qué lindo!

- Y hay así como un orgullo por las cosas de él, tiene razón, son como suya, ella también ha tomado parte en eso, y a él le pasa lo mismo porque el orgullo más grande para el hombre, lo que realmente le da valor para encararse a la vida es encontrar y contar con su compañera.

Roberto del Hierro conquista con este proyecto a Maru: al despedirle le pregunta cuándo la puede volver a ver y la respuesta enamorada de la muchacha es "Siempre que usted quiera, Roberto, siempre". La trama mostrará un desencuentro y luego la toma de valor de Maru que se enfrenta al padre para poder casarse con Del Hierro, rechazando el matrimonio

arreglado con un primo del interior, tan conservador y rígido como el propio padre. Maru se crece ante la autoridad paterna y defiende su noviazgo. Saldrá de su casa vestida de novia, sola, porque nadie de su familia la acompaña, respetando esta voluntad del padre, pero en una escena en que, por primera vez en el filme, aparece la luz del día: todo se había desarrollado entre las penumbras nocturnas o las del interior de la casa.

La muchacha había enfrentado a Rodrigo Cataño con una imagen de su madre que él para nada había imaginado. Le dice: "No quiero verme como mi madre sumida en esa inmensa soledad en que vive". Su frase provoca llanto en la madre y su frase dolorida "¡Soy tan desgraciada!" a lo que el señor Cataño intenta enfrentar sus tradicionales recursos: "¡No te he dado yo un nombre y un hogar y me he esforzado por hacerlo respetable! ¿acaso tengo yo la culpa de que tus hijos se hayan olvidado de lo que es bueno, de lo que es puro, de lo que se les ha enseñado? ¡dí!". Cuando Maru sale a casarse la madre decide implementar en los hijos pequeños otras normas de conducta: permite que los hijos jueguen en la privada y cuando el padre trata de prohibirlo ella ordena al marido: "de hoy en adelante a estos niños no se les prohibirá nada (...) anden, su papá quiere que sigan jugando". Ella decide, pero aún utiliza la figura masculina para avalar su decisión: ambivalencias de la imagen y, también, de las formas posibles de vivir los cambios sociales. Dice haberse percatado de que los niños no le pertenecen y que Dios usó a la pareja que

ellos conforman como instrumento para darles la vida, pero no para encadenarla.

Una familia de tantas parece apuntar hacia otro tipo de grupo familiar, más flexible y con mayor comunicación. El filme trata de las dificultades para separarse del núcleo original y generar la propia familia. Parecía más adecuado casar a Maru con su primo que permitir que pasara a conformar su propio proyecto. Un tipo de familia diferente al común en que los roles aparecen diferenciados totalmente, viviendo un ámbito propio, pero en la perfección de la complementariedad.

El plantamiento de Roberto del Hierro se inscribe en una concepción más moderna. Las aspiradoras significan un cambio no sólo de la limpieza, sino de muchas otras cosas, representan para Roberto y -quizá- para los espectadores: "lo que he visto y lo que me gustaría, más por lo que me gustaría que fuera". La familia aparece como una instancia fundamental sobre la que, evidentemente, se sigue pensando, se siguen buscando las formas de hacer coincidir las nuevas y viejas necesidades sociales y humanas.

En suma, en pantalla aparentemente el ideal es la familia nuclear, el espacio preciso y preclaro para criar a la prole, pero viendo en forma oblicua, lo que las imágenes transmiten no es tan sencillo. Haciendo un balance vemos una constante: la familia como instancia de falsedades, dolores, intrigas aunque, eso sí, existe mucha añoranza hacia su falta. La familia aparece como el espacio del equívoco que,

sno obstante, es necesaria. Es el lugar del cruce entre el deseo de status que implica su existencia y la evidencia de los problemas, de la contradicción que -quizá- permite el gusto de decir: ¡de la que nos libramos! Esa familia dictada por la ley (civil o religiosa) encierra conflictos con la naturaleza humana, lo que convierte a cada melodrama en una lucha cósmica. Es claro que ese "deber ser" requiere mediar con las fantasías, los deseos, las posibilidades y las realidades sociales de los espectadores y, en ese sentido, propone situaciones paralelas que se mueven en las luces y sombras de la pantalla, en la ambigüedad y la ambivalencia. Lo anterior es preciso en la manera de tratar la figura femenina. La de la madre-esposa es determinante, implica la maternidad (léase la naturaleza eterna de la reproducción) socializada. Así, representa la bisagra entre el "deber ser" social y la naturaleza avasallante y divinizada de la madre, que veremos en el siguiente capítulo. La madre-esposa es la madre controlada por la sociedad, es la naturaleza domesticada por la cultura.

Capítulo IX.

La maternidad en pantalla.

Tu madre es abnegada, sufrida,
trabajadora, buena, honrada:
¡eso es una madre!

Policarpo en El hijo de nadie.

La madre de luces y sombras, dentro de la familia, dentro del sistema de interrelaciones que plantea el melodrama, ocupa un papel primordial. Si el cine debe mostrar tanto los deseos como la realidad del público potencial para producir identificación y catarsis, aquí nos preguntamos qué características tienen las madres fílmicas para ser aceptadas.

Recuerda Julián Soler que:

En nuestro cine (...) ha habido una serie de etapas: la primera fue la del mudo, en la que no intervine; después vino la del cine hablado en español, de la que tampoco tomé parte. En seguida llegó la época del melodrama, de la mujer mexicana abnegada, Marga López representaba la esposa sacrificada y Libertad Lamarque la madre sufrida; esta etapa sí me tocó. Creo que muchos personajes son reales, aunque a veces se exageraba, pero en el tiempo del que hablo la mujer aguantaba demasiado. Ahora no aguanta nada, bueno, siempre ha estado liberada, eso de que se está liberando apenas no es tan exacto, no obstante que haya hecho todo lo que le ha dejado el hombre hacer.

Ahora bien, el inicio real de esta etapa de 'la madre abnegada' fue aún antes de Sara García, pues ella empezó con Juanito Bustillo Oro a interpretar el tipo de películas que agradó -y sigue agradando- al público; los

hijos, la vida moral, la estructura de la familia mexicana(1).

La maternidad como ideal social.

Sabemos, porque la imagen nos lo ha repetido hasta la saciedad, que la de la madre mexicana en celuloide es un ser sufriente, que padece tormentos y dolores y que con frecuencia muere, eso sí, siempre reconocida en su bondad. La oveja negra es una perla para este tema. En esta cinta se narran los problemas que sufren Viviana (la madre) y Silvano (el hijo) a causa del autoritarismo y arbitrariedad de Cruz (el padre). Viviana es un montón de carne, lamentos y lágrimas que constantemente la desbordan, sin capacidad de análisis, de crítica, de pensamiento. Parece enfrentada a Justina, la mujer liviana, capaz de odio y amor, de agresión, venganza y entrega, de deseos y proyectos, incluso perversos, en fin, que representa una encarnación de las posibilidades humanas de actuar y perder, pero al menos de estar viva. Existen tres roles en Viviana: es madre, esposa y madre-esposa, o sea la representación social de quien mantiene el ámbito doméstico para hijo y marido y que trata de conciliar estos papeles, quedando anudada en ellos ¿Qué ofrece este modelo a las mujeres y a los hombres del público?

La maternidad implica para muchas mujeres una satisfacción evidente a nivel psicológico y emocional pero, además, en un país como el nuestro, en que el Estado no

1. Entrevista con Julián Soler, Testimonios... Op Cit. Vol VII, p.103.

otorga las seguridades básicas en caso de vejez o enfermedad, se aprende que ellos pueden suplir estas carencias al multiplicar las manos que inciden en el ingreso familiar. Hablo otra vez de los sectores populares, los que por esas razones tienen más hijos y los que acuden al cine mexicano.

La moral social mexicana muestra, en un largo plazo, un desfase entre el "deber ser" y el ser, entre el dicho y el hecho. Desde los discursos eclesiásticos coloniales en torno a los pecados de la carne, que aparentemente abundaban(2). los sacerdotes se mostraban estrictos en teoría pero perdonaban con facilidad en la práctica. La presencia de mujeres solas en la sociedad mexicana ha sido constante y muchas de ellas han sido madres. La frecuencia de uniones consensuales desde el siglo XVI es manifiesta, por más que las leyes pretendían conducir las costumbres por rumbos más

2. Ver: Asunción Lavrín. "investigación sobre la mujer de la Colonia en México: siglos XVII y XVIII". En Las mujeres latinoamericanas. Perspectivas históricas. México, Fondo de Cultura Económica, 1985. (Tierra Firme). También: "La sexualidad en el México colonial". En Sexualidad y matrimonio en la América hispánica. Siglos XVI-XVIII. México, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

También ver los trabajos realizados por el Seminario de Historia de las Mentalidades de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, entre otros: Seis ensayos sobre el discurso colonial relativo a la comunidad doméstica. Matrimonio, familia y sexualidad a través de los cronistas del siglo XVI, el Nuevo Testamento y el Santo Oficio de la Inquisición. México, INAH, 1980. También: Familia y sexualidad en Nueva España. Memoria del Primer Simposio de Historia de las Mentalidades: Familia, matrimonio y sexualidad en Nueva España. México, Fondo de Cultura económica, 1982. (SEP/80, 41). También: De la santidad a la perversión o de por qué no se cumplía la ley de Dios en la sociedad. México, Barcelona, Buenos Aires, Grijalbo, 1985. (Enlace/Historia). Por último: El placer de pecar y el afán de normar. México, Joaquín Mortiz-DEH, 1988.

ortodoxos. Elsa Malvido ha atendido la demografía colonial y se ha percatado de que muchas que se declaraban viudas eran en realidad madres solteras que se nombraban así por cuestión de prestigio(3). Silvia Marina Arrom ha hecho notar, para el siglo XIX, que no podemos derivar del hecho de la soltería de las mujeres su celibato, pues gran parte de ellas vivió, en algún momento de su vida, en relación con un hombre y aún muchas fueron madres(4). Durante la Revolución la emergencia nacional incidió en la baja de uniones matrimoniales y en el aumento de separaciones de las familias(5). La mujer en estos años enfrentaba situaciones precisas de desprotección. Los años de nuestra imagen veían asentarse las costumbres, recogiendo las tradicionales pero también innovando otras nuevas.

La moral social ejercida en el país cuenta con un amplio margen de negociación que frecuentemente convierte en mitos las normas del "deber ser". La familia nuclear y patriarcal puede ser común en los sectores medios y altos que por los cuarenta quieren empezar a vivir como en el vecino país del Norte, pero no lo es tanto en el pueblo, en el barrio, en la vecindad, en la frecuencia de madres solteras y esposas o

3. Elsa Malvido. "El uso del cuerpo femenino en la época colonial mexicana a través de los estudios de demografía histórica". En: Adelaida R. del Castillo (comp). Between Borders. Essays on Mexicana/Chicana History. Encino, California, Floricanto Press, 1990. (La Mujer Latina Series).
4. Silvia Marina Arrom. Las mujeres de la ciudad de México. 1790-1857. México, Siglo XXI editores, 1988.p.123 y s.s.
5. Ver capítulo IV, p.192 y s.s.

compañeras abandonadas y, por ende, en el peso valorativo de la influencia femenina frente a los hijos.

En la sociedad mexicana en general, y en los sectores populares en particular, el peso de la mujer es fuerte, porque la ausencia del padre es manifiesta. Se trata de una fuerza que convive con una debilidad evidente, la una no suprime a la otra y conviven en complejo y no siempre bien avenido maridaje. Es conocida la abundancia de mujeres abandonadas y madres solteras en nuestra sociedad. Si el melodrama implica, entre otras cosas, una exaltación moral del sentido de la familia nuclear y el reencuentro de sus miembros en un grupo protector, el cine mexicano -creo- encontrará en él un medio para concretar el sueño de seguridad de estas mujeres.

Es claro que la maternidad otorga a la mujer un sentido básico en esta sociedad. De hecho, el género femenino se ha construido, en mucho, a su sombra. Los periódicos están llenos de anuncios dirigidos a las mujeres que no pueden ser madres, ofreciéndole solución a su estado. Si los anuncios en torno a las enfermedades venéreas parecen tener como destinatario al varón, la prole o el dolor por su ausencia parece quedar depositada en el género femenino:

MUJERES SIN HIJOS

¡No son casadas! Así dicen los maridos. Deje de sufrir; y para conservar la felicidad de su hogar ocurra hoy mismo al Especialista Ginecológico que posee el único último procedimiento de la Terapia Glandular para la curación de Esterilidad, Frigidez, Frialdad, Flujos, Desarreglos, Desviaciones. En una



MUJERES SIN HIJOS

¡No son casadas! Así dicen los maridos. Deje de sufrir; y para conservar la felicidad de su hogar ocurra hoy mismo al Especialista Ginecólogo que posee el único último procedimiento de la Terapia Glandular para la curación de Esterilidad, Frigidez, Frialidad, Flujos, Desarreglos, Desviaciones. En una palabra, todos los trastornos de la mujer; sin operación, sin dolor y sin perder sus ocupaciones. Personalmente o por correspondencia remitiendo timbres y este aviso. Lea nuestros testimonios a su disposición de cientos de mujeres felices. Escuche el radio en nuestros conciertos. ¿Por qué usted no se cura también? Antes de que sea tarde. Consultas de 10 a 2 y de 4 a 8. Los domingos de 10 a 2.

'INSTITUTO MEDICO STANDARD'
 "LA CLINICA DE MAYOR PRESTIGIO". (8)

REP. DE CHILE, 24. MEXICO, D. F.



HAGALA FELIZ

obsequiándole los lentes que necesita.

precios especiales hasta el 10 de mayo

examen de la vista gratis



OPTICA ECONOMICA

16 DE SEPTIEMBRE 25 (JUNTO A LA CIA DE LUZ) MEXICO, D.F.

palabra, todos los trastornos de la mujer; sin operación, sin dolor y sin perder sus ocupaciones. [...] Escuche el radio en nuestros conciertos. ¿Por qué usted no se cura también? Antes de que sea tarde [...]

"INSTITUTO MEDICO STANDARD"(6).

O este otro:

"Señoras casadas y sin hijos. Sufre moralmente. Deje de sufrir [...] No olvide que la felicidad del hogar depende de un heredero(7).

El papel de la madre es importante en nuestra sociedad pero el discurso que la atañe bandea entre el homenaje ritual del diez de mayo y la devaluación cotidiana en un país de mentadas. El cine -creo yo- permite convertir en diez de mayo cada función. Se trata de años en que esta celebración tenía un auge inusitado. La fecha ritual se implementó en el año 1922 por una iniciativa del periódico Excelsior y cuajó en una forma por demás significativa(8). Evidentemente se la carga de un peso específico:

En el calendario de los afectos, sólo hay una fecha que es síntesis de todos ellos: EL DIA DE LA MADRE(9).

Se premia a una serie de personas claves para ese día: el niño que nació en esa ocasión, la madre más joven, la más

6. El Universal. México, D.F., Passim, 1940.

7. Id.

8. Marta Acevedo. El 10 de mayo. México, Cultura SEP-Martín Casillas editores. 1982. (Memoria y olvido: imágenes de México, VII), p.8.

9. Anuncio de Novelties. El Universal. México, D.F. 3 may 1942. p.13.

vieja(10), El periódico promotor de la fiesta reserva las primeras filas del teatro en donde se realizará el homenaje a las cabecitas blancas "lo que presta un inusitado esplendor al espectáculo"(11).

La fuerza del homenaje rebasa al periódico. También la esposa del presidente se apropia de esa fecha para dar ayuda a las madres de escasos recursos: vales para recoger las máquinas de coser hipotecadas(12), vales de despensas(13), dinero en efectivo(14); se convierte en fecha propicia para dictar una serie de medidas de bienestar social. Por citar un ejemplo: el día de la fiesta, la Secretaría de Asistencia Pública anuncia una organización oficial para proteger a las madres y a los niños en el país(15). Aún para tales fines son claras las contradicciones que encierra esa celebración. Se dice:

La madre mexicana es síntesis de las altas virtudes, pero se quiere evitar que su resignación innata la convierta en esclava, y que su abnegación tenga que sufrir la indiferencia con que se le trata en repetidas ocasiones. Asistencia efectiva necesita la madre mexicana para resolver sus diversos problemas, y no palabras vanas de elogio con que muchas veces se le halaga, como si con ello se pretendiera ocultar la realidad de la situación en que frecuentemente se encuentra, que tiene un doloroso fondo de abandono,

10. En 1939 se dan \$500 pesos al primer niño que nazca ese día. La madre más joven es Alicia Saldaña y tiene trece años once meses de edad y la mayor es una mujer de ciento cuatro años que vive en San Miguel el Alto, Jal. Excélsior. México, D.F., 10 may 1939, 2da secc, p.1.

11. Id, 7 may 1939, 2da. secc.p.1.

12. En 1942.

13. En 1945.

14. En 1947.

15. Excélsior. México, D.F., 11 may 1939, p.1.

ignorancia y negación de sus auténticos derechos y valores(16).

El proyecto pretende mejorar las condiciones de madres y niños y disminuir la mortalidad infantil, muy alta(17). Para eso se contempla dar a la mujer obrera o empleada inscrita en el régimen obligatorio de seguros obreros un subsidio y tiempo extra para amamantar al hijo. El fondo del que saldrían esos emolumentos estaría formado por contribuciones aportadas por los patrones y por los asegurados(18).

Para 1942 existe "La Gran Semana de la Madre y el Niño", que ofrece en todos los centros de Prevención y dispensarios del Distrito Federal conferencias sobre la higiene de la maternidad y otros servicios de este tipo. Actos que culminan en un festival el consabido día diez de mayo con la presencia del Ejecutivo(19).

Esta importancia conforma el eje en el que gira el cine mexicano, alrededor del cual esos filmes resultaron un negocio boyante. Fue el caso, ya lo vimos, de Madre querida de Juan Orol, por eso su tema se copia hasta la saciedad. Una de las características del melodrama fílmico mexicano es la costumbre de la repetición: Naturalmente "los productores pequeños, impresionados por el buen éxito de 'Madre querida' inundaron las pantallás de madres y esposas abnegadas"(20) a grado tal que el propio Orol decide cambiar de rubro:

16. Id.

17. Id.

18. Id.

19. El Universal. México, D.F., 1 may 1942, p.9.

20. Alejandro Galindo, Op Cit, p.48.

Mis primeras ocho películas eran de llanto, dramáticas, y tuvieron mucho éxito; pero luego aparecieron otros productores y agarraron a la señora Sara García de lema. Empezaron a exhibir películas de madres, muchas madres, y llamaron a Sara García "la madre de México", pues protagonizaba todas las películas de madres. Entonces me dije: -Bueno, pues tanta madre me está dando en la ... "torre", de modo que voy a cambiar un poco(21).

Emilio García Riera, refiriéndose al cine de los años treinta, reconoce en él una raigambre pequeño burguesa y dice que, para protegerse de la historia que amenaza con cambios, el cine mexicano se dedicó a añorar a la propia infancia, por ende, a la madre: "Fue, pues, en nombre de la insensibilización social, del miedo a la realidad, que el pequeñoburgués se dedicó a la tarea sentimental de describir los dolores maternales"(22). Apunta García Riera que el culto a la madre implica inevitablemente la misoginia, es decir el odio a la mujer concreta, sujeto de pasiones, tentaciones y sentimientos que aspiran a realizarse y atentan contra el ideal materno y el énfasis en la familia. Creo que sí, que tiene razón.

El tema materno no es privativo de México. Ha aparecido como un arquetipo de la incondicionalidad en muchas culturas y, por lo tanto, en muchos cines. Comenta Edmundo Báez que también en Estados Unidos se fomentó y, por ejemplo, se hizo El suplicio de una madre con Joan Crawford, pero "al público

21. Testimonios... Op Cit, Vol II, p. 32.

22. Emilio García Riera. Historia Documental del Cine Mexicano. México, ERA, 1970. Vol II, p.8.

le gustaba muchísimo más ver llorar a Libertad Lamarque que a la Crawford. Obviamente la sentía más cerca que a ésta vestida de pieles, no le interesaba tanto como Libertad llorando y sufriendo por un niño desvalido, ¿verdad?"(23).

Son años en que se dan cambios en las ideas en torno a la maternidad. Un ejemplo de ello es la manera en que va pasando a ser un asunto público más que privado. Los partos eran todavía en casa y cada quien se atendía como podía:

¿Espera usted a la cigüeña?

Equipo para partos: algodón, gasa, agua oxigenada, mercurio, "creda" para los ojos del niño, yodo, vaselina, jabón, talco, una venda: 22 productos medicinales a \$5.50. Se puede pedir por teléfono y lo llevan a la casa(24).

Sin embargo, en este período existe un intento importante por fomentar las casa de maternidad, a pesar de la desconfianza que el proyecto suscita. El 10 de mayo de 1945 se inaugura un hospital de esta naturaleza en Monterrey, donada por el extinto filántropo don Adolfo Prieto. Al acto asiste don Gustavo Baz, Secretario de Salubridad y Asistencia(25). Su importancia radica en que es un preámbulo para un reglamento de casas de maternidad "que tiende a imponer [...] las modalidades que señala la ciencia en garantía de las madres y de los recién nacidos". La nota explica que el auge ha crecido en los últimos años por la

23. Testimonios... Op Cit, Vol VI, p.103.

24. Excélsior. México, D.F., Passim, 1939.

25. El Universal. México, D.F., p.25.

falta de servidumbre y lo pequeño del tamaño de los departamentos:

Fiel a su deber de impartir al niño desde el primer instante de su vida la mayor protección, el Estado da ahora un gran paso (26)

De cualquier manera la medida no es aún muy popular, pues en esa misma fecha, en la sección de anuncios de ocasión de la prensa diaria, el rubro de "maternidades y sanatorios" aparece vacío.

La desconfianza hacia ese tipo de establecimiento puede entenderse cuando la nota roja da cuenta de situaciones anómalas. Por ejemplo, en mayo de 1941 se narra el rapto de una niña de seis días de nacida de la maternidad La Caridad. Una mujer se hizo pasar por enfermera y se llevó a la pequeña, que dormía en una cunita cercana a la madre, dizque para que le curaran el ombligo(27).

En pantalla encontramos ambas maneras de parir. En Dos pesos dejada vemos a Prudencia (Sara García) atender a su hija Lupita. La señora entra y sale del cuarto en un ambiente de expectación, magia y misteriosos instrumentos que salen y entran ente el agua caliente y las toallas. Don Gabino Pringoso (Joaquín Pardavé), amigo de las mujeres, espera y se asombra de la fuerza femenina, de la entereza de Prudencia quien, al ser finalmente abuela, se desmaya mientras escucha la admiración de Gabino al respecto. Cholita, en Hay lugar para dos, en cambio, da a luz en un sanatorio que le paga el

26. Id., 26 may 1945, secc. editorial, p.3.

27. Novedades. México, D.F., 5 may 1941. 2da. secc. p.1.

sindicato al que está adscrito Gregorio y en el que existen fórmulas precisas: el propio padre debe hacer antesala mientras espera a que su mujer decida si puede entrar a verla.

La maternidad en esos años parece ser un tema que bandea entre el interés meramente personal y la incumbencia de un estado francamente tutelar, entre lo privado y lo público. La pantalla va a presentar una imagen sumamente añeja: la que coloca a la maternidad inscrita en dos terrenos identificados aunque excluyentes (efecto de la magia fílmica): entre la naturaleza y la divinidad.

Es interesante notar que en el medio fílmico, ya no en la imagen sino tras bambalinas, en los chismes de los actores, en los foros, estudios y camerinos, en ese medio peculiar donde supuestamente florece la modernidad coinciden los estilos añejos de un país en mucho rural con los destellos del progreso industrial, abundan las pistolas y parrandas, pero los recuerdos coinciden en opinar que era un ambiente muy bonito, como el de una "gran familia". La presencia de las madres como preservadoras de la moral era manifiesta, y eso se decía en las revistas, fachada al público de una industria compleja. La dama de la pantalla, Dolores del Río, aunque era una mujer que había sido casada aparece asociada a su madre, Doña Antonia y abundan las bromas blancas por la presencia constante de las progenitoras de Perlita Aguiar, María Elena Marqués y otras estrellitas. Víctor Manuel Mendoza, al recibir en 1948 un ariel se remite a la

inspiración otorgada por la autora de sus días: "de sus labios brotaron (unas palabras) que no olvidaremos jamás y que fueron poco más o menos las de agradecer en aquel su momento de triunfo los desvelos y los buenos consejos que recibiera de su mamacita. Nos hizo llorar"(28). El medio fílmico no tenía porqué ser una excepción de la idolatría común a la jefecita. La pantalla tampoco, aunque la forma de venerarla sea particular.

Sara García: "la madre de México".

El cine mexicano estereotipa un arquetipo. Lo segundo sería un modelo con pretensión de universalidad y el carácter de absoluto: es una cara del mito que funge como referencia del "deber ser" para las mujeres concretas. Este arquetipo materno de mujer nutricia, incondicional, entregada y absoluta se engancha con una construcción social común en sociedades patriarcales y con frecuencia se estereotipa de acuerdo a patrones culturales específicos. El sistema de estrella incide directamente en esta dinámica al cumplir su función de encarnar un sueño y un mensaje.

Cuando el espectador decide ir al cine no conoce la trama y sólo va a divertirse, pero también es cierto que desde la propaganda y reconociendo al astro o estrella puede adivinar lo que va a ver. El sistema de estrella y los estereotipos melodramáticos ubican al público que quiere ver un filme de madres para que no se equivoque. El anuncio de una película

28. "El cine sigue su marcha". El cine gráfico. México, D.F., 12 sep 1948, p.6.

de Sara García, Libertad Lamarque, Marga López o la simple representación del gesto o mención de un título resulta, en este contexto, explícito. Así, Emma Roldán carga su papel de Allá en el Rancho Grande y representa papeles de madre, pero a menudo cometiendo errores. Por ejemplo, en El cuarto mandamiento aparece como una mujer que descuida a los hijos, no por maldad, sino por estar más preocupada de sus propias necesidades y gustos: le preocupa que el gasto no le alcanza y que desea un radio. En Jesusita en Chihuahua es la madre de Teresa que propicia su matrimonio con el influyente Valentín Terrazas para evitar, así, pagar impuestos: repite el estigma de "vender mujeres" que actúa en Allá en el Rancho Grande. En cambio Sara García representa el summun. Ella es "la madrecita del cine nacional".

Sara García recuerda que la empezaron a llamar "la madre del cine nacional" en 1936, con un papel en Malditas sean las mujeres (Bustillo Oro, 1936) en que ella era muy joven, pero que fue el filme con el que comenzó el estrellato. Para poder hacer este tipo de papeles sin que la cuestionaran por joven se mandó hacer una peluca apropiada y se mandó sacar los dientes "¡catorce piezas de un jalón!" para tener la boca y el habla de una vieja(29). El estereotipo de Sara García se mantiene más allá de la pantalla, a pesar de que "la bondadosa madrecita nacional de las películas es coleccionista de billetes de banco. Para doña Sarita la moneda oficial mexicana tiene más atractivo que un punto de

29. Testimonios, Op Cit, Vol II, p.16.

aguja o un guisote familiar. María Antonieta Pons en eso de la moneda se da la mano con Sara García"(30). En una entrevista con la que el reportero quiere agasajar a su madre el 10 de mayo, la abuelita del cine nacional lo recibe con un: "entra hijo" y le explica: "quiero llevar con mi arte a todos los mexicanos el cariño que deben sentir por sus madres". Para ella -dice- el cine es una manera de estar al servicio de la sociedad cuando sólo el amor de las madres puede evitar la guerra: "que todos sientan el deseo de volver a sus hogares y que detrás de cada hombre vean a una madre que sufre. Entonces no habrá nadie que mate. Eso es lo que me propongo' y los ojos se le llenan de lágrimas"(31).

En ese sentido recuerda que durante la filmación de Los tres García (Rodríguez, 1946) Ismael Rodríguez le pidió que convenciera a Pedro Infante de actuar, cuando el se negaba, porque -decía- él era mariachi y lo querían convencer de hacer un papel para el que no estaba preparado. Doña Sara le asegura que ella lo ayudará, le dirá si lo hace mal y tendrán un sistema de señales. El, ante la confianza maternal, accede y filman la escena de la muerte de la abuela. Como la filmación era muda, Sara García -explica- se dedicó a decirle que él era su consentido, que sería su guía y Pedro Infante se deshizo en lágrimas, lágrimas de verdad. Todo eso movido por el espíritu materno porque "Como fui madre, me

30. Marta Elba. "Debilidades, aficiones y predilecciones de los astros". Cinema repórter. México, D.F., 11 ene 1947, p.6-7.

31. Mario Zavala. "Carta a las madres con Sara García". Cinema repórter. México, D.F., 8 may 1943, p.16-17.

entiendes, y una madre que adoró a su hija, (la que tuvo en realidad murió) llevo por dentro la maternidad. Y ahora, en la vida privada, aparte de ser tierna y maternal, tengo carácter"(32). Hasta donde yo se, Pedro Infante no pudo explicar sus reacciones.

Esta asignación materna a una estrella se deja ver también en las actividades aledañas al cine, que abrevan de él pero que tienen autonomía. Por ejemplo: Para celebrar el 10 de mayo de 1942 se organiza un festival en el **Palacio Chino** para honrar, nada menos, que a las madres difuntas y el homenaje se dirige a Sara García que se considera un símbolo de las madres. Véamos:

Símbolo de las madres.

Definitivamente y por opinión casi unánime del público que ha contestado a nuestra pregunta Sara García, la gran actriz del cine nacional, y pudiéramos decir la más notable actriz del cine hablado en español, será el próximo diez de mayo la representante de las madres desaparecidas, de las cabecitas blancas que abandonaron este mundo y que viven en el recuerdo de sus hijos, quienes ahora tendrán la oportunidad de rendirles un tributo en la persona de esta actriz que ha sabido caracterizar en la pantalla al tipo de madre ideal, buena, abnegada, inteligente y virtuosa(33).

Hubo no pocas respuestas positivas a dicha iniciativa(34). El festival se organizó teniendo como maestro

32. Testimonios ... Op Cit. Vol.II, p.18.

33. El Universal. México, D.F. 1 may 1942. p.10.

34. Se ofrecen algunas de las respuestas: La señora Cecilia Ojeda de Rosado dice: "Nadie como ella hace la apoteosis de la madre. La madre que todo lo da y sólo pide respeto y cariño". El señor Pedro Mancilla: "Ha sido para mí una grata noticia saber [...] que habrá una persona que

de ceremonias a Joaquín Pardavé, a Pituka de Foronda, que dirá una recitación y a "lindas estrellitas que tendrán la comisión de recibir en el escenario las ofrendas florales que lleve el público"(35). Habrá dos funciones: seis y nueve de la noche. El papel de Sara García, muy cercano a otro mundo, al más allá, remite más a los deseos y a las culpas, al ideal de tener una madre así o -quizá- de serlo, que a las condiciones humanas reales. Sara García se convierte en la estrella precisa para representar el ideal a la madre.

Los símbolos que expresan a la madre son, a veces, muy clásicos. Por ejemplo en 1939 en el festival que Excélsior organiza y en el que canta Alfonso Ortiz Tirado se asimila a la madre con la patria y aún se considera el amor a esta con finalidades prácticas de profilaxis:

Despertar el amor y el respeto de la madre es despertar el amor a la patria [...] esculpir fuertemente en el corazón de los hijos el amor maternal es sembrar en tierra fértil un sentimiento que es base firme de moralidad; cimiento donde se levantarán más tarde nuevas virtudes derivadas de aquel amor: respeto, orden, responsabilidad y disciplina. Un hijo ordenado y disciplinado en el hogar tiene que ser forzosamente un buen ciudadano(36).

represente a todas aquellas madres que el Ser Supremo nos ha quitado, dejándonos abandonados en la vida [...] Sara García [...] ha sabido ablandar los corazones de muchos hijos ingratos que habían olvidado al ser que les dio la vida. S.G. ha sido para todos los corazones jóvenes que hemos tenido la desgracia de perder al ser más querido, la que nos ha producido gratas emociones cada vez que ha representado a la madre en el cine, recordándonos todo lo bueno que eran nuestras madres".
El Universal. México, D.F., 6 may 1942, 2da. secc, p.1.

35. Id, 8 may 1942, p.8.

36. Excélsior. México, D.F., 6 may 1939, 2da. secc, p.5.

Evidentemente la madre se asimila a la familia:

Sólo el "huerismo" intelectual puede pretender minar la familia mexicana. Y sólo el que no haya tenido madre(37).

Entre la zoología y la divinidad.

La relación de la madre con el hijo recién nacido es fundamental para el desarrollo de éste último. Parece claro que el pequeño no percibe aún su separación de la figura materna y que hacerlo implica un proceso y un primer sufrimiento. Aún cuando el niño acepte esta primera soledad, él vivencia el amor materno como incondicional. Dice Erich Fromm que "el amor de la madre significa dicha, paz, no hace falta conseguirlo ni merecerlo"(38). El amor materno, según Fromm, debe dar leche y miel, sustento y alegría(39). Su signo básico es la desigualdad: la debilidad del pequeño le otorga el cariño: la madre lo quiere por altruísmo, por ternura, por entrega, porque el hijo es débil y la necesita. Esta gratuidad encierra su mayor problema: no es posible conseguirlo, producirlo ni controlarlo y por eso genera un enorme terror, ya que su pérdida es irrecuperable. Esta situación se mantiene durante la primera infancia y sólo hacia los diez años de edad se desea, además de ser amado, amar. La figura paterna es diferente, "le muestra (al niño) el camino hacia el mundo. La figura paterna "significa otro

37. Lic. Román Badillo. "La madre mexicana: soberana matriarca". El Universal. México, D.F., 6 may 1940, p.3-11.

38. Erich Fromm, Op Cit, p.54.

39. Id, p.64.

polo de la existencia humana; el mundo del pensamiento, de las cosas hechas por el hombre, de la ley y el orden, de la disciplina, los viajes y la aventura"(40). Es un amor muy importante para el crecimiento emocional, pero es condicionado: el hijo necesita ser de determinada manera para ser querido y la mayor virtud es, entonces, la obediencia. El temor a la pérdida absoluta que existe en cuanto a la madre no está aquí: siempre se puede hacer algo para recuperarlo. El proceso de maduración emocional implica -para Fromm- incorporar en uno mismo ambas figuras y ambos amores: el incondicional materno nos hace amarnos gratuitamente y el paterno luchar y conseguir logros para merecer el aprecio(41).

Esas características del amor materno y paterno son un modelo, es decir, una forma arquetípica de conducta que, en la práctica, en los casos concretos, se ejercen como se puede, con mayor o menor apego a esas formas ideales. Serán los hombres y mujeres concretos los que articulen en su propia vida la manera de ser padre o madre, hijo o hija. La imagen recrea, de acuerdo a los moldes sociales vigentes, la organización social genérica, y recrea también, de acuerdo a sus recursos, estos arquetipos ideales de ser madre o padre.

El modelo que asocia masculinidad a cultura y feminidad a naturaleza es constantemente referido en el cine mexicano. Un ejemplo: en Canaima (Bustillo Oro, 1945), Marcos (Jorge Negrete) declara, a la muerte de su madre, que ya se le

40. Id, p.56.

41. Id, p.58.

acabó toda la ternura. Su relación amorosa posterior alude a esta carencia esencial, por eso trata mal a su novia Araceli: no podrá reencontrar en ella a la madre. Parece que sí, que efectivamente se le acabó toda la ternura. Al quedar huérfano, Marcos se va a la selva, al reino de los "hombres machos" que alberga a prófugos de la justicia: se trata de una tierra sin ley, donde lo fundamental es la "hombria". La vida en la selva parece ir contra la cultura y el mundo (valores paternos): la selva se rige por una ley que permite sobrevivir pero no trascender, esa jungla avasallante que abraza y no permite salida, ingobernable, incorregible, incondicionable y absoluta que recuerda a una presencia materna, como es en la fantasía del niño. A ella se acoge Marcos al morir su madre y a ella hace que lo acompañe Araceli para demostrarle al padre de ella, con quien tenía competencia, que es a él, a Marcos, a quien la muchacha obedece.

El punto es un lugar común que el propio vínculo define. Esto es: la santa es la madre propia y ante las otras se mantiene un distante respeto. En pantalla se remite, naturalmente, a la de cada espectador. En Nosotros los pobres Chachita llora y suspira por su madre a la que no conoció, y afirma "fue una santa mujer". Chachita va a rezarle al panteón, a una tumba ficticia en que su tío Pepe el Toro, al que cree su padre, le ha dicho se enterró a su jefecita. La niña ha santificado a esta mujer que no conoció y a la que conocerá al momento de morir. Cuando Chachita cuida a su

abuelita, en trance de muerte, el doctor la distrae para que se despida de otra moribunda. Ella, irritada, murmulla: "¡Muérete! ¡muérete!". Cuando le anuncian que es su madre y, como para corroborarlo, la señora le pide perdón ("perdón" y "por mi culpa" son frases muy dichas en las películas por las mujeres, especialmente por las madres) Chachita cambia automáticamente y ruega: "¡Mamá! no te mueras, no te mueras mamacita": de pronto es el recipiente adecuado para que ella sitúe esas ansias de amor que había dirigido a una tumba falsa. Muere la abuela y la madre pero la vida sigue su curso y la serie de Ismael Rodríguez también: al año ya Pepe se casó con Celia, La Chorreada y tienen un niño: "hay que reponer a los que se cancelan" dice uno desde el coro.

¿Como se presenta la imagen materna en pantalla? El cine mexicano destaca como piedra de toque que unifica a las mujeres, como esencia femenina, una peculiar "emoción". A falta de mejor nombre la denominaremos así, la "emoción", que en el cine mexicano da un sitio destacado a la mujer y le ofrece la plena realización de su ser profundo, ese que bandea entre la divinidad y la zoología.

Se trata de un sentimiento peculiar, una "emoción" indefinida pero palpable: se trata de algo vago pero poderoso, sutil pero fortísimo, suave pero como de hierro, que alude a una forma preverbal de vínculo. Se trata de algo indefinible e intransmisible, secreto de las iniciadas, que da su sentido al ser mujer y posibilita el sacrificio, que, además, obliga al respeto de los hombres, ajenos por

definición a sus misterios. Se trata de algo que incluye al instinto, pero lo rebasa, incluye el conocimiento y la comprensión del mundo y de los otros, pero va más allá, da cuenta del sentido común, pero referido a situaciones no solo comunes, sino también extraordinarias, permite tomar decisiones precisas y valerosas para equilibrar a los otros en relación a un mundo siempre amenazante. Atañe, pues, al instinto, la percepción, el diagnóstico, la ejecución: requiere inteligencia emocional y emoción sensata: vincula el sentir, el pensar y el actuar que en nuestra cultura se dan separadas, pero desde la prioridad de la emoción, la más minivaluada de las capacidades que, en ella, se considera superlativa. La madre tiene los elementos para adecuar lo externo, con su paquete inevitable de cambios-problemas, con lo interno; el devenir constante del mundo con el alma más estable, más privada, esa que no se modifica y que ella conoce con exactitud, porque la acunó en sus brazos. Es un pararrayos, un doctor, un sacerdote, un refugio. Equilibra las tormentas mundanas con la paciencia y sabiduría que le da su estar afuera y conocer más que nadie lo íntimo de sus gentes, siendo parte más no juez.

Sólo como madre la mujer cumple tan singular y extraordinaria función, los otros roles posibles son preparación o desviación de la ruta correcta. Su práctica muestra, a uno mismo y a los demás, que se participa de esa naturaleza esencial que se concreta en múltiples detalles. De manera que su exhibición es fundamental. El siguiente

discurso ejemplifica lo anterior. Lo da un personaje masculino a otro, en La abuelita:

Una novia, ¡Bah!, cualquiera. Una amante: la que más nos agrada. Una mujer: el enigma. Una compañera de vida: el sueño realizado. La madre de nuestros hijos: el altar donde debemos ofrendar toda la belleza, toda la ternura, todo el cariño de nuestros corazones. Una madre es la maravilla perfecta donde la vida se hace amor de todos los amores.

Desde ahí va quedando como receptora, a la que se le ofrenda todo, a pesar de la contradicción manifiesta de que la caracteriza la entrega. Decir madre es decir entrega, requisito para el disfrute de recibir. En las pantallas del cine nacional es una entrega básicamente emocional, suprime la posibilidad de pensamiento, de crítica, de análisis y por eso borra la psicología individual para uniformar por especie. En las cintas concretas vemos que se traslapan otros elementos: vemos madres calculadoras, críticas, ambiciosas, etcétera, elementos que se filtran entre el discurso que privilegia la "emoción". Lo veremos en el siguiente capítulo. Idealmente la racionalidad en la madre queda fuera, ella es puro sentimiento e instinto(42). Razón y actuación se subordinan a su instinto divinizado. Sus características personales se subsumen en la especie. La madre se entrega a

42. Jean Franco (Plotting women. Gender and representation in Mexico. London, Verso, 1989), al analizar el misticismo colonial, dice que esta forma de conocer es propiamente femenina. No interviene la razón y se juzga por manifestaciones emocionales: llantos, suspiros. Remite a la idea de que la mujer no es racional sino emocional. Llevado a su caso extremo, el misticismo encierra un fuerte poder, como también podría hacer la maternidad.

la naturaleza, a la especie. Se trata de una entrega que implica borrarse, pero ya las tramas nos mostrarán que eso le permite ser omnipresente.

El cine mexicano pone a la mujer muy cerca de la naturaleza, por su parentesco con el instinto: "Dios me conserve mi adivinación de madre" exclama Guadalupe (Sara García) en Cuando los hijos se van para avalar la certeza en la bondad de uno de sus hijos, pero no adivina, en cambio, la maldad del otro(43). Instinto-naturaleza que no coloca a la mujer en la zoología sino muy cerca de la divinidad: "tratándose de los hijos una mujer siempre espera milagros" dice ese mismo personaje.

En A media luz (Salón Fru Fru, Momplet, 1946) vemos una historia de carpas, tangos y nobles cabareteras. Miguel (Hugo del Carril) rompe el corazón de varias, desde la administradora del negocio, Madame Fru Fru, mujer de edad avanzada que lo contrata atraída tanto por su voz, que augura éxito comercial, cuanto por su aspecto, que la hace ponerlo a vivir con ella, como su amante. El la engaña con Coquitos, una de las muchachas del espectáculo. Secretamente, Susana está también enamorada de él. Ella es sirvienta de la señora y atiende a cuanto se ofrece tanto en la casa como en el

43. Dice la madre de Ladronzuela, refiriéndose al mal vástago: "Todas las madres sabemos como son nuestros hijos y cuando alguno sale con malas inclinaciones lo comprendemos desde el primer día, pero una esperanza alienta nuestros corazones. Con disimulo tratamos de ayudar al descarriado, a veces pienso que las madres quieren más al hijo que las hace sufrir, si tú supieras con que adoración vemos a nuestros hijos buenos y con que sofocada ternura pensamos en nuestros hijos malos. Pero el perdido es el que necesita luz."

teatro. En una noche de borrachera, sin darse cuenta y sin recordarlo nunca después, Miguel la deja embarazada. Para él eso no existió. Para ella su vida queda marcada. Coquitos renuncia a Miguel cuando conoce la situación. Le dice a Susana: "no se da cuenta de que tú eres diferente, no eres como las demás (...) tener un hijo es algo tan bueno en verdad que nos redime de todo lo que hemos hecho". Tener un hijo sin que haya mediado ni la responsabilidad, ni el cuidado, ni el amor ... es un trampolín a lo divino.

En este brinco mortal de la zoología a la divinidad la mujer está sola, el compañero puede apoyarla, pero sólo ella cambia de status. Tormenta en la cumbre, pretende ser un drama sofisticado entre la vida sana y luminosa de las montañas y la turbia, llena de penumbras de los fríos cuartos de las casas en esas montañas, quizá suizas. Los pastores Ana (Pituka de Foronda) y Miguel (Rafael Baledón) viven felices, hasta que llega el tormentoso matrimonio que forman Marisa (Raquel Rojas) y su marido, un doctor que está enfermo (Julián Soler), ambos morenos. Miguel tiene un romance con Marisa, angustiada mujer que acompaña a su esposo mientras espera la muerte de él. Ana sabe del affaire. También sabe que va a tener un hijo y se presenta ante Marisa a pedirle que deje a Miguel. Ya vimos en el capítulo anterior que este recurso es frecuente. La morena contesta: "¿cómo cree usted que cualquier mujer puede disputarle a su marido?: usted va a tener un hijo y va usted a ser la madre de su hijo: la mujer más querida". Cuando llega el parto Ana está a punto de

morir. El doctor la ayuda en el trance. Miguel debe elegir si salva a la mujer o al hijo. El marido contesta que su esposa lo es todo, pero duda que el doctor ayude a Ana, por lo que sucedió con Marisa. Teme que la deje morir: "mujer por mujer, ¿o no?". Marisa lo disuade de tal pensamiento. Mientras no nazca el hijo las mujeres son intercambiables: "mujer por mujer". El doctor logra salvar a la madre y al hijo. Ana ha accedido a la gloria, que comparte con las otras madres.

___La madre accede a la santidad. La oveja negra muestra imágenes precisas. Viviana sufre el carácter cambiante de Cruz que anda en borracheras y tenía hijos con muchas de las mujeres de la región. Cruz es efectivamente su cruz, pero él sólo lo reconoce cuando ella muere. El amor de Viviana a Cruz expresa su nobleza en cuanto se parece al ideal de la madre para el hijo. En la segunda parte de este filme, No desearás a la mujer de tu hijo, Viviana ha muerto y con ello su presencia es aún más fuerte: su mirada observa a los varones de la casa desde un altarcito que siempre ilumina una veladora, el rostro de mártir que la distinguió en vida resulta más evidente en el retrato, porque su angustia parece un rictus: pero es precisamente ese sufrimiento el que la hace merecedora de un altar.

A la muerte de Viviana Cruz enfrenta una crisis de días de borrachera y sin querer comer, buscando morirse: dice a su hijo Silvano que ya entenderá "cuando se case con una santa y la mate poco a poco". Las culpas lo asedian: "ella era una santa, ella era todo, nomás todo, y la ofendí tanto que no

tengo perdón (...) mucho la ofendí en vida y muerta quiero respetarla". Entre el dicho y el hecho... Cruz no logra hacerlo porque su afán de mujeres y de diversión, su afán de vivir, lo desbordan siempre. Cuando una de las comadres de Cruz le propone que, ya que está sólo, ella podría atenderlo, su respuesta es negativa, porque considera que Viviana lo observa desde el cielo y que su mirada le quemaría el alma: ahora, hecha santa, ya no puede siquiera pensar en engañarla como antaño. Claro, eso piensa respecto a la "comadre", porque es una mujer ligera, cuando aparece en la trama su ahijada Josefita, él se entusiasma. Considera, entonces, otros mecanismos: se presenta a rogar ante el altar de Viviana y le pide: "¡Arráncame a Josefita del corazón!, si no lo haces es que tú lo apruebas: te doy un mes de plazo, (y advierte) todo un mes, Viviana, todo un mes". Pasado el plazo la negativa de la nueva santa no se deja ver. Cruz se presenta ante el altar: "más que antes la quiero, así es que cuento con tu aprobación. Gracias Vivianita. Ella no será como tú, pero cuando te ha parecido bien, pues buena ha de ser... Conque sea en apoyo de mi vejez, cuando sea viejo (...) Ayúdame a que lo entienda mi hijo porque ésto va a estar del diablo". Efectivamente estuvo: el muchacho y Josefita mantenían ya relaciones y Cruz era víctima de un malentendido. Aquí importa destacar el peso de santidad de la madre, la utilización de las formas que hace Cruz para su propio provecho. La figura de Viviana es un extremo de esta situación.

La peculiaridad de esta esencia materna se comparte con la divinidad, en particular con la Virgen de Guadalupe, lo que resulta claro en muchos filmes, pero siempre en escenas límite, en escenas excesivas, en momentos de catarsis. En El dolor de los hijos (Zacarías, 1948) el niño más pequeño ha quedado ciego como preámbulo a su muerte, porque tiene un tumor cerebral. En la cinta han desfilado las desgracias en que culpas y perdones se han repetido hasta la saciedad. Ante la muerte del pequeño, el padre, médico, improvisa una operación en su casa-consultorio y pide -con poco espíritu científico- a la familia que rece, que rece mucho. Parece ser que sólo un milagro puede salvarlo. La madre se hincó ante la guadalupana y ruega: "el dolor de los hijos también es nuestro, virgencita, tú lo sabes porque tú también eres madre: el dolor de los hijos también es nuestro". La cámara se detiene largo tiempo en la imagen y ... ¡el niño se salva! En La abuelita ella sólo con la virgen puede hablar y comunicarse, sólo de ella recibe consejos. Las madres comparten esa esencia misteriosa y divina.

El siguiente texto remite a la manera en que esto no era tema sólo de las madres de luz y sombra. En un artículo titulado "Apoteosis del Amor. Día de la madre" que el Lic. Daniel Márquez dedica a su madre y a "todas las mujeres que han conocido las glorias y los sacrificios de la maternidad". Explica que el

[...] Amor, sinónimo de divinidad. Lo más noble que puede tener el hombre. Y el amor dice entrega total: cuando se ama no existe el "yo"; el que

ama tiene una visión perfecta de la vida, y en su corazón no puede haber lugar para el odio. Dios, que es Amor, es quien mejor realiza esta definición [...] pero el amor del hombre, después de Dios, reconoce su fuente en un ser sublime, en un ser divino, y también mortal, en un ser que es todo donación, toda ternura. Ese ser se llama MADRE [...] síntesis de divinidad y humanidad. El hombre es grande porque puede amar, y puede amar porque lo ha aprendido de su madre, de esa mujer que con su vida le ha brindado la existencia, de esa mujer que con su sacrificio lo ha colocado en el pináculo de la divinidad; de esa mujer que es la única que nos puede enseñar la divina ciencia del amor.

Divinidad y humanidad, palabras al parecer contradictorias, pero que encuentran su perfecta síntesis en la mujer, cuando la mujer añade a la sublimidad de su ser la prerrogativa de la maternidad [...] La mujer es grande porque puede llegar a ser madre. Y en efecto, nada más divino que la maternidad, que viene a ser una nueva creación. La creación corresponde únicamente a Dios, ya que El es fuente de la vida; pero la mujer -cuando es madre- viene a ser una nueva creadora de la vida, y es en ello que la mujer nos acerca a la divinidad, superando nuestro ser y al mismo tiempo perfeccionando nuestra humanidad"(44).

Concluye el Lic. Márquez con una solicitud:

Madre: tú eres la forjadora de nuevas vidas, tú eres la base de nuestra nacionalidad [...] mujer divina de quien lo hemos recibido todo [...] sigue sacrificándote por tus hijos.

La mujer queda entonces, en la imagen, obligada a repetir los dictados de la especie (la especie "santa") más que los de la sociedad, subsumida su humanidad en una categoría abstracta que se nombra a sí misma "moral", expresada por esa "emoción" que se supone propia de la mujer. La maternidad se

44. Daniel Márquez. "Apoteosis del Amor. Día de la Madre": El Universal. México, D.F. 10 may 1945, p.3

ha convertido en algo que rebasa al hecho de parir o de criar, es algo ineludible: se ha convertido en un modelo y en la opción de acceder a la santidad. Las opciones históricas se trocan por las absolutas y eternas de la biología o la religión: no ser madre será, más que un acto antisocial, un acto contra-natura y un acto contra Dios.

En la vida de la realidad cotidiana, la de la tierra y no de las mujeres de luz y sombra, para la mentalidad colectiva, la dificultad para conciliar santidad (como algo absoluto) con feminidad, es explícita, todavía en épocas más cercanas a nosotros(45). Desde el sentir cotidiano la santidad se excluye del mundo porque nuestra cultura quiere ver cuerpo y espíritu separados. El cine encuentra una forma peculiar de asociar ambos cotos.

La "esencia" de la especie materna.

La "emoción" materna desemboca siempre en el sufrimiento(46), que por un lado redime, pero por el otro se

45. En septiembre de 1984 Monseñor Vicente Torres, propulsor de la causa en favor de la canonización de Concepción Cabrera de Armida, mujer casada, ama de casa y madre de nueve hijos, explicaba que "al pueblo le parece extraño que una mujer tan normal haya podido llevar una vida espiritual y una unión con Dios tan grandes. Se pregunta cómo es posible que una mujer que no fue casta, que tuvo nueve hijos, que no ingresó a un convento, que fue laica o seglar, se haga santa. Gran parte de nuestro pueblo no comprende bien ésto". Excélsior. México, D.F. 9 sep 1984. Secc Sociales. p.6-7.

46. Dice un consultorio sentimental: a Consuelo Limón, de Nuevo Laredo: "Ya es tiempo de que a usted se le olviden sus penas, porque ya no hay razón para que se siga acordando de ellas [...] sus hijos han correspondido a todos sus sacrificios y esta satisfacción debe llenarla de orgullo". "En su escritura está su retrato y su porvenir". Gaceta de Policía, México, D.F., 23 ene 1950.

asocia intrínsecamente con la pérdida de identidad. En pantalla la madre se entrega tanto que deja de ser, se entrega de acuerdo a la demanda infantil de "toda mi mamá para mi solito". Naturalmente una entrega de esta naturaleza implica la demanda de reciprocidad y por lo tanto la supresión mutua.

Para el cine mexicano todas las mujeres anhelan esto, de manera absoluta y sin contradicciones, y todas sucumben ante su encantamiento. Guadalupe (Sara García) en Cuando los hijos se van no sale de su asombro porque Niní (Gloria Marín) no desea hijos para no desvelarse: "me parece increíble que una mujer no quiera ser madre". Pero ya la trama de la cinta nos demostrará que Niní es mala: ella tiene una naturaleza sexual demasiado fogosa según la vara con que mide el cine mexicano, una fuerza que la lleva a seducir a uno de los hijos de Guadalupe. En La oveja negra Cruz, entusiasmado con Justina, le dice a su compadre Laureano: "todavía existen mujeres que me quieren, sobre todo ésta con la que aún puedo formar un nuevo hogar y tener nuevos hijos que me salgan buenos". Ante la mención de la prole Justina pone cara de fastidio: sus intenciones iban por un canal totalmente diferente: ella era una mujer ligera. En este cine, mujer que lo sea verdaderamente, que lo sea con el alma y no sólo con el cuerpo, desea procrear. Prostitutas y esposas, si son buenas, lo anhelan.

Incluso algunos hombres lo sienten. En No deseará a la mujer de tu hijo, segunda parte de La oveja negra, Silvano

sufre y se emborracha porque María Elba se ha casado con otro. Josefita trata de que supere la tristeza y lo acompaña a pasear, cuando se encuentran a María Elba, tejiendo mientras se balancea en su mecedora a la puerta de su casa y saluda a las vecinas, en una típica escena doméstica de pueblo. Silvano se le enfrenta y ella saca apresuradamente a un bebé y se lo muestra, como si fuera su escudo y su defensa (¿de quien? ¿de Silvano o de sus propias inquietudes?) Silvano carga a la criatura y queda como iluminado. Se despide y se va a tomar una nieve con Josefita. Le dice: "parece mentira, al sentir en mis brazos ese trocito de carne que pudo haber sido mío comprendí muchas cosas (...) que algún día tendré otro igual pero no con ella (...) Ahora comprendo a Dios: amar a una mujer y que una mujer nos ame no tiene otro fin que ese: tener un hijo. Es la única verdad que queda y nos hace vivir para siempre. (...) Ella ya tiene su verdad en los brazos. Su vida ya tiene una razón de ser. Me haya querido o no, sufra o no, pero ese pedacito vale más que yo, que su marido y que todos... y mis respetos". Silvano se presenta, en estas cintas, como la contraparte de su padre, aunque parece evidente que con los años su rol podrá ser similar. La diferencia respecto al progenitor le permite atisbar a la prole como algo más que un montón de ahijados o como una amenaza. En ese sentido es capaz de percibir, y aún compartir el espíritu materno(47).

47. De acuerdo a la teoría freudiana los hombres quieren apropiarse de los hijos y para eso tratan de asegurar el dominio sobre las mujeres, de acuerdo a la pomesa edípica de renunciar a la madre a cambio de una futura

La fuerza de la maternidad es tal que incluso las ridículas feministas de la sátira Arriba las mujeres son derrotadas en sus demandas de aplastar al varón cuando Luz, la pintora, queda embarazada. Ella coquetea entonces con su marido Zaid (Antonio Badú) para volver a las formas tradicionales de ser mujer y se desatan en todas las mujeres de la cinta las ganas de emparejarse con sus hombres, incluso la madre Felicidad (Consuelo Guerrero de Luna), jefe del grupo de encorbatadas, se reconcilia con su marido Próspero. Sin embargo estaban "suavizadas" por la biología de entrada: el himno que las "camisas pintas" entonaban con rigor y disciplina hitleriana se inspiraba en el tradicional "duérmase mi niño".

A través de la maternidad se puede trascender lo banal de ser mujer, es trascender el sexo para acceder al género, a un nivel más alto pero, en él, ya no se es mujer. Para lograrlo, simplemente debe dejarse llegar a la "emoción", cosa por otro lado fácil, porque no hay armas contra ella. Puede serlo incluso una niña, como Chachita en La pequeña madrecita, que lleva a su muñeca a la escuela y no se separa de ella ni en clase: la maestra y el director sonríen complacidos: "las niñas aprenden a ser madres jugando con sus muñecas", dicen. Las niñas responden por instinto y no se separan de sus

mujer para él. Las mujeres encuentran en los hijos la completud y se niegan a entregarlos. Dice Frida Saal que "la lucha de los sexos se centra en la lucha por los hijos". En "Algunas consecuencias políticas de la diferencia psíquica de los sexos". En A medio siglo de El malestar de la cultura de Sigmund Freud. México, Siglo XXI editores, 1988. (Coloquios de la fundación,1). p. 159.

"hijos" ni para estudiar, ellos son lo primordial. Chachita quiere cada vez más a sus muñecas más feas y viejas: otra vez los adultos se conmueven: ella demuestra otra vez, con eso, su noble espíritu materno de altruísmo. La propaganda de la cinta la anunciaba como "Una película que glorifica el instinto maternal que late en el corazón de toda mujer". En una niña el espíritu maternal tiene más mérito, porque no media la sexualidad: es de pura alma, no tiene que ver con el cuerpo. Hay que recordar que en el cine mexicano, como en las ideas comunes de aquellos años, ni las niñas ni las abuelas tienen deseos ni necesidades sexuales y por eso, en su instinto maternal, se asemejan a la virgen, sin pecado concebida.

Las mujeres quedan unificadas por género. Es en el estado materno en que las características de esta esencia florecen. En Diario de una mujer Gloria y Luis disfrutan de su luna de miel. El flamante recién marido le pregunta a su recién esposa si le gustan los niños. La respuesta es clara: "como a toda mujer". En este momento el amor de ellos dos es prioritario, es más, ¡es necesario! de manera que él le reclama porque ya está pensando en robarle cariño: "para seguir adorándote en él", contesta Gloria. Luis queda inválido y Gloria tiene un fugaz affaire. Cuando Luis la sabe encinta se suicida. Ella, ya con un hijo, considera su vida "llena" y se dedica, efectivamente, a seguir adorando a su difunto marido a través del pequeño. La primera página del diario que -según la propaganda- ella, como toda mujer,

escribe, es precisamente un dibujo de su hijo. Se trata del anhelo prioritario de las mujeres y si en este caso enfrentó las contradicciones cuerpo-espíritu fue por la dura realidad de que ella no podía ser "sin pecado concebida" y requería de la sexualidad para articular el espiritual deseo de progenie. Mágicamente, una vez que tiene su hijo, el deseo queda conjurado y se dedica a ver crecer a su pequeño sin más contradicciones ni desfases. Volveremos a hablar de esta cinta en el capítulo referido a la sexualidad.

Todos los personajes femeninos anhelan tener un hijo y en el ejercicio materno se borran las aristas que los diferencian, porque se borra el peso de la vida concreta de cada una de ellas, su psicología, para permitir que emerja la quintaesencia, idéntica y abstracta, la esencia de la especie: todas las mujeres son idénticas y todas reaccionan igual. Los actos de la madre son previsibles cual leyes naturales, grandiosos pero regulares cual la naturaleza benigna, cual el ciclo de las estaciones. Eventualmente se dan explosiones pero, por lo general, se trata de una naturaleza benigna.

En Adiós juventud (Pardavé, 1943) un grupo de estudiantes de provincia estudia la carrera de Medicina en México y alternan los libros con las parrandas. El protagonista Alberto (Luis Aldás) también alterna los galanteos a una corista con las conversaciones con su santa novia Juanita, a quien su candidata a suegra le dice que "cada mujer lleva dentro el corazón amoroso de una madre". Por eso ella actúa

como si fuera la madre de su novio: cuida su ropa, comparte sus vigiliias de estudiante y lo ayuda a realizar sus trabajos de la Facultad. Están muy cerca porque ella atiende la casa de huéspedes que él habita. Cuando Alberto recibe carta de su progenitora lo comenta con sus compañeros: "todas son iguales, todas dicen lo mismo: cuídate, no andes en malas compañías, estudia y... mándame un retrato". Incluso la fuerte Teresa (Sara García) de La gallina clueca (De Fuentes, 1941) reacciona igual que todas: cuando el hijo le entrega el primer sueldo ella llora. Su gran amigo y protector Angel recuerda, entonces, que su madre también lloró en ocasión similar. Esto significa el logro, el de haber hecho al descendiente varón un buen proveedor, y anuncia también la edad madura, el vuelco por el que los dependientes se hacen autónomos y aún, quizá, deban atender a los viejos.

Todas las madres son de la misma madera. Si acaso destacan por cualidades de otra índole resulta en demérito del rol. Al ser iguales cabe comprensión automática y directa entre todas las madres: recordemos aquí El suavecito. Roberto se mueve en el mundo del hampa, los bajos fondos y los negocios turbios. En una de las veladas cotidianas en que tratan de sacarle dinero, mediante trampas en el juego, al buen taxista Carlos, muere una muchacha de un balazo. Los malhechores quieren culpar a Carlos y éste es encarcelado. Mientras el sector varonil se acusa o se defiende, hace declaraciones ante la prensa, se fotografía y hace trampas, las mujeres se abrazan y consuelan en la antesala: la madre

del acusado clama: "¡les juro que es inocente! ¡les juro que no fue él", aunque nadie haga caso porque, por definición, es lo que le toca decir en su rol de madre. Por eso se entiende que la madre del condenador consuele a la del condenado: entre mujeres se entiende el código y el recurso es simple: oír, llorar y abrazar. Se saben impotentes para actuar, lo mismo da estar de un lado que del otro de la trama de las denuncias. Lo importante es que, de mujer a mujer, de madre a madre se sabe del dolor y de la confianza. Se participa de ese ser que sitúa en otro nivel a las mujeres y las convierte en iguales.

Características maternas.

Ser madre significa, más que ejercer una alternativa de la vida, encarnar la quintaesencia femenina. Por eso excluye otras posibilidades de realización humana. Se trata de un cine que destaca las cualidades arquetípicas de la madre y entre sus cualidades destaca la incondicionalidad de su amor. Esta concepción implica la subordinación absoluta de la persona-madre a la persona-hijo. La sexualidad, la ambición, el ansia de conocimiento o cualquier otro ideal de la persona-madre es un elemento que estorba en esta concepción -quizá- para no nublar la demanda del hijo que exige, en su infancia, absoluta entrega a él. Se entroniza entonces la imagen de una "madre virginal", que remite a la Virgen María

y que recuerda en mucho los ideales de Comte de la mujer y de la relación hombre-mujer(48).

Los papeles en que la madre se endiosa, que son frecuentemente representados por Sara García, tienen una característica peculiar: el preciso equilibrio entre la fuerza y la debilidad.

Sara García representa, a menudo, a la mujer sola y autosuficiente, aunque pueda estar acompañada de marido o pretendiente: siempre es ella la que decide y marca la trama. Su vestido es significativo: por lo general aparece de faldas largas y amplias, con mandil, se peina con un escueto chongo y se abriga con chal o rebozo. Este traje se adapta a los requerimientos del argumento, a la clase social o a la profesión, por ejemplo, a menudo se adorna con aretes de Oaxaca. Es un atuendo eterno que alude a la no-moda, a la austeridad de las clases populares, la honestidad y modestia de la tradición. Remite a la fortaleza arquetípica de la madre confrontándola con la frivolidad de lo nuevo, de los cambios. También su vocabulario es popular, pero expresivo y matizado: en Acá las tortas (Bustillo Oro, 1951) se compara con el de su hija, que viste a la moda y habla mitad español mitad inglés. La modernidad parece aleatoria comparada con esa forma esencial de ser. También sus gestos son precisos: las lágrimas que cruzan su cara o la voz que gime; la fuerza de su sarcasmo; la risa que aprueba o censura, rara vez es por el puro gusto de reír; las órdenes coscorrones o consejos

48. Rosaria Manieri. Mujer y capital. Madrid, Tribuna feminista. Editorial Debate, 1978. p.31-63.

dados a niños o adultos, que siempre la colocan en la sapiencia, a la altura de quien tiene la Verdad porque no la limita ni siquiera la propia duda, porque "sabe" que ejerce una autoridad derivada de la naturaleza. Su posición corporal muestra firmeza. En eso le ayuda su corpulencia. Ella siempre aparece bien sostenida y equilibrada por sus piernas, siempre se muestra activa: cosiendo, guisando, siempre atenta a lo que sucede a su alrededor. Parece conocer a fondo las cosas. Normalmente representa el papel de madre de adultos, abuela ya o a punto de serlo. Pareciera que los problemas que enfrentan los hijos mayores son más graves, y por tanto la prueba en que coloca a la capacidad de sacrificio es mayor. Los pequeños dan trabajo, pero sus problemas son, también, menores. Se trata de una imagen inmediata que alude a un código sabido: si veo que la actriz principal es Sara García ya sé, más o menos, lo que me voy a encontrar.

En Dos pesos dejada Prudencia (Sara García) tiene un puesto de frutas en el mercado. La hija realiza el trabajo doméstico y es modista. Habitan una casa de vecindad. Prudencia parece no hacer honor a su nombre: la trama mostrará cómo, cuando atañe a la hija, es más prudente que humana. Ella tiene un carácter impulsivo: las primeras escenas la muestran peleando con unos hombres en el mercado porque: "¡te crees que porque soy vieja me vas a tomar el pelo!" pegándole a unos policías e ingresando en prisión. El cura es el único que tiene autoridad moral frente a ella. Prudencia sospecha que Lupita está embarazada y sufre porque

reconoce su propia historia de madre soltera. A pesar de su mal carácter la "emoción" la embarga: le pule los instrumentos del instinto, como es la intuición. Le dice al cura: "¿se puede engañar a una madre? la he oído llorar por las noches". Le pule la delicadeza. Una madre del cine mexicano habla a sus hijos con rodeos, abrazándolos en un discurso del que no hay escapatoria: para saber si, efectivamente, Lupita espera un hijo, empieza a contarle, mientras cosen tranquilamente, la historia de la seducción que sufre, en un baile, una muchacha llamada Primavera: el pollo le habló al oído, le acarició el pelo y aprovechando un descuido de los padres se salió de la fiesta: "serían las copas, pero se salió con él (...) y una vez el pollo hubo conseguido lo que quería, aunque los pollos tienen las alas cortas se fue y sólo le dejó el recuerdo de esa noche y una niña. Esa niña eres tú, Guadalupe y yo esa Primavera que ya me hice otoño y de ahí en adelante voy para invierno. La vida está llena de pollos que acaban con las ilusiones de una". Por vergüenza -le explica- no volvió a casa de sus padres. De la confidencia salta a la pregunta directa: "por muy fiera que yo sea antes soy tu madre: que no llegue el día en que tus hijos te pregunten quién es su padre y tengas que contar una historia como ésta (...) Si es un pleito con Fermín mándalo al diablo que hombres hay muchos, y mejor que éste, ahora, si es que no puedes... mírame a la cara :¿puedes o no puedes? (la hija avienta su labor y se va corriendo y

llorando. Prudencia queda sola) ¡Era verdad! ¿Dios mío: era verdad!"

La fuerza se combinaba en ella con la debilidad: el instrumento nato era la intuición. La fuerza debía doblarse a la delicadeza de mujer y de madre pero radicaba precisamente en estas características. La trama de la cinta girará en torno a sus esfuerzos -y logros- por moderar su rechazo original hacia Fermín, que se aprovecha de la situación para pedirle dinero, que incluso incita a Lupita a que robe a la madre y obliga a Prudencia a acoger en su casa a su amigo Gabino Pringoso, que pronto se convertirá en su socio de desdichas. Prudencia debe moderarse: acompañada de Gabino busca a Fermín en una fiesta poco decente y le suplica para que compense la falta que hizo. Parece que la mujer fuerte, autosuficiente y sola reniega de ese destino para su hija, deseando para ella una familia y para su nieto un padre. Para convencer a Fermín el argumento remite a esa esencia materna: "vengo a hablarte con la misma emoción que podría tener tu madre". Si todas las madres son iguales, las razones de Prudencia estarían en la boca de esa figura tan importante para Fermín: él debería oírla, porque le recuerda las propias partes blandas y en eso radica su fuerza, aunque su eficiencia no sea inmediata. Ella maneja alternada y prudentemente los atributos que la hacen fuerte con los que la debilitan: los primeros le otorgan el sentido común y la precisa visión de las cosas, la segunda neutraliza ambos (el sentido común y la precisa visión de las cosas) porque se

engancha con sus propias partes blandas: la dependencia emocional hacia los hijos que le otorga su privilegiado estado materno.

La lucha que enfrenta Prudencia es, en realidad, la que ella realiza para moderar sus caracteres humanos: la rabia que le despierta Fermín, la humillación que implican los chismes del patio, la necesidad de apoyarse en un compañero: Prudencia aparece mordiéndose los labios, clavándose las uñas para controlarse, para dejar de tener sentimientos normales y sentir "lo que se debe", actuar "como se debe". Aparentar ser madre santa porque ser madre humana no parece suficiente. Prudencia resulta un personaje simpático porque desde su saber y omnipotencia, al tratar de asumir el rol de naturaleza-ética, muestra las sensaciones humanas: siendo humana logró pasar al otro estadio, particularmente al ser abuela: duplicar la vivencia de la maternidad desde la distancia de la sexualidad.

Prudencia, desde la soledad, valora el peso de una pareja: Fermín le ha dicho que ella no tiene derecho a exigirle que se case con Lupita porque la propia Lupita no tiene padre. Gabino, entonces, pretende hacerse pasar por el pollo, intenta asumir la falta de aquél. Prudencia aparenta creerle para minimizar la maledicencia. Las vecinas comentan, y refieren que en catorce años en que Prudencia vivió en la vecindad nunca se le había conoció un hombre.

En el cine mexicano las madres no deben mostrar su enojo sino, tan sólo, sufrirlo: el sufrimiento es la característica

fundamental del sentimiento materno, requiere oír esa "emoción" nata del ser madre, se muestra en cosas secundarias pero atañe al ser en su conjunto. Guadalupe en Cuando los hijos se van ha deseado un abrigo de pieles: ¡Cómo! ¿una madre del cine nacional con una prenda de esas que sólo lucen garbosamente las cabareteras, las devoradoras? No, por supuesto que no lo vestirá. Cuando esa navidad recibe el regalo, su marido le dice que es "por todo lo que su abnegación merece". Ella protesta, por una parte lo desea, pero por otra no lo puede aceptar porque los hijos -dice- necesitan muchas cosas. El abrigo costó \$350.00 (pesos) y es precisamente la cantidad que debe pagar para subsanar el robo del que acusan a su hijo Raymundo. El sufrimiento que embarga a Guadalupe en el filme no es porque pierda las pieles, sino porque los hijos hacen cada vez más su propia vida y el núcleo original del hogar se va destruyendo.

La madre de lucés y sombras se sacrifica: cuando los hijos son pequeños, deja de comer o entra a trabajar por ellos. Cuando crecen sufre al verlos irse y hacer su propia vida, con frecuencia meterse en líos. Ella no tiene vida propia. Es más común que el melodrama presente esta segunda situación. En la realidad es claro que no siempre es así.

Dueña y señora es una cinta llena de contenidos. En ésta, como ya dijimos, don Fernando de Alba va a contraer segundas nupcias con la joven Isabel. Entre ella y Toña, la sirvienta de siempre, se establece una competencia y entre ella y Luis, el hijo mayor, un amor encubierto de rivalidad. Toña y el

patrón son los padres de Luis. Ella tenía un lugar altísimo en el aprecio de todos: cuando regaña a Beba porque se pinta y fuma Luis dice que "si alguien tiene derecho a reprendernos es Toña". En los enredos amorosos se desata el secreto guardado celosamente por ambos padres. Cuando Fernando encuentra a Isabel y Luis besándose insulta a su hijo llamándole "bastardo", entonces Toña se confiesa ante Luis: "él es tu padre pero no quiso que te diera mi nombre, del que no tienes porque avergonzarte (...) yo no te pido nada, ni siquiera que me llames madre, pero dime que no me desprecias, ¡dímelo!". El muchacho sorprendido se va de la casa... ya habrá tiempo para la reconciliación.

El sacrificio de Toña significó dejar de ser nombrada. No se entiende bien por qué lo acepta: probablemente para que el muchacho tenga una situación económica mejor. En nuestro sistema de género el padre da al niño su nombre y la madre sus cuidados: Luis conservó el nombre paterno y los cuidados de la madre. Toña aceptó que llegara la primera esposa, tomara al hijo como propio y fuera nombrada por él "madre". También acepta la llegada de esta segunda. Ella no podía decidir nada, pero desde el silencio y el secreto lleva la casa, maneja a todos y se entera de cuanto sucede. Tiene un enorme poder desde su supuesta marginación, tanto, que no quiere asumir otro rol que no sea el de sirvienta. Al finalizar el filme lleva a don Fernando sus pantuflas. El le pide que nunca más le llame señor, que ha comprendido que "muerta Laura tú eres la única dueña y señora de esta casa".

Toña contesta: "Nunca señor, criada nací y criada moriré" ¿Para que ser nombrada como dueña de la casa si en realidad lo era? Ella hizo de los beneficios secundarios de su situación un verdadero privilegio.

El silencio otorga mucha fuerza: la mujer debe administrarlo con sabiduría, porque además tiene otras maneras de decir cosas. En La oveja negra hay una escena representativa de esto: Cruz llega regañando a todos: Silvano y su madre se transmiten miradas de complicidad. Cruz grita más: protesta por la sopa, protesta por todo: madre e hijo siguen comunicándose. Cruz le grita a ella que se calle: "pero si yo estoy callada de la boca", sí, de la boca, pero en el silencio tenía muchos otros recursos para comunicarse. Toña callaba y veía, regañaba y consolaba, daba consejos y manipulaba. Toña era la Dueña y señora porque ejercía la esencia femenina en esa casa y porque ser sirvienta o patrona era nada más un accidente. Frente a la apabullante fuerza moral de la feminidad poco tienen que decir las clases sociales.

Otro caso es el de Teresa en La gallina clueca. Ella es una mujer joven y viuda que ha salido del norte con sus hijos para labrarse una vida en la capital, donde ha puesto una tienda. Consigue estabilidad con gran esfuerzo a lo largo de los años. La trama nos mostrará que no es viuda, sino abandonadora de su marido que era borracho y mujeriego. Este acto la viriliza. Teresa es la mujer absoluta: asume el rol de hombre y mujer, atiende su casa pero también trabaja en la

tienda, provee el dinero, vigila, reprende, chiquea. Se basta a sí misma como seguramente hacían muchas mujeres del público, aunque quizás ellas no siempre lograban esa estructura familiar a toda prueba ni renunciaban, como Teresa, a la sexualidad. Teresa nunca se casa con su pretendiente Angel, que había sido su angel guardián todos esos años de lucha y no lo hace porque su misión explícita es la entrega absoluta a sus hijos. Desde su papel los manipula, lo que se pretende muestra de afecto, por ejemplo: engaña al recién recibido de doctor pagándole a supuestos pacientes para que él crea que tiene futuro en la ciudad y no emigre a provincia. Los hijos son su obra y semejan cera blanda donde la madre imprime y logra de ellos lo que quiere. Hay que vigilarlos "sobre todo a las gallinitas que hay que cuidar más que a los hijos".

Sin embargo, este personaje significa la defensa a ultranza del sistema patriarcal: mintió al inventar un padre amantísimo y responsable cuya única falta fue morir: desde ahí su proyecto no trastoca al patriarcado sino que lo avala: construye un sueño de lo que el hombre debería de ser y en su conducta lo imita(49). El código de esta mujer fuerte, pero

49. Ignacio Maldonado hace notar la enorme cantidad de hogares en que la madre es responsable económicamente de la casa y de los hijos. "Datos como éste permitirán hablar de la familia mexicana como de un matriarcado, aunque paradójicamente, el padre esté, de algún modo, presente. Es frecuentemente la madre quien trata de inculcar un respeto temeroso hacia ese padre que el hijo rara vez ve. Simultáneamente, suele ser la propia madre quien con sutiles mecanismos lo mantiene apartado". En: "La familia en México: factor de estabilidad o de cambio". Juan Manuel Ramírez Saiz (coord) Normas y prácticas morales y cívicas en la vida cotidiana.

convencional transmite a su hija es bien tradicional. Cuando le da consejos para su próxima boda le dice:

Nunca le lleves la contraria, así de golpe ... luego te acercas mimosa y lo pones a él por delante: así siempre se hará lo que tú quieras, ¡siempre!... si no quiere tú lloras a escondidas, pero que te vea, y lo acostumbras a hacer tu voluntad. De vez en cuando déjale hacer lo que quiera, porque los muy obedientes no funcionan bien.

Teresa quiere para sus hijas una situación familiar y las entrena para tener el dominio del hombre, pero siempre bajo el agua: no considera bueno para ellas que repitan su historia de mujeres solas. Sin embargo el papel en La gallina clueca no transmite un ser devaluado: ella es autosuficiente, fuerte, libre. Su estilo transmite fuerza: cuando la tapatía (Emma Roldán) pretende conquistar a Angel con aleteos de pestañas y el discurso de lo dura que es la vida para una mujer sola, Teresa se burla con ese gesto que en Sara García nunca es gratuito y la calla, diciendo que una mujer puede ir sola a todos lados, hasta a la lucha libre. Ella es fuerte. A la vecina le aconseja que no aguante a su marido borracho, aunque no dice que ella no aguantó al propio por lo mismo. ¿En dónde radica el sacrificio de Teresa? Su trabajo redunda en autonomía y bonanza, su decisión de abandonar en independencia, su cuidado por los hijos en la influencia sobre ellos y en el cariño que le tienen. Alega sacrificio

México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades, UNAM-Miguel Angel Porrúa, 1990 p.136-137.

pero ¿en qué se ha sacrificado? La única área que parece no ejercer es la de la sexualidad, la del amor humano porque se ha dedicado a cultivar el materno-divino: nunca acepta la relación con Angel, y cuando el marido regresa, poco antes de morir, más parece buscar a una madre que a un viejo amor.

Acá las tortas, la mencionamos atrás, muestra el dolor de los padres ante los dos hijos, Ricardo y Lupita, a quienes mandaron a los Estados Unidos a estudiar y regresan avergonzándose de ellos. Los muchachos incluso fingen no conocerlos para no aceptar ante sus amigos ricos que sus padres son gente del pueblo. Pero también existe el hijo mayor: Vicente es alcohólico y está tan enfermo que "ya oye al patas de hule". Los padres lo han perdido de vista y es Jacinta, la sirvienta, quien los reúne nuevamente (recordemos el peso particular de la sirvienta al interior de muchas familias fílmicas: peso que debe mucho a su sentido común y al conocimiento del mundo que habitan). La madre opina: "Este no se avergüenza de nosotros. Nos queda la caridad de que seamos nosotros quienes nos avergoncemos de él". Con este criterio van a esperarlo al cuarto de vecindad que habita, donde llega muy tarde y muy borracho. Vicente se pone a platicar con su perro: "¿qué es, junto al tuyo, el cariño de las mujeres, de los hermanos, de los padres, ni siquiera el tan cacareado de la madre? Para merecerlo ¡hay que ser tan limpio! ¡tan digno! (...) tú sí quieres sin condiciones". La señora se muestra entonces y viene el consabido tema del melodrama: el reencuentro: "¡Madre!- ¡Hijo!". Ella dice: "Soy

tu madre y nadie puede quererte tan sin condiciones, tan tiernamente como yo". Cuando el se distancia porque está borracho, ella le demuestra que no importa: "¡Mira nada más! ¡llorando como cuando eras un chiquillo!: yo soy mujer y no lloro". Ante una madre el hombre es siempre un niño porque ella es siempre una madre. Se lo llevan a la casa a donde Chente ya no puede reponerse de su mal y muere. En el trance final Grita:

-¡Mamá! ¡mamacita! ¡no te veo! Apriétame la mano, sólo así me duermo tranquilo.
 -Duérmete Vicentito, tranquilo. Aquí está tu madre
 -Sí mamá, así estoy tranquilo.

Después de su muerte todo se resuelve porque los hijos rebeldes entran al redil.

Al aparecer como un ser que acepta las faltas y siempre perdona, que es incondicional más que solidario, cobra toda la fuerza de aquel que devora todos los pecados del mundo. Cuando Viviana está muriendo en La oveja negra reclama a su hijo Silvano la ausencia de Cruz: "si yo lo perdoné, ¿por qué no viene?". Su perdón le da control de la situación, para ella, significa que las cosas sean como ella quiere. Su perdón se come la falta: ya no tienen porque mantenerse los malentendidos. Su perdón supuestamente absuelve de la culpa, no se piensa que puede generarla. Aunque Viviana es esposa de Cruz, su pretensión de mujer enamorada la hace querer semejar a su madre. En La pequeña madrecita también la madre perdona a su borracho e inútil marido antes de morir y

le dice que aún lo quiere como el primer día. El no entiende, se queda impávido, así que le pregunta a la Virgen de Guadalupe, su segunda madre. La difunta queda como la buena pero le dejó al viudo la culpa de por vida, al comerse ella, con su sufrimiento, todos los pecados, al aceptarlos y perdonarlos, al no permitirle a él pensar y actuar. Por eso el hombre está tan desesperado ante el altar de la Virgen de Guadalupe. La madre, antes de morir, encarga al hijo Pepito, apenas un niño, que cuide del padre: el pequeño había tenido que ponerse vivo: tallaba figuras de madera para vender y dar dinero a la familia, sacaba a su progenitor de las cantinas para evitar que se metiera en líos y realizaba todas aquellas funciones que los adultos deben realizar. Podemos sugerir que de adulto una esposa pudiera tratarlo como niño pequeño y delegar en su hijo las funciones que a él le correspondería realizar.

La fuerza de perdonar y sacrificarse es enorme, pero se deriva de la debilidad de no poder hacer otra cosa. Para el cine mexicano la madre y todo lo que la mujer enamorada lo es, no puede hacer otra cosa. También parece claro que no puede integrar armoniosamente cuerpo y espíritu sino que debe privilegiar uno u otro para ser madre o mujer sexuada: según la forma de dirigir la esencia femenina se será una cosa u otra pero en el sacrificio de la sexualidad la mujer adquiere mucho de su poder, pues se supone que lo hace por el puro amor a los hijos. Volveré sobre este tema.

Además de estos atributos las películas muestran que los consejos maternos siempre son sabios: la trama siempre les da la razón. En Campeón sin corona Doña Engracia, también madre sin pareja cumple las funciones de su rol con eficiencia: cuida al hijo, se preocupa por su ropa, le quita los zapatos cuando llega con copas, corre la cortina de tela floreada que separa su cama del resto de la habitación cuidando de la privacidad etcétera. Doña Engracia no está conforme con que deje el carrito en que vende helados, llamado El nevado de Toluca, por el box. Ella reza: "si por lo menos hicieras que dejara el box y tomara el carrito (...) yo no sé para qué se sacrifica uno". La ambición parece lejana a su concepción del mundo: "el dinero que no se gana con el sudor de la frente no trae nada bueno" y cuando él empieza a tener éxito y le lleva regalos, vestidos y un radio su argumento es que "a mí me da miedo todo esto. Perdóname, Dios mío, que el gusto de mi hijo se convierta en una pena para mí, pero es que no me acaba de gustar el box". La novia es igual a la madre, pero en joven: viste muy sencilla, se peina con trenzas y lee historietas mientras espera que él llegue, después que, con Doña Engracia, escuchó por el radio la pelea. También juntas se consuelan y hacen planes para influir en el ánimo de Roberto. Antes de aceptar ser su novia le criticaba por bravucón y le decía: "siempre que pienso en usted siento miedo y gusto". Con la presencia del manager, el tío Rosas (Carlos López Moctezuma) las mujeres moderan su rechazo al box: él toma el papel de padre sustituto y su influencia es determinante en

el muchacho, además de conseguir que las mujeres lo apoyen en sus nuevas actividades. Ellas cambian su discurso: cuando Roberto quiere dejar el box, Lupita, la novia, lo convence de continuar, diciéndole en un claro tono manipulador: "Total, en la nevería estaba bien. Doña Engracia tendrá que regresar el radio y los muebles pero no importa, estaban bien, ¿no?". A Roberto lo destruye un sentimiento de inferioridad ante un contrincante norteamericano. Cae, entonces, de cantina en cantina, cada vez más bajo. En una escena final, nocturna y lluviosa, sucio y borracho, aparece como una aparición Lupita, para llevarlo con la madre que espera bajo el farol: le tienen guardado el carrito de nieve. En 1989, en una presentación que Alejandro Galindo hizo de esta cinta se le preguntó por qué Roberto vuelve con la madre al final. La respuesta fue más que explícita: riendo contestó: "¡la canallesca comercial!"(50).

La influencia de la madre fincada en su debilidad, su incondicionalidad a toda prueba y su mirada son inefables. La mirada de la madre aparece en pantalla con toda la fuerza que los niños le conocen. En La oveja negra la nana de Cruz es la única que tiene fuerza sobre él: ella lo regaña, se burla porque tiene los cachetes manchados de carmín, protesta por el perro que todos aborrecen: ella es lo más cercano a su madre y sus preguntas son las únicas que contesta. Su mirada es la que lo hace reaccionar cuando golpea a su hijo con la cacha de la pistola: sólo cuando la nana lo mira y lo nombra,

50. Sala Manuel M. Ponce, INBA, 1989.

Cruz cobra conciencia de lo que hace. En Adiós juventud Alberto comenta, respecto a sus borracheras que "si mi madre me hubiera visto no lo haría más". Hay, por supuesto, casos patéticos: En El suavecito ya para surgir el desenlace, Roberto se siente muy culpable porque su declaración falsa ante la policía ha hecho que Carlos esté en prisión: está angustiado: el agua de una gotera que cae pausadamente en una vasija se convierte en un ruido ensordecedor. Lupe le reclama por sus actos: le llama pachuco y cinturita y él, entonces, la abofetea. Acto seguido se encuentra con la mirada implacable de la madre: es una mujer pequeña, vestida con mandil y faldas largas y con chongo, cual debe de ser. Ella sólo le señala a puerta y le dice con dureza: "¡Vete!". Las secuencias que siguen vemos a Roberto desesperado, huyendo a Laredo, viendo en su delirio la mirada de la madre, oyendo su voz y regresando desesperado a entregarse a la justicia. La mirada de la paralítica en Nosotros los pobres rebasa a sus hijos, seguramente por aquello de que todas las madres son una misma cosa: ella logra enloquecer con sus ojos a Pilar, a quien había visto robar el dinero que escondía Chachita detrás de un cuadro. Los ojos de esta mujer lo persiguen multiplicados al infinito. En la realidad la mirada de la madre tiene, para los niños, ese peso enorme.

El juego de la fuerza y la debilidad materna encierra el problema de la dependencia de la madre: en la medida en que ella domina a los hijos, de tal manera los necesita: se produce un vínculo mutuo. Los hijos tendrán también una

fuerza enorme, menos explícita en las cintas: el mensaje a ellos es el de la obediencia debida, su poder no se exalta manifiestamente, sino que, a veces, se filtra entre las líneas del discurso dominante. En Azhares para tu boda se dice que "los hijos son la defensa y fortaleza de los padres". Por su importancia se generan muchos de los problemas de las películas: es el drama de Cuando los hijos se van.

Es enorme, sin lugar a dudas El poder de los hijos (Tacos joven, Díaz Morales, 1950): pueden hacer reaccionar hasta a los padres más distantes. En esta película se muestra el romance desigual entre Gabriel, ladronzuelo sin padres que sacó su apellido del directorio telefónico y Adoración, muchacha de familia a quien él temía por ser de esas muchachas a las "que da miedo manchar". Una vez "manchada" ella le ruega que se casen y él la trata con desdén, se burla de ella y no la escucha, hasta que sabe que tuvo un niño: entonces se entrega a la policía para purgar la culpa que debía y ser un padre "decente" para el chamaco. El nacimiento del pequeño regenera al padre. También en Dos pesos dejada Fermín reacciona cuando Gabino le hace creer que su hijo va a ser entregado a un hospicio: sus desprecios hacia Lupe eran manifiestos, "justificados" porque ella había tenido con él vida sexual, pero la criatura le hace reaccionar.

En Dicen que soy mujeriego Pedro Dosamantes (Pedro Infante) vive con su abuela doña Rosa (Sara García) y está concretando la relación con Flor, cuando aparece Tucita en un

caballo sin dueño, con una carta prendida al vestido en que se informa que es la hija de Pedro. La abuela decreta que el nieto debe hacerse "responsable de sus canalladas" y, por tanto, informa a Flor de la situación. No debe decirle mucho: ella es una buena muchacha y entiende sin palabras, porque conoce sobradamente el código. Solo marca: "Tu sabes cual es tu deber", para que la muchacha se haga a un lado. El final mostrará que se trataba de una mentira con que una ex-novia de Pedro quería obligarlo a volver con ella, pero se transmite también la idea de que puede ser un recurso eficaz. Ya no en pantalla sino en la realidad la prensa nos informa que en mayo de 1940, Aurelia Corral roba a una niña para hacer creer a uno de sus amantes que es su hija y, así, el se case con ella(51).

Las madres -si son buenas- no necesitan que las pongan a prueba, su esencia se manifiesta, sin más, en la entrega. Para los padres la situación es más conflictiva. Don Chente (Acá las tortas), aquejado por las culpas de tener un hijo alcohólico al que rechaza, confiesa que "eso de no querer saber de él eran sólo remordimientos. Nunca lo traté bien y quizá yo mismo le dí un empujón para que se tropezara". La madre, en cambio, no se siente nunca culpable, sólo llora su ausencia y, después, lo cuida y ayuda a bien morir. Parece claro que la relación madre-hijo tiene vínculos más apretados.

51. El Universal, México, D.F. 26 may 1940. 2da. secc, p.1.

La fuerza y la debilidad de la madre radica en dedicar toda su existencia a sus hijos, sin discusión ni duda, en entregarse a quien querrá hacer su propia vida, de quien no siempre responde como debiera o en el momento oportuno, o quien se verá afectado por el mundo exterior, pero su vínculo, de raigambre biológica, acepta de entrada el poder de los hijos y no se resiste. En esa entrega radica la fuerza materna.

La abuela.

Apuntamos antes, en Dos pesos dejada, que Prudencia se pasa gran parte de la película tratando de controlar sus características personales, esas que la hacen humana. Lo logra cuando nace el nieto. A partir de ese momento la veremos sosegada, cauta, haciendo harto honor a su nombre: se ha convertido en usufructuaria nata de las virtudes maternas. En la abuela los usos maternos no lindan con la sexualidad, no existe la relación entre ambos sino que las atenciones al pequeño vienen, también, como un derivado de la maternidad. Así, el rol puede ejercerse con menos ruido, con mayor precisión.

Simone de Beauvoir plantea que "a veces se ha dicho que las mujeres de edad constituían 'un tercer sexo' y, en efecto, no son machos pero ya tampoco son hembras, y esa autonomía fisiológica se traduce, a menudo en una salud, equilibrio y vigor que antes no tenían"(52). El peso de las

52. Simone De Beauvoir. El segundo sexo. Buenos Aires, Ediciones Siglo XX, 1981. Vol I, p.54.

abuelas en el cine mexicano es claro: Sara García, en particular, ejerce su benevolencia en el papel de abuela a menudo. Claro que no todas las abuelas de pantalla son lo mismo, aunque, como la madre, ejercite la "emoción". Aquí, otra vez, el estereotipo que Sara García ejerce la coloca en ese preciso y destacado lugar.

En La novia del mar (Martínez Solares, 1947) Goyita (María Elena Marqués) se ha criado en una playa salvaje, en compañía de su abuela (Emma Roldán), cuando recibe carta de una desconocida segunda abuela (Consuelo Guerrero de Luna), señora de la alta sociedad de la ciudad. Los celos no tardan en aparecer: "es tu abuela, como yo, pero no tanto, porque yo soy por parte de tu madre y no de tu padre, y además yo te crié". Esa diferencia de función marca la diferencia, a pesar del estereotipo de atolondrada y tramposa que a menudo representa Emma Roldán.

El personaje que representa Sara García hereda la realidad vigente desde la Colonia en torno al papel de la viuda, estado que permite las posibilidades de decisión restringidas a otras mujeres. Quizá incluso el gran puro que saborea en muchos de sus filmes y que se convierte en un símbolo de su situación de poder sea un resabio de las costumbres vigentes durante el siglo XIX y que narran con asombro los viajeros. El gran habano le da una fuerza peculiar que contrasta con su debilidad femenina. En Dicen que soy mujeriego "la viejecita cascarrabias de 'Los tres García' echará (...) más humo que una locomotora, porque le

han substituido las lágrimas por el tabaco. Ahora quien llorará de risa será el público"(53). Y aunque, por lo general, también ella llora, Sara García siempre representa a un personaje que decide y que actúa.

Su edad y consecuente alejamiento de la sexualidad le permite, incluso, controlar a Pedro Infante a quien trata como niño y quien a su vez, siente verdadera pasión por la abuela. En Los tres García es evidente la preferencia de la dominante matriarca por este, el más irresponsable de sus nietos luises. En Dicen que soy mujeriego la propaganda considera que "lo mejor de todo es el tipo creado por Pedro Infante, el mujeriego a quien tienden redes... y al que sabe 'domar' Sara García, la actriz de carácter del cine mexicano que más éxitos lleva cosechados"(54). Las jóvenes, en cambio, son el trofeo a conquistar, como la primita gringa de Los tres García(55). La fotografía que ilustra la propaganda de Dicen que soy mujeriego muestra a Infante tomando una trenza de una muchacha que lo mira con coquetería, mientras Sara García le jala a él de la oreja: el hombre-infante aparece entre dos opciones de mujer, pero evidentemente apabullado por la de menos encantos físicos: la mujer aparece en el dilema de ser dominada o dominadora.

53. Cinema repórter. México, D.F., 23 oct 1947. p. 37.

54. Id, 23 abr 1949, p.29.

55. Ha dicho al respecto Jorge Ayala Blanco: "las dos mujeres del filme se definen a partir de la figura del macho. La anciana Doña Luisa representa la imposibilidad femenina de llegar a ser un verdadero macho... en cambio Lupe es el entretenimiento del macho, su reposo. Marga López representa la pareja ideal, avasallable, del macho abusivo y narcisita", Op Cit, p.75-76.

En esta cinta Sara García aparece como abuela de Pedro Infante. Se trata de los Dosamantes, apellido que se presta para varias bromas. La abuela, doña Rosa lleva sombrero, fuma puro, va a la cantina, maneja la guayina y dispara a los retratos de las novias del nieto, clavadas en un árbol arribita de la cabeza del muchacho. Es dura, como siempre, pero cuando lo ve dormido le dice con ternura "si no te quisiera tanto...": en el fondo conserva lo que tiene toda mujer: es suave y tierna, es además muy bromista y el trato con el nieto es de risas y chistes. La relación alterna bromas con pleitos. Tienen uno muy grave. Se presenta como un diálogo y después cada uno, por su lado, se dice las siguientes frases que la imagen presenta alternadas:

Pedro: -He tratado todo tipo de mujeres pero ninguna me ha lastimado como usted.

Abuela: -Lárgate.

P.: -Me voy.

A.: -!No te vayas!

(Ya cada uno por su lado):

Abuela: -Si me quiere que venga a pedirme perdón de rodillas.

Pedro: -No voy a pedirle perdón porque se va a crecer, pero la quiero, aunque me haya quitado a Flor(56).

Al final Pedro, borracho, le lleva serenata a la abuela y le pide perdón. Ella lo abraza: "!Si no te quisiera tanto! !condenado!".

56. La abuela aconseja a Flor lo que tiene que hacer para conquistar al nieto, pero cuando se está consolidando el noviazgo aparece Tucita, con un recado prendido en el vestido que informa que es hija de Pedro. Flor debe retirarse, por consejo, también, de la abuela.

Si la relación madre-hijo semeja con frecuencia una relación de pares, la relación de la abuela-nieto puede repetir esa pasta peculiar. Los tres García es la cinta por excelencia que muestra esta relación. La dinámica aparece con esta fuerte mujer controlando con coscorrones, regaños, bastonazos, insultos y mucho aprecio a sus nietos, todos llamados Luis y apellidados García, no por ella, sino por su difunto marido. Luis Antonio (Pedro Infante) es el mujeriego, busca a todas, conquista a todas, pero su corazón sólo vive para la anciana: "Tú eres la más santa, la más buena, la más linda". Dice y repite que Dios rompió el molde luego de hacerla. El don juan resulta ser el más ligado a los ancestros. A Doña Luisa la mata un López, de la familia con la que existía una pugna ancestral, y ella delega en la primita gringa, que ya ha elegido con cuál de los luises casarse, el papel femenino en el clan: "te dejo mi puesto", le dice, y le pide especial atención para Luis Antonio que se queda tan solo. Efectivamente éste resulta ser el nieto más afectado, llora, aún cuando a la abuela no le gustaba que los hombres lloraran, se emborracha y corre a las mujeres que lo quieren consolar, porque nadie es como su abuela. Le lleva un lastimoso gallo que centra la atención de todos en su dolor. Luis Antonio se mata con un López en un pacto amistoso donde ambos se nombran con orgullo "macho". Al momento de realizarse la boda doble entre Lupita y José Luis y Juan Simón (muchacha de los López) con Luis Manuel aparece el

fantasma de la abuela y Luis Antonio que disfrutan, ultratumba, de su fundamental relación.

Ismael Rodríguez recuerda que Los tres García surge de los recuerdos de Fernando Méndez que "me contaba de sus primos los García, relataba que no tenían padres, nada más un abuelo, viejito que los traía... le besaban la mano. Entonces yo pensé que era más puntada una abuela, así de pelo en pecho y puro en la boca. Inclusive mi abuelita también era así, ¡Uuuy, los garrotazos que...! o sea que en el fondo no fue un invento, porque sí han existido esas mujeres de temple. Mi madre, en cambio, era lo contrario, muy seca, sobre todo; no recuerdo que me haya dado un beso, ni yo tampoco. Muy introvertida en lo que se refiere a sentimientos, jamás la oímos cantar ni una nota, ni una nota siquiera. Sin embargo era bondadosa, sufría los problemas hasta de los vecinos. El personaje de Sara era de la mandona mientras que mi mamá ordenaba suavemente..."(57).

En Vuelven los García (Ismael Rodríguez, 1946) la abuela sigue dando pautas. Ella, en su testamento, dice que "la felicidad está en la mujer digna que sabe devolver con hijos". A Lupita le hace notar que "Tú eres la mujer, el molde del alma de la familia. Defiende tu lugar como si jugaras con tus muñecas". Refiriéndose a sí misma hace un balance: ella -dice- tenía el orgullo, la vanidad y la chifladura de ustedes, o sea esas cualidades que cada uno de los luises tenía como su etiqueta, en un monopolio que

57 Testimonios... Op Cit, Vol.VI, p.127. Su cine es de los que más representa la idealización familiar.

parecía excluir el manejo simultáneo de otras capacidades: la abuela sí participaba de todos esos atributos: era la mujer completa, absoluta, que comprendía lo que en ellos se daba disociado.

En La abuelita se trata de una nieta, Anita, la que la hace sufrir. La relación es diametralmente diferente porque ambas parecen ocupar un extremo opuesto del ser femenino. Anita está llena de tentaciones: se pinta y dice good bye. La abuelita es eterna y de su boca sólo salen frases con vocación didáctica. Entre ellas hay una constante rivalidad y las chismosas comentan lo que parece una diferencia fundamental: la segunda "es una santa". Se considera que esta película muestra "la lucha entre las viejas costumbres y la carencia de moral de la juventud"(58). Se trata de lo siguiente:

La abuelita representa el decoro, la moral y la decencia como se interpretaban a principios de siglo: la nieta es una muchacha moderna que considera que la mujer puede enamorar a los hombres que le gusten, que es partidaria del divorcio y aún del amor a prueba, que baila rumba y conga, que fuma y toma licores(59).

A pesar de esa supuesta diferencia las características del género entendidas como especie obligan a las mujeres a inscribir su vida en el proceso "debido": hija-novia-esposa-madre-cabecita blanca. Existe una continuidad entre estas fases que culminan en la cúspide de la abuela, que la colocan

58. El Universal. México, D.F., 7 de mayo de 1942, p.11.

59. Id, 9 may 1942. p.12.

en la fuente del poder y en la certeza del juicio. Así, Sara García puede decir en esta película a su casquivana nieta que: "tu honra es de todos nosotros, y antes te mato porque tu sangre es tanto tuya como mía". Acabando de dar tan dulce mensaje, muere. Sin embargo, después de la muerte de la anciana es Anita quien ocupa el lugar en la mesa de la matriarca. La continuidad entre ambas es evidente.

Se lee en la propaganda que "Bajo su aspecto de viejecita refunfuñona esconde un corazón de oro"(60). Parece que sus virtudes hay que adivinarlas, porque es un ser bastante ambivalente:

La abuelita tierna y apacible surge de pronto airada e implacable para señalar con índice de fuego a la nieta sin escrúpulos que se arroja en brazos de un hombre casado(61).

Este status de la mujer de edad que tuvo hijos pero que ya no es susceptible de deseo la coloca en un nivel sobrehumano. A su muerte sigue siendo "madre siempre, madre hasta después de la muerte" como la Virgen de Guadalupe, como un mito que rebasa cualquier opción de las personas concretas. Su papel de mujer nutricia, protectora y fuerte le permite incluso ciertas desviaciones: puede fumar o beber, como en Dicen que soy mujeriego o en La reina del mambo, como vimos en un capítulo anterior.

60. Id, 7 de mayo de 1942, 2da. secc, p.7 (Anuncio de exhibición).

61. Id, 1 de mayo 1942, 2da secc, p.6 (Anuncio de exhibición).

Una de las funciones de la familia amplia tradicional en México, es la de ofrecer un sitio a los viejos y a los enfermos, cuidado que tiende a desaparecer con los usos de la familia nuclear y el desarrollo urbano. El cine mexicano recrea el peso y la importancia de los viejos en los afectos. Además de este planteamiento el cine mexicano recrea el arquetipo de la madre en la abuela porque le permite salvar ciertos desfases que le costaba armonizar, y que veremos con más detalle en el capítulo de la sexualidad.

En suma, la concepción que el cine mexicano expresa de la madre como un ente natural-divino refleja e incide en la construcción de un modelo genérico que se plantea a la sociedad. La imagen de luces y sombras redonda en el reforzamiento del sistema de género imperante. Sus características suelen ser definidas por la abuela santa, Sara García, o por algún hombre de prestigio dentro de la trama. Las mujeres no hablan ni reflexionan, sino que actúan esas características o las niegan, lo que de cualquier manera permite, por contraste, destacar las cualidades del arquetipo.

Pero, ¿cómo hacer deseable ese rol? ¿qué lectura pueden darle los públicos femeninos para quedarse conmovidos en su butaca y no salir airados de la sala? Si éstos son constituídos, en su mayoría, por los sectores populares, en que abundan las madres solteras, en que la vida cotidiana es difícil y alterna devaluación con trabajo, creo que una

motivación para su deseo proviene de ver dignificado el rol femenino, ese tan zarandeado en una sociedad que sólo en la ritual reflexión del diez de mayo otorga reconocimiento a la madre. Sin embargo, en la manera de "dignificarlo" se cancela la posibilidad de ser mujer y se cae en una trampa, la que se da al suprimirse la decisión femenina de procrear o no para permitir, tan sólo, la obligatoriedad de un destino.

La imagen no toma globalmente las características del ejercicio materno, sino que destaca algunas y obscurece otras. Exalta, en particular las que refieren al deseo de protección y complicidad incondicional de los seres humanos, de la parte más infantil y remota de los seres humanos: en la imagen se realiza el deseo de tener una madre que se sacrifica por uno sin pedir nada para sí. Parece claro que la mirada rectora es la del hijo potencial, y que los criterios expresados son masculinos. En cuanto atañe a las hijas creo que el deseo de incondicionalidad y apoyo encuentra también en la figura de la madre un modelo preciso, a pesar de que la imagen se ha construido con criterios varoniles.

El rol social de la crianza se convierte en la naturaleza de un género y se borran las alternativas personales y sociales de ser jugado y/o modificado por seres concretos. Entre la zoología y la divinidad la mujer simplemente humana se diluye.

Capítulo X.

Otros aspectos de la maternidad en pantalla: las mediaciones.

"La madre que abandona
a un hijo ni es madre
ni siquiera mujer"

Policarpo en El hijo de
nadie.

Vimos que para el cine mexicano la maternidad no es una elección, sino un destino de las mujeres cuando efectivamente lo son. Esa esencia femenina de la que tanto hemos hablado, esa que se expresa en la "emoción" materna, implica una naturaleza y la que se considera su función, la identidad con la primera y el rol que se actúa. Hoy decimos que una cosa es la asignación biológica de parir y otra la asignación política de criar: el parto es cosa del sexo y la crianza del género.

La diferencia se plantea también en las películas, sea en las historias contadas o en los relatos que se filtran. Existe una ambigüedad con esa esencia tan traída y tan llevada que se expresa porque, en ocasiones, identidad y rol no son coincidentes: en celuloide la naturaleza lleva a algunas mujeres a tener hijos, pero sólo el ejercicio debido de la función las hace, efectivamente, madres. Ambas se nombran naturales pero se considera que cumplir el rol demuestra un nivel más elevado, en el que la esencia se

realiza con su carácter divino. Se trata de un asunto de cuota: la identidad femenina implica la aceptación del carácter reproductor pero, para trascender la biología, se requiere de las características del modelo debido que vimos en el capítulo anterior.

El cine mexicano exalta a la mujer que asume el sesgo moral de la maternidad, pero éste es demasiado elevado, así es que también, para los efectos de la identificación, se presentan las mediaciones, o sea, una serie de mecanismos con que las mujeres de luz y sombra se apoyan en las de carne y hueso para recuperar y reflejar la cultura popular, la forma de vida, las posibilidades humanas (históricas) de ser madre. Los dobles mensajes que los filmes encierran permite salvar al público de un dilema: el de elegir entre una imagen de mujer etérea, pura y santa (que no aceptaría por no identificarse con ella) o mostrarla sólo terrenal y biológica (tampoco lo haría por las mismas razones y por la necesidad de trascender la propia situación de género). En este capítulo apunto algunas situaciones en que las madres se salen del esquema del modelo debido, aunque éste siempre se mantiene como la referencia obligada, como la regla con la que se mide y la cartilla para imitar.

Entre la identidad y el rol.

En las cintas mexicanas muchas veces se expresa un desfase entre el rol y la identidad. Con el tono de moraleja

habitual, se considera que las virtudes femeninas se demuestran básicamente en el primero. Si un personaje ejerce las funciones de madre sin serlo biológicamente, su mérito aumenta: remite a una naturaleza materna doblemente fuerte, como en el caso de la abuela que vimos en el capítulo anterior(1). No todas las mujeres que han tenido hijos deberían de ser madres -se nos dice entre imágenes- para bien serlo es requisito ejercer las virtudes y características que mencionamos antes. Ante las contradicciones y ambivalencias que en la realidad entraña el compromiso materno, el cine mexicano facilita las cosas. Mete en el cajón adecuado cada elemento de una experiencia compleja: se pretende brincar de lo zoológico de un parto a lo divino de la maternidad. Como en otras cosas no se trata de una conjura que realiza un grupo de poder para dominar a los receptores, sino del hecho de que el cine participa de una sociedad, es parte de su cultura y desde ahí, desde la confusión de su participación, se muestra la ideología dominante y la mentalidad.

En pantalla la función es cosa del instinto, ya que su racionalidad se subordina a la "emoción": como vimos antes, ella es puro sentimiento. Una mujer lo tiene o no por naturaleza, no es algo que se aprenda: una madre "buena" siempre desea la entrega y el cuidado a su hijo y renunciar a eso la trastoca completamente. En La loca (Zacarías 1951), Azucena (Libertad Lamarque) enloqueció al morir su esposo y simultáneamente perder a su pequeña de tres años. Quince años

1. En ese caso existía una liga biológica, en este capítulo atenderemos otras circunstancias.

después ella ha detenido el tiempo y cree que la niña puede aparecer en cualquier momento. Por motivos circunstanciales conoce a un joven psiquiatra, Esteban de la Garza, que decide atender especialmente su caso, lo que coincide con que ella, sin saberlo a causa de su estado mental, hereda una fortuna de veinte millones. Su ex-cuñado, el doctor Linares casualmente maestro del joven, decide recogerla para adueñarse de la fortuna. El había adoptado tiempo atrás a la hija de Azucena, que ya es una mujer. Entre el joven doctor y Ana María (la muchacha) surge el romance. Juntos desatan el nudo de la trama, sanando a Azucena y recomponiendo la relación madre-hija. Para cobrar la fortuna, el viejo psiquiatra debía llevar a la enferma a su casa, en donde convive con Ana María, aún cuando todavía no saben que son madre-hija. Sin embargo, por instinto, la hija se acomoda rápidamente en el afecto de la madre, que sólo desea tocarle el pelo, como cuando era niña(2). Azucena le presta la muñeca de su infancia, único objeto que la hace ser peligrosa, pues ataca a quien la toca. Esteban cree que su mejoría se debe a la ciencia, pero no, el relato, la trama escondida, nos dice que sólo el instinto materno puede hacer ese milagro. Azucena no ejerció el rol materno, pero, como es la "buena" de la trama, la identidad es fundante de su personalidad, al grado

2. En la realidad evidentemente no es así, aunque en algunas situaciones algunas mujeres actúan como si esa fuera la realidad. Véamos si no: Una mujer es acusada de tratar de robarse a un niño: su padre fue tiempo atrás su amante y se lo quitó y ella cree que es su hijo, sin embargo se equivocó de pequeño y robó a quien no era de ella. Novedades. México, D.F., 1 may 1941, 2da.secc., p.1.

de que la imposibilidad de realizar el rol le causa la locura: no fue su elección dejar de ejercer su naturaleza, por eso se desquició.

Las desviaciones del "deber ser" materno se viven, en la realidad y en la pantalla, de manera superlativa: el crimen que comete una madre es mayor por serlo, de la madre no se espera eso y queda colocada no sólo en una situación de delito sino también de transgresora de la naturaleza, de esa naturaleza ética. Las madres que tratan de deshacerse de sus hijos provocan gran censura, y quizá por eso la nota roja lo destaca a menudo: Una mujer en la miseria trató de matar a su hija recién nacida negándole el alimento y dejándola en el piso frío: no podía mantenerla(3). Una más, encarga en la calle a una mujer a su pequeña por un momento, y desaparece(4) Otra más, María Concepción Monroy Pérez de 25 años, vendía a sus hijas Petra y Rosalía a cualquier precio, para tener dinero para alcohol. Cuando las niñas estaban limpias y vestidas, las reclamaba para volver a hacer ese negocio, lo que repitió unas cien veces(5). Es interesante ver el tono del siguiente texto:

En un vespertino del miércoles pasado, aparecieron en una misma plana estas dos noticias, que nos vemos en la necesidad de comentar, pues por sí solas pintan la situación moral a que la Humanidad ha llegado(...)

"Una hiena humana quiso matar a su hijito de un año de edad" y la otra "Ofrecía a su hija de

3. El Universal. México, D.F., 20 may 1942, 2da.secc, p. 1.

4. Id, 26 may 1945, 2da.secc, p.16.

5. Novedades. México, D.F., 9 may 1941, p.15.

quince años". Hay que imaginar a qué abismos de depravación ha tenido que caer una mujer, que por haber alcanzado el grado más alto de dignidad, se rebaja mucho más que cualquier bestia, para intentar matar al fruto de sus entrañas y de la manera que lo hizo (...) Pero no sabemos qué condenar con mayor energía, si ésto o la otra madre; no, mentira, no pueden ser madres las que hacen tal cosa, que ofrecía a la lascivia de los transeúntes, el cuerpo núbil de la hija (...)

¿Se puede llegar a mayor indignidad y precisamente por los seres que el hombre siempre ha venerado más en la tierra? Indudablemente que no (...) Que las madres, las verdaderas, las sufridas madres mexicanas, perdonen este desacato cometido al ser adorado que nos dió vida, fe y amor(6).

Así las cosas, el otro extremo es el de la mujer que no tiene la identidad precisa y, con todo, ejerce el rol. Ella merece un lugar en la santidad. En El papelerito (Delgado, 1950) vemos que Doña Dominga (Sara García) se hace cargo de los pequeños que venden periódicos en la calle. A ella, "si Dios no le dio hijos sí le dio un montón de canijos". Ha criado a multitud de chamacos que no la olvidan: uno de ellos, Manuel, le da cien pesos de la primera gratificación que recibe al ascender en el trabajo: "-Qué Dios te lo pague, hijo -De sobra estoy pagado al ver esas lágrimas que no deja usted salir, viejita mala" con lo que ambos demuestran que actúan, efectivamente, como hubieran hecho madre e hijo fílmicos. Es Navidad y Doña Dominga cocina romeritos, porque es una casa en que se respetan las viejas tradiciones tanto como se aceptan las nuevas: los niños adornan un árbol de navidad. La cocina tiene sus jarritos colgados y en la pared

6. "Camino extraviado". El cine gráfico. México, D.F., 14 sep. 1947, p.2.

está el inefable crucifijo: ella viste sus faldas largas y su gran mandil. Es toda una madre, aunque no lo sea biológicamente. Nunca acepta la relación de pareja que le propone Simón, su compañero de luchas (Domingo Soler), que la acompaña cargando el fogón a vender tortas en la madrugada. Doña Dominga dice que ya pasó el tiempo para eso y que ella se debe a los niños: el rol que asume en la crianza le implica desoir la sexualidad. En el ejercicio del rol educa alternando bromas con regaños, órdenes y reproches con cariños y juegos: con ese doble mensaje todos están pendientes de ella, paralizados mientras imaginan cuál va a ser su próxima reacción. Todos reconocen, eso sí, la importancia de su papel. La trama del filme incluye un asalto al periódico *Excélsior* que conjuran sus pupilos Juancho y Pirrín. Solucionado el conflicto mandan llamar a Doña Dominga a la delegación y llega dando regaños y coscorriones, porque cree que ellos fueron los delincuentes. El encargado del periódico le marca su equivocación y le dice: "es usted la que ha hecho de estos muchachos lo que ahora han demostrado y todo lo que lleguen a hacer en la vida se lo deberán a usted -No diga eso, señor. Yo sólo puedo darles un poco de cariño y un techo para que no pasen frío -Y una ternura, que es lo que hace a los hombres buenos". Es el rol materno el que hace a los hombres aptos para la sociedad y éste se construye en la crianza.

El personaje de Doña Dominga se confronta con la madre de Toñito (Amanda Ledesma), más preocupada por su relación con

Paco (que la manda a fichar y a robar al cabaret) que por el niño, que está muy abandonado y, por eso, se acoge al hogar construido por Doña Dominga. La madre viste un traje ajustado y brillante, adorna su cabello con flores y trata mal al pequeño: le pega, lo corre de la casa. Cuando ella se abraza con Paco el niño la mira: su respuesta es inmediata: "¿y tú? ¡qué me ves! ¡baboso!". El niño sale a mirar la noche a la calle. Toñito le compra un dulce a su madre, pero ella lo regaña porque lo que necesitan es dinero: cuando le da cuatro pesos ella se los entrega a Paco. Su sexualidad activa implica el abandono de la "emoción". Juancho y Pirrín comentan a Toñito que él tiene suerte al tener mamá. El responde:

- mi mamá...: es como si no la tuviera
- ¿No te gusta tener mamá?
- Pues claro que me gusta, a quien creo que no le gusta es a ella, parece que le estorbo.
- Yo creo que todas las madres quieren a sus hijos, aunque sean papeleros.

Entre ellos van a comentar más tarde: "pobrecito Toño, tiene vida de perro callejero, mal tratado y mal comido". Los negocios turbios de Paco hacen crisis y la policía lo persigue. La mujer corre por las azoteas tras de Paco y Toñito tras de ella. Cuando se inicia la balacera el niño cae herido. Sólo entonces la madre, después de un largo titubeo, reacciona para atender al pequeño. Doña Dominga pide a los policías que la dejen acercarse, pide compasión, es su madre "aunque mujeres así no merecen ese nombre". El niño consuela

a la madre: "no tengas cuidado, mamacita, me quedo con la abuelita Dominga". La aludida clama "¡Sí! ¡conmigo!" y su voz es todo un drama, una actitud que encierra un código de valores. La madre está en la cárcel mientras que a Toñito le han extirpado un pulmón y está muy grave, a pesar de lo cual la va a visitar. La madre, ahora sí, reacciona como tal: "por mi culpa, ¿por qué tuvo que pasar ésto para que me diera cuenta de lo que eres para mí? ¿lo que habrás sufrido? y yo sin poder cuidarte. Te prometo que ahora que salga todo será distinto: me dedicaré a tí". Al niño le da un ataque de tos mientras ella llora amargamente. El diez de mayo Toñito quiere llevarle un ramo grande de flores "de esas blancas que huelen bonito". Pide a los amigos que a la abuelita le compren un ramito, aunque sea chiquito: la incondicionalidad materna la juega ella: a Doña Dominga no es necesario seducirla. Toñito muere feliz, diciendo: "que bonito es tener madre, ¿verdad?". Al saberlo, ella exclama: "¡Yo lo maté! ¡perdóname!". Los niños la ven tan lastimada que ofrecen: "Nosotros podemos ser sus hijos -No, ustedes no me necesitan, tienen a su abuelita Dominga. Yo, por la memoria de mi hijo y para expiar mis culpas me dedicaré a hacer el bien, cuidaré enfermos, haré obras de caridad, todo, para que algún día Dios y mi hijo me perdonen". La fantasía es claramente infantil. Si el error de la mujer fue priorizar la relación sexual la fuerza de los hijos consiste en des-sexualizar a la madre: amor materno y amor de pareja aparecen como excluyentes. La madre de Toñito no pudo dejar de ser mujer

para ser madre, no pudo brincar de la zoología a la divinidad. Doña Dominga no necesitaba tener sexualidad para serlo: estaba a un paso de la santidad. Para el cine mexicano hay mujeres que no son realmente madres porque no pueden sacrificar su sexualidad.

Las características de la familia en México hacen que esta historia de que una mujer se encargue de los niños de otra sea tema común. Es conocida la cantidad de "arrimados" o ahijados que pueden darse en nuestra sociedad. La nota roja transmite los casos en que dicha circunstancia se convierte en un problema legal: Narcisa Medina Barrón, viuda y madre de varias hijas, es atormentada en la delegación de policía porque, como le gustaban mucho los niños, aceptaba siempre los pequeños que se le ofrecían para adoptar. Alguien la acusa de robarlos para venderlos después(7). Otra noticia similar es la acusación que sufre Imelda Silva, célibe, que junto con sus hermanas Elvira y Tomasa recogieron a una niña abandonada por su madre: "la salvaron de la muerte y la criaron con grandes sacrificios", contratando incluso una nodriza. Año y medio después la madre, Teófila Pérez la reclama. Ella argumenta que era sirvienta en una casa de las Lomas y que sus patronas no le permitían tenerla, por lo que la abandona(8). Caso contrario es el célebre del rapto del niño Bohigas, hecho por María Elena Quiroga que es capturada siete meses después de cometido el robo y de quien el licenciado Federico Sodi, que la defiende dice que "impulsada

7. La prensa. México, D.F., 9 may 1947, p.12.

8. El Universal. México, D.F., 11 may 1940, 2da.secc, p.1-7.

por su amor maternal fallido durante su matrimonio, esos sentimientos se convirtieron en una obsesión para ella al grado de que al ver en la calle a un niño en peligro de ser atropellado por algún vehículo se apoderó del infante y se lo llevó a su casa, en donde lo trató, como le consta a la policía, con cariño y atenciones maternales"(9). En cambio una cruel mujer mató de hambre a su hijastro, y además le daba tormento. Era hijo de otra mujer que había muerto y ella tenía celos(10).

En La pequeña madrecita se exalta el instinto de Chachita. El filme muestra las dos posibilidades de ser madre: Lupita, la mamá de Chachita que sufre enormidades por su hogar destruido a causa del alcoholismo del marido y Teresa, mujer de la "casa chica" de Julián con quien tiene una niña a la que ni ella ni su madre atienden como es debido. Julián está molesto porque, aunque les da dinero, ellas lo gastan en peinarse en el salón de belleza y en comprar vestidos. La maternidad no se lleva con la presunción. Chachita puede cuidar a Titina mejor que su propia madre: sólo ocupa saber leer el reloj para atender las comidas con puntualidad y tener afilado el instinto: ser madre requiere cualidades zoológicas e infantiles: instinto y entrega. Una niña supuestamente no tiene intereses sexuales, así que su instinto deja de lado esos otros tan peligrosos porque nublan la atención exclusiva a los pequeños. Se trata de un rol biológico que se exalta por su tinte moral.

9. El Universal. México, D.F., 28 ago 1947, 2da.secc, p.1-11.

10. El Universal. México, D.F., 18 ago 1947, 2da.secc, p.1.

La pantalla expresa de múltiples formas la idea de que en el fondo femenino palpita el deseo por entregarse a la maternidad. Las mujeres que no tienen hijos suelen sufrir mucho, si son "buenas", son entonces candidatas a ejercer una maternidad prestada.

Cuando el padre ejerce el rol materno.

La pantalla ofrece modelos ideales de padre dentro del sistema familiar, con su código de valores, virtudes, aptitudes y actitudes que lo definen como género. Lo vimos en un capítulo anterior. ¿Qué sucede cuando el rol materno lo ejerce quien no tiene identidad femenina? La pantalla ofrece varios ejemplos de eso.

En Hasta que perdió Jalisco (De Fuentes, 1945), película ranchera con muchas canciones y Jorge Negrete de galán, el personaje que encarna, el de Jorge Torres se hace cargo de su sobrino recién nacido, a quien su hermana Cristina, embargada por la vergüenza de no ser casada, dejó abandonado para ingresar a un convento. El charro valentón asume la responsabilidad y hace broma: "lo común en estos casos es no encontrar al padre". En la calle se burlan de "¡ese charro de pilmama!". Lleva al bebé a la cantina en donde quieren ponerle tequila al biberón, le da una bala para que chupe y le canta canciones rancheras para que se duerma: "si es hijo d' éste ha de ser muy macho". Y así crece el niño, a la sombra de Jorge Torres y atendido por cuatro hombres, ayudantes de Jorge, que lo acompañan en sus juegos y canciones de pueblo

en pueblo y de cantina en cantina. Le dicen: "si tú eres el padre nosotros somos las mismas mamacitas de la criatura". Ellos lo cuidaron cuando se enfermó de sarampión, ellos lavan la ropa y Chicote, además, los trastes. El galán no podía ejercer un papel femenino: lo hacen los comparsas: los criados, tontos y chistosos, mediación para los temas en que el tieso papel de los protagonistas no le permite movilidad a la trama. Jorge lleva al niño a donde hay balazos "para que se acostumbre, porque él es hombre". Alicia (Gloria Marín), la protagonista, aparece en la historia cuando el charro evita que ella sea secuestrada y con la atracción por el hombre le surge el interés por el niño. Le pregunta por sus juguetes, por su mamá y el pequeño le explica que "las mujeres son rete malas". Alicia propone cuidar al niño a cambio de que él acepte trabajar en el rancho Los Nopales. Ella, como mujer, requiere apoyo de hombre y así el niño "el día de mañana en vez de ser un charro loco será un hombre trabajador y formal". Poco a poco el niño toma una actitud sociable y aprende a leer y a dibujar. El rol materno ejercido por mujer da sus frutos. El futuro aparece prometedor para el pequeño cuando aparece en escena su verdadero padre, casualmente hermano de Alicia y saca a Cristina del convento para casarse con ella. En la boda doble (también se casan Jorge y Alicia) el niño llama a "sus mamacitas" que se retiran con la cabeza baja por la tristeza. Ante el encuentro con la familia y con la propia madre biológica para actuar el rol, el papel de los hombres parece

superfluo, aunque el propio niño se encarga de darles un lugar en su afecto. El rol materno entra en relación precisa con el paterno, por eso la familia es el ámbito preciso para su desarrollo.

Las características de la madre sugieren un código de valores de género preciso y estricto. El papel materno es ineludible y una buena mujer debe saber ejercerlo, así sea soltera, porque responde a la naturaleza y no a la cultura, a diferencia del padre que representa la organización social: él simboliza la cultura frente a la naturaleza. Ahí radican también sus dificultades cuando se ve obligado a asumir un rol materno. En El suavecito el padre de Lupita es un señor inválido que se mueve gracias a una silla de ruedas, así es que se dedica al quehacer. Sufre, se siente un "viejo inútil que no sabe más que mover las ollas" pero esta situación le permite una sensibilidad, atención hacia los otros y calidad de consejero sólo equiparable a los de una mujer. El sabe decir a su hija lo preciso para solucionar sus conflictos sentimentales. Es el caso de Pedro, padre de Magda, en La mujer desnuda que ha quedado ciego, pero "puede ver con los ojos del alma" todo lo que sucede a su alrededor, y también las soluciones correctas. El está consciente de su situación: le dice a la hija: "sabes que yo tengo un sexto sentido". El padre de Chachita, en Ustedes los ricos es un hombre muy débil que está a expensas de su propia madre. Seguramente por eso, por ser débil, se emociona tanto cuando conoce a Chachita y es tan afectivo con ella. Incluso es la voz de la

sangre la que le hace saber que esa niña que acude a defender a Pepe el Toro después de un choque, es su hija.

Para asumir la delicadeza femenina es necesario sufrir algún tipo de merma y tener una circunstancia que obligue a pretender el rol. De lo contrario un padre débil puede producir muchos conflictos, como en Los hijos de la calle (Roberto Rodríguez, 1950), continuación de Dos huerfanitas (Roberto Rodríguez, 1950). En esta cinta ya Elvira (Chachita) y Tucita han sido recogidas por el tío español de esta última, y están a punto de irse con él a España, cuando el padre de Elvira (Andrés Soler) sale del manicomio donde sufrió el proceso de desintoxicarse del alcohol y la droga (ésto no se considera merma sino vicio). El hombre cae nuevamente a la bebida, pero la añoranza familiar de Elvira es utilizada por los malos amigos del padre para chantagearla y hacerla robar a don Venancio. El padre sólo trae problemas, seguramente por la naturaleza de una enfermedad asociada a la falta de moralidad.

También hay ejemplos de cuando el padre debe ejercer un papel fundante en la familia y la madre ha muerto. En Los hijos de don Venancio el buen padre descuida sin querer a los hijos, por estar ocupado en el negocio. La hija le reprocha cuando él la regaña porque se fue con el novio y lo acusa porque "por estar en la tienda no le importa nada más que el azúcar, los garbanzos y los precios del día, aunque sus hijos vivan solos y abandonados en medio de esta jaula de oro". Su respuesta es que todo lo que ha trabajado fue por miedo a que

algo les faltara, es decir, reafirma el rol paterno para suplir el materno, pero para los hijos, éstos son insubstituíbles: ofrecer más "padre" no substituye a la "madre". Efectivamente se trata de un padre cuidadoso pero, en pantalla, para un hombre el cuidado se confunde con el celo. El hijo le reclama que su culpa ha sido "que siendo en el fondo más bueno que el pan trata de aparecer como un ogro sin entrañas ni sentimientos" y que no permita a los hijos crecer: entorpece la vocación de futbolista de uno, los amores de la otra. Este hombre viudo, con un temperamento sentimental queda ahorcado en la obligación autoimpuesta de ser un buen padre, de estructurar lo debido para la sociedad al interior de la casa pero, por la ausencia de la madre, faltaba el elemento suavizador, el escape cariñoso y su labor se convertía en algo escueto de aristas puntiagudas. Al saber que la hija espera un hijo, ante el llamado de la sangre, fluye en él toda la suavidad materna, (¿o simplemente humana?). Aún cuando la madre no aparece en la historia, el relato se encarga de destacar su importancia. Se reafirma, una vez más el sistema familiar de cotos separados, se reafirma la substancia del género.

¿Maternidad o familia?.

Las cualidades maternas se desarrollan de manera óptima en la familia. Se da el caso, en la imagen, de que la mujer que tiene un hijo fuera de matrimonio lo abandone, aunque es

más común que, si es "buena", se haga cargo de él. La bondad implica hacer coincidir el rol con la identidad materna, porque ambos son necesarios para el buen desarrollo del niño. En lograrlo, a pesar de todas las contradicciones del caso, se ocupan muchas protagonistas. Sin embargo, algunas películas filtran algo no tan claro. En Dos mundos y un amor Silvia, la esposa extranjera del arquitecto Ricardo, que vimos antes, asiste a una reunión en donde las mujeres le preguntan si ya tiene prole y comentan que: "si no retuviéramos a nuestros maridos con los hijos, se irían muy pronto".

En El dolor de los hijos asistimos a una supuesta familia tradicional: madre dominante y vigilante, padre que ejerce los roles patriarcales con fuerza, hijos e hijas que aprenden sus enseñanzas. Una de las muchachas no recibe permiso para casarse, por lo que ella huye con el novio, con el apoyo de una de las hermanas. Los padres omiten mencionar su nombre y desde ese día actúan como si ella hubiera muerto. Al saber del nacimiento de un hijo la madre se pregunta: "¿qué he hecho yo para que mis hijas enloden la santidad de esta casa?" a lo que Virginia, la hija que ayudaba a la nueva madre, le reclama: en lugar de correr a conocer a su primer nieto se queda impasible: "¡todo es crueldad disfrazada de rectitud y decencia!". En el pleito la madre expresa su dolor por "esa mala hija" y Virginia su envidia por quien ha sabido asumir el amor con el hombre por ella elegido, cuando su propia relación había sido frustrada por la intervención

materna. Las cosas se resuelven, pero el conflicto queda flotando: ¿no se supone que la maternidad es el punto medular para el desenvolvimiento de la mujer? Sólo cuando la hija se casa es perdonada por la autoridad familiar, de manera que el mensaje implícito es evidente: sólo en el matrimonio los valores del amor y la maternidad son válidos. Se trata de preservar a la familia y a la institución y el rol biológico se supedita a eso. Se hace evidente, ahí, una distancia entre el dicho y el hecho.

El primer problema que enfrenta la madre no adecuada es la ausencia de un medio propicio. La madre ideal es la madre-esposa. En Viajera (Patiño Gómez, 1951) aparecen dos tipos básicos de ser mujer: la cabaretera Blanca Lilia (Rosa Carmina) y Ana que representa a una esposa engañada y es una mujer decente. Blanca Lilia sufre una serie de percances que la llevan a prisión, en donde da a luz a una niña. Ella no se reconoce las virtudes necesarias para ejercer el rol materno, así es que decide entregarla: "hay mujeres que tienen hijos no siendo dignas de ser madres, otras como usted... quiero que mi hija se vea mecida por los brazos de una mujer decente... el hogar bendecido por la sonrisa de un hijo es un santuario". Ella piensa que, con la presencia de la niña esa familia nunca se destruirá. El abogado que defendía a Blanca alega ante la Corte: "si ella hubiera tenido padres no estaría aquí". Su única petición es que la pequeña se llame como ella, Blanca Lilia. La paradoja sugiere que, si amor es sacrificio, esta madre debía, efectivamente amar mucho a su

hija: no sería quizá tanto su defecto la falta de cualidades maternas cuanto la del espacio social para ejercerlas. Esa es una de las sugerencias que se cuelan a través de las películas.

Un caso similar lo ofrece Cárcel de mujeres (Delgado, 1951). Dora acaba de dar a luz y no quiere ver al hijo: dice que lo tiren, que lo maten, "todo menos que sea hijo de la cárcel. Si me lo dan lo estrello en el piso". Lloro y está muy afectada. La enfermera se muestra sorprendida pero el doctor resuelve que se lo entreguen: su rostro se modifica en cuestión de segundos: pasa de la rabia a la dulzura y a la sonrisa. Lo más curioso es que este fenómeno sucede a todas las mujeres en prisión. Todas cuidan al pequeño, lo defienden de los afanes legales de la administración que lo quiere separar de la madre. Todas le cantan amorosamente y lo miran con devoción. El doctor dice que ellas viven una especie de "maternidad compartida". Dora odiaba a Evangelina (Miroslava) que era suave, discreta y, además, inocente. Eso se sabrá al morir Dora a consecuencia de la represión de un motín en la cárcel, en que Dora confiesa que ella mató a Alberto y le encarga que Evangelina se haga cargo de la criatura. La buena madre puede haber asesinado a un hombre, como en este caso, pero si la naturaleza moral le responde adquiere las características de sacrificio que toda madre requiere. La buena madre es intercambiable: otra con características similares pero un medio más propicio puede ejercer la función.

En La mujer desnuda no es otra mujer la que se hace cargo. En este filme vemos un posible desenlace a esta situación muchos años después de lo ocurrido. Blanca era prostituta y tenía una bebita: Margot. Entra en problemas y va a dar a la cárcel por lo que la encarga a Pedro, que enseña a la niña a bailar y descubre su gracia, augurándosele un gran porvenir. Cuando Blanca sale de prisión va a reclamar a la pequeña y Pedro le dice que lo piense, que Margot cree que su madre era una mujer muy buena y guapa, rubia, que vestía como una reina "y, claro, ella se ha hecho una idea especial de su madre: no la hiera haciéndole perder la ilusión- ¿pero usted no se da cuenta que es mi hija y ahora que estoy libre quiero dedicar mi vida a hacerla feliz, a cumplirle todos sus antojos, a darle todo lo que he querido para ella en la vida?" pero Blanca la ve bailar y oye los comentarios que suscita. Se retira, no sin antes anunciar que "la veré siempre sin que ella me vea, pero prométame que nunca le dirá que vivo- ¡es usted admirable!", contesta Pedro y suena una música de violines para reafirmar el valor del sacrificio. La vieja madre vende flores a la salida del cabaret donde la hija es cada vez más famosa y cuando es necesario se interpondrá entre ella y el hombre que pretende asesinarla, para recibir las balas que le iban dirigidas. Así, pues, accede al sacrificio-santidad absolutos. La señora asocia el modelo moderno con la turbia realidad de su pasado, de manera que entraña la posibilidad de provocar en el espectador desde la identificación hasta la transferencia.

Detrás de esa situación aparece una pregunta clave, la que interroga por la sexualidad de las madres. Maternidad y sexualidad parecen excluirse y los conflictos son claros. El gran fantasma, el que parece quererse conjurar en los relatos es una duda, el de la doble vida, o la posible doble vida de las madres, es un tema recurrente en este cine que nos ocupa. Se insinúa constantemente o aún se muestra abiertamente, como dos caras evidentes de una misma moneda. Tenemos ejemplos precisos. En La casa de La Zorra (Juan Ortega, 1945) la cinta empieza a narrar con el consabido anuncio de que los personajes son imaginarios, cualquier similitud es mera coincidencia, anuncio que, evidentemente, pone a buscar coincidencias en quien mira. Aparece en pantalla una calle obscura y una voz en off. La cámara camina la calle, se planta frente a una puerta que, al abrirse, nos muestra un luminoso salón de juego. Estamos en tiempos en que el juego es algo prohibido: accedemos a la clandestinidad para que, en el fulgor de las apuestas se nos muestre otro doblez: estamos en la casa de La Zorra, y nadie la conoce. Alguien confiesa creer que es sólo un mito porque ella nunca se deja ver: de hacerlo -dice un personaje- "no sería tan zorra". Pero, como espectadores, somos privilegiados y accedemos a lo que los personajes de pantalla no pueden conocer. Esa misteriosa Zorra es una mujer mayor, gruesa, elegante y fría en apariencia pero cálida y querendona en la intimidad. Tanto, que a pesar de mantener un elegante garito ilegal habla como cualquier mamá: "Alberto es toda mi vida,

lo más mío, lo único verdaderamente mío. Con él aquí no tengo nada que temer". Cuando recoge en la estación de ferrocarriles a su hijo Alberto, a quien hace mucho que no ve, por lo que teme no la reconozca, reacciona como es esperado: "¡Mamá! -¡hijo mío!". Adriana, La Zorra, pretende que con la presencia de su hijo pueda cambiar y llevar una vida decente, pero el muchacho resulta no tener buenos ideales: lleva mujeres a la casa, emborracha a una de las chicas que Adriana, en su faceta de buena samaritana ha recogido y declara a la señora:

Lo siento, tarde o temprano tenías que darte cuenta de la verdad. No soy lo que tu crees, no soy bueno ni honrado sino todo lo contrario. No he trabajado nunca (...) he estado engañándote muchos años (...) lo que siento, lo que hago, es algo que está en mí, es superior a mis fuerzas. No sólo el alcohol, sino las mujeres, el juego, todo lo que traigo conmigo, ¿no comprendes? No llores, mamá, no quiero que llores, no soporto verte llorar (...) no puedo cambiar, no puedo dejar de ser lo que soy.

La mujer, ante esta experiencia, se lamenta: "lo mismo que su padre hace treinta y cinco años (...) he vuelto a sentir lo mismo que cuando aquel hombre llevaba mujeres a mi propia casa y me hacía beber con ellas". Más tarde aparecerá el hombre en cuestión, que es riguroso con la moral, excesivo en la "decencia", atento a su familia. Todos tienen una cara oculta: toda realidad tiene su parte escondida. Adriana quería cambiar de vida, pero la realidad da otra pauta: "esta es mi vida, esta es mi casa (le dice al hijo cuando le hace

saber que ella es La Zorra). Ahora nada tenemos que ocultarnos: somos dignos el uno del otro. Esta será nuestra vida y esta será nuestra casa". La madre, vimos, devora los pecados. Transa con lo sucio: ella le dice a Alberto: "he aceptado tu vida, tu conducta". En ese aceptar radica su fuerza. Pero la debilidad materna habrá de irrumpir en forma violenta: La Zorra tiene fama de ecuánime, cuando ella tiene problemas los resuelve con eficiencia. Cuando el hijo ha entrado en líos legales, ella lo delata, para evitar que se consume un incesto (tenía amores con su hermana o mediahermana, la trama nunca lo explica), entonces pierde la calma: se emborracha, corre a los clientes de su casa, rompe las cosas, grita y llora. Le dice a su administrador: "Sí, Esteban, ya lo ves, La Zorra está llorando". Era una buena madre, pues, pero el relato expresa lo oculto, la cara escondida, la poca coherencia entre identidad y rol, la escasa transparencia. Ese secreto primordial, creo yo, va por el rumbo de la sexualidad.

La madre que tiene deseos entra en serios conflictos. En Pasionaria la madre de Ricardo se ha vuelto a casar con don Luis, que es un hombre ambicioso, que trata de tener amores con Lupe, la novia de su hijastro, trata mal a la señora y contrata a unos gangsters para que maten al hijastro. La madre es buena: presiente que al hijo le pasa algo malo, se enferma y aún así es generosa. Don Luis le dice: "¡Semejante vejestorio de mujer! ¿pero tú te crees qué puedes inspirar algo que no sea lástima?" y confiesa que sólo se casó por su

dinero. Su craso error fue tener deseos, querer a un hombre. Después de todos los incidentes que narra el filme, la señora aprende la lección y se dedicará, prudentemente, a acompañar a Ricardo y a Lupe que construyen la vida prometida por su juventud.

Quiero aquí recordar la parte de la disociación en que veíamos cómo se separan las posibilidades humanas de la mujer. La película Aventurera muestra el problema que implica aceptar la sexualidad en las madres. En este proceso se hacen malabarismos que permiten incorporar bailes y hacer más divertida la trama del film. En Acá las tortas María (Meche Barba) tuvo un hijo de Ricardo. Los padres de él (Sara García) y (Orellana) lo ignoran porque en su ansia por educar a sus hijos menores, Ricardo y Lupita, los han enviado a estudiar a Estados Unidos de donde regresan llenos de soberbia, pretensiones, palabras en inglés, vergüenza por los padres y cuentas por pagar. A María la ayudan Chole y Jacinta, esta última sirvienta del matrimonio. María decide notificar a Ricardo de la existencia del niño porque cuando él se fue ella "todavía no me daba cuenta de lo que es tener un hijo, del egoísmo feroz que se nos despierta al tenerlo". Jacinta le hace notar "que no tiene derecho a ser orgullosa: está por medio su hijo". Ricardo no acepta ser el padre de la criatura. Le dice: "¿tengo cara de idiota o qué?, ¡qué dijiste!: a este hijo de rico le cuelgo el milagrito. ¿Te crees que soy tarugo? ¿o qué?". Ella entonces debe ir a bailar al Salón Rojo donde recibe el título de "¡La danzarina

atómica! ¡Narda y sus satélites!". Es evidente el peso sexual. El dueño del Salón lo explicita: "-Con ese cuerpecito que te cargas ya puedes bailar o no bailar -¡No seas cínico! -Y tú no seas tonta". Según el cine mexicano, la mujer con hijos sólo puede ejercer la sexualidad en el cabaret, como María-Narda, o en el matrimonio, en función de la reproducción. En el cabaret su deseo se neutraliza (lo veremos en el capítulo correspondiente), en el matrimonio la sexualidad parece difícil de suponer.

Creo que el sacrificio tan traído y llevado en los discursos, ese que no se explicita pero sostiene las tramas es, muchas veces, el de la sexualidad, volveremos sobre este punto. También hay de otros: ser abandonada y pasar hambre o trabajos, conocer las debilidades de todos y darles fuerza. Se exalta el martirio de la madre: su sufrimiento es ruta sin trabas a la santificación, pero la necesidad de lograr la identificación obliga a mediar con situaciones posibles.

La aceptación de situaciones "irregulares" es precisa. En Adios mi chaparrita (Cardona, 1939) se da una escena precisa: Chabela da a luz a un hijo en el campo: ella es soltera y su novio está de bracero en los Estados Unidos. Al oír los gritos de la parturienta y los llantos de un niño todos los vecinos acuden al lugar y se percatan de la situación: miran a la mujer con manifiesto rechazo, hasta que su tía la defiende con ardor: dirigiéndose a uno de los hombres le grita: "-¡Tu de qué te espantas!, ¿pues que no le pasó lo mismo a tu hermana? (dirigiéndose a los otros) ¿y ustedes

pueden decir que a sus hijas no les va a pasar lo mismo mañana o pasado? (...) la que tiene hija que no se admire de ninguna y el que tiene hijo varón que no le diga a nadie ladrón". Ante ese discurso una mujer opina: "Tiene razón (...) Chabela es una víctima y hay que ayudarla" y Chabela, a su lado, afirma: "Con mi hijo me basta para ser feliz". Puedo imaginar el suspiro de alivio de más de una espectadora.

Madres equivocadas.

El defecto básico de las madres es tener sexualidad, pero también las películas nos ofrecen un inventario de madres que se equivocan a la hora de ejercer el rol. Veámoslos.

La madre que tiene mucho dinero y todo lo compra no cumple bien su función: la humildad es necesaria, la debilidad es su fuerza: ¿cómo se puede ordenar en vez de rogar? En La casa de la zorra, la protección materna se convierte en limitación al hombre que es su hijo: ella le da dinero, habla con la mujer que él quiere y que lo va a abandonar para que reconsidere la situación... en fin, entra tanto en su vida que no le permite crecer, hacerse adulto, y el muchacho sigue actuando como un adolescente.

Otro ejemplo de este tipo de madre es Doña Charito de Ustedes los ricos, dominadora antes que ninguna otra cosa. Su fuerza estriba en el dinero que le permite comprar cosas y gentes. Bueno, eso se cree hasta que se encuentra con la dignidad de los pobres, y que se conjuga con la humanidad que le otorga la desgracia y el sufrimiento. Dice a su nuera

Andrea: "con mi dinero te compré para mi hijo y mi dinero me cuesta mantenerlo a él y a tí". La compró, le dice, porque "tú no te hubieras casado sin venderte" a lo que contesta: "yo no me hubiera vendido sin casarme". Ella no responde al tema de la procreación porque "eso no entró en mi contrato de compra-venta" así que cuando la abuela mala sabe que tiene una nieta, después de aclarar que hubiera preferido un hombrecito, decide comprarla. Se encuentra con la necesidad de Chachita de, efectivamente, tener un padre y la honestidad de Pepe el Toro que defiende a su sobrina. La situación entra en crisis cuando Manuel, el hijo, decide irse y le recrimina: "tú no has sabido ser una buena madre". En el incendio de la vecindad muere Manuel. Durante el velorio la madre está, por primera vez, afectada y, desesperada, corre a todos los presentes que -ella dice- no sienten realmente el deceso. El dolor la humaniza: en el cumpleaños de Chachita llega a la vecindad a pedir: "déjenme entrar: estoy muy sola con mis millones" y entonces todos la aceptan(11).

Esta madre falló al no saber suprimir su ambición. La buena maternidad construye sus reglas en términos de la "emoción", no se deja imbuir por criterios de clase o de dinero sino que se atiene al sentimiento, ese que uniforma por género. Ustedes los ricos termina con una voz en off que dice que ricos y pobres no se quieren porque no se conocen, si se conocieran todo sería diferente: el problema se reduce a falta de información y de comunicación .

11. ver Julia Tuñón, La ciudad actriz... Op Cit.

La madre mandona, que ocupa el papel del padre en la familia, cuando hay padre, es también una desviación del ideal del rol. En esos casos se equivoca en sus decisiones: tenemos de ejemplo dos comedias: El globo de Cantolla (Martínez Solares, 1943) y La familia Pérez (Martínez Solares, 1948). En la primera el padre está muy ocupado en sus inventos, los que expresan la modernidad del porfirismo y la madre quiere casar a sus hijas con unos vejestorios, mientras ellas se pasan la vida en kermesses, festivales y paseos, con los consecuentes romances. Cuando el padre decide asumir el rol que le corresponde todo vuelve al cauce debido, al indicado para demostrar que el porfirismo fue un tiempo de paz, orden y progreso.

La familia Pérez muestra a Natalia Vivanco de Pérez, condesa de Salvatierra (Sara García) inconforme con su pobrediable marido Gumaro (Joaquín Pardavé). Ella quiere dinero y títulos de nobleza, mientras Gumaro es débil y no se da a respetar ni en la oficina ni en la casa. De Gumaro todos se burlan: en su trabajo le cuelgan muñequitos de papel y en el hogar no le va mejor: se queja con la hija: "- Me pega tu mamá- ¡Ay papá! ¡es que no te fajas los pantalones! -sí me los fajo, pero nomás la veo se me caen con todo y cinturón". Por un malentendido Natalia cree que Gumaro tiene una amante y lo corre: todo se precipita entonces: el marido de la hija recién casada, cuya boda atisbó Gumaro a escondidas, resulta un ladrón. A la familia le embargan los muebles y se quedan en la ruina. Natalia ahora: "a pesar de su mansedumbre

(Gumaro) era la sombra protectora de esta casa". Margarita, amiga del padre y su supuesta amante le aconseja: "déjelas que lloren y así recuperará el lugar que merece". Cuando vuelve a la casa lo hace convertido en tirano: mata al loro, habla de mala manera y es déspota: consigue su comida preferida y Natalia se cambia el peinado y pide disculpas: "Gumaro, perdóname: no puedo vivir lejos de tí ahora que me dejas por otra. Estos moños me los puse para verme joven como ella y gustarte". Hacen las paces pero Gumaro establece: "Aquí nadie grita más que yo. Aquí nadie ronca más que yo". Todo el mundo, incluyendo a la madre autoritaria, se muestran felices de que el padre retome su sitio: la vida en familia requiere de una negociación precisa entre hombre y mujer.

Otra madre que se desvía de la ruta precisa es la que se involucra en causas ajenas a su función, como es el mundo de la política. Es el caso de Sucedió en Jalisco o Los cristeros (de Anda, 1946), basada en la novela de Guadalupe de Anda. Vemos un rancho en el que el rezo ocupa parte fundamental de la vida: la tensión que existe cuando se dedican a la oración es manifiesta. La fe se exalta en todas las casas y en todas las clases sociales. En esta cinta observamos a la novia, la madre y la abuela. La madre encarna la dulzura y la maternidad bien asumida: la abuela el fanatismo religioso, ¡y eso que es Sara García! En la misma casa viven los hijos, los padres y la abuela. Felipe estudia para abogado y está muy cerca del gobierno, con gran disgusto de su abuela que quisiera que él fuera sacerdote. La abuela tiene en esa casa

el papel fundamental. Ella dice: "Aquí no se hace más que lo que yo mando -Ni quien se lo discuta" le contesta su hermano (Eduardo Arozamena). Cuando llega Felipe de visita le dice a su madre: "mamacita chula, de veras que eres chula, mamá, como la Virgen María" con lo que consigue un regaño de la abuela por falta de respeto hacia la Virgen.

El enfrentamiento entre cristeros y el gobierno tiene una manifestación concreta en esa casa: Policarpo con los cristeros y Felipe con el gobierno. Esto crea una división dolorosa pero permite también la utilización de salvoconductos de ambos bandos. La abuela corre a Felipe de la casa por predicar actos del diablo; y el resto de la familia protesta: "¡Ustedes cállense! ¿quién es la dueña del rancho? Yo, ¿verdad? pues mientras no lo hereden yo soy aquí la que manda. Conqué, ¡ya oíste, Felipe. lárgate!". En otro momento el padre de los muchachos ruega para que no se encuentren y la abuela sentencia "y si llegan a encontrarse seas tú el que mueras (refiriéndose a Felipe) (...) la religión es primero". Su consentido había sido el gobiernista: de pequeño -recuerda- le cuidaba la tosecita, pero ya no es lo mismo: el rostro de sufrimiento aparece en la matriarca: el hermano le hace notar "yo no sé como puedes aborrecer tanto a Felipe siendo tan católica". En este momento su ternura se apunta (en forma de dolor) pero soterrada bajo su dureza política. Al final queda herida y recapacita, pidiendo todos los perdones que el caso amerita.

El problema cristero incluye al sector femenino de la población. El presidente municipal le dice a Felipe: "Figúrese que hasta las mujeres andan metidas en la bola y se dan mañas para llevarle parque a los cristeros, hasta debajo de las naguas y uno lo sabe bien, pero tiene que disimular porque a lo mejor hasta la mujer de uno se le pone de uñas". Marta, encargada de la botica y pretendida por Felipe participaba en esas lides por amor a Policarpo. Cuando Policarpo se asombra porque el material que llevaba escondido pesa al menos una arroba, ella contesta que "cosas más pesadas tenemos que soportar en la vida las mujeres" y agrega que hay cientos de hijas de Guadalupe dispuestas a servir a la causa. Felipe le reclamará más tarde: "¿por qué no comprende que la misión de las mujeres es la de crear y no la de destruir?" y le declara su amor, que ella rehúsa. Nati, la amiga de Marta explica que "si no fuéramos pecadoras no valdría la pena pasar esos problemas por ganar el cielo". En realidad Marta hacía mucho de eso por amor a Policarpo, con el que, en una llevada de parque, inicia un noviazgo: en seguida empiezan a hablarse de tú. El no quiere esperar, quiere casarse en seguida pero ella le hace notar que las mujeres se la pasan esperando siempre y que una boda requiere de tiempos de paz. Marta es el proyecto de mujer completa: asume que la carga femenina, es fuerte, acepta de antemano el sacrificio, acepta que debe esperar y se mueve por amor. Actúa en forma similar a la madre: ella de hecho, Marta todavía en potencia. La madre puede decir: "ya nadie sabe

por qué pelea y las que sufrimos somos las madres, las mujeres de los que andan en la guerra: esto ya no es vida". Su vocación es evidente y se confronta con la desviación de la abuela.

El atuendo de la abuela es peculiar: en la peregrinación luce robozo y sombrero, vestido negro y un gran crucifijo, que no se explica uno cómo puede cargar. La trama la muestra en el tránsito de su fuerza a su dolor, y de éste al arrepentimiento. Con ésto, la ternura emerge: con esto su papel de madre reaparece: recupera el rol.

Un caso similar lo representa Dolores del Río en Doña Perfecta (Galindo, 1950). La escena se ubica en un pueblo en el siglo XIX donde una mujer vive con su hija y es ferviente defensora de la Iglesia. Ella pertenece a un grupo que conspira "tratando de recuperar los bienes que tan injustamente le han sido arrebatadas por virtud de las mal llamadas Leyes de Reforma [...] en una cruzada de cuidar que los bienes de nuestra Santa Iglesia tengan un buen destino y no el de caer en manos de políticos ambiciosos que se cobijan en la bandera de la supuesta beneficencia pública". Se trata de un pueblo en que el tiempo está pautado por los servicios eclesiásticos y la vida conservadora determina todo. En ese marco aparece un sobrino liberal, que se ha educado en Europa y tiene mucha confianza en la ciencia y el progreso. Entre él y su prima, la hija de Perfecta, surge un amor lleno de trabas impuestas por la madre. Si Perfecta era autoritaria, Rosario es dócil: parecen una perfecta simbiosis. Otra vez,

sólo conjuntando a las dos se lograría un personaje complejo y completo. Doña Perfecta resulta ser la líder de los conspiradores y quiere manejar los sentimientos de la hija: la encierra y, por eso, la muchacha escapa con el novio, con quien se casó en la capilla familiar ante Dios, sin sacerdote. Sucede un encuentro violento con las autoridades locales, que hieren al sobrino y Rosario suelta el siguiente discurso:

Yo no soy su hija: una madre no podría hacer tanto mal: me ha matado también a mi [...] usted es toda mentira. Dios no puede inspirar tanto egoísmo, tanta maldad. Que Dios me perdone pero la aborrezco, señora: la odio. Me voy con mi esposo. Que Dios tenga piedad de usted, señora.

En ese momento incia una tempestad.

Una desviación evidente la representa María Félix en su papel de devoradora. En otros papeles tampoco es fácil que ella juegue el rol materno: La monja alférez (Gómez Muriel, 1944), por ejemplo, nos habla de una mujer sin identidad de tal: primero monja, luego soldada: sin la identidad no cabe el ejercicio del rol. Cuando actúa su papel tradicional de devoradora no logra realizar su ser materno sin caer en la desgracia. En todas parece repetir a Doña Bárbara (De Fuentes, 1943) con sus conflictos por el amor. Doña Bárbara tenía abandonada a Maricela, que finalmente consigue el amor de Luzardo, al que también aspiraba su madre. También en Vértigo (Momplet, 1945) se trata de una mujer sin compañero: Mercedes Mallea: en esta cinta a ella la casan muy joven para

asegurar la hacienda, de ese matrimonio sin amor nació la hija, Gabriela, con la que, años después, aún a pesar de quererla mucho, va a tener conflictos, a raíz de sus amores con el novio de la joven. Resultado de esta pasión destructora, como todas las de la Doña, será la muerte de la muchacha y del novio, Arturo, a quien ella mata antes de que el pueblo lo linche. En Doña Diabla (Davison, 1948) también vemos conflictos similares, pues la hija, Angélica, piensa huir con Adrián, amante de Angela. Cuando Doña Diabla la reconviene, la hija le grita, le reprocha y alega que ella es igual a la madre: "¡Eres un demonio! -Hija tuya, hija de Doña Diabla, ¿qué esperabas?". Aparentemente, en una escena de sombras y luces muy expresionista, Doña Diabla mata a Angélica. En Amok (Momplet, 1944) el personaje que encarna la Doña es ambiguo: más parece ser el temor o el deseo del hombre que de pronto se ve invadido por la magia terrible de Amok. Quizá por eso tiene dos imágenes: una rubia y una morena. En su versión de mujer morena muere cuando se realiza un aborto, después de que el doctor (Julián Soler) no la ayudó en su intento. La rubia primero destruye al hombre que debe huir a la selva para recuperar la calma y luego aparece furtivamente: se la ve bailar a través de la ventana de un barco: es más una aparición que un personaje.

La fuerza del papel que encarna María Félix radica en que evade la naturaleza femenina. No se inserta en el sufrimiento, no acepta la incondicionalidad, no renuncia a la sexualidad, no se pretende sumisa. La Doña no se asume

zoológica y ni su fuerza ni su debilidad dependen de la naturaleza, sino de una voluntad extraordinaria y de sus contradicciones y cansancios. Sea como sea, ejerce un rol diferente en que el poder de ser mujer radica en una esencia humana: la fuerza, el rencor, el orgullo, la voluntad a diferencia de la madre que se centra en una fuerza sobrehumana. La Doña será el estereotipo de "la mala" pero sus posibilidades residen en su humanidad y por eso, con todo, su figura resulta tan subversiva. Su humanidad la hace frágil: ella no puede todo lo que quisiera: en Doña Diabla esto es preciso: al nacer Angélica una amiga le desea a la niña que no sufra tanto como ella. Angela contesta: "nadie tendrá tanto poder para hacer con ella lo que hicieron conmigo. Sabré protegerla, ¡lo juro!". Para eso la pone en un convento a donde, ocasionalmente, la va a ver. La niña admira a su madre, quiere ser exactamente como ella. La admira tanto que huye del claustro para irse a vivir con Doña Diabla, es entonces cuando se entera de la fuerza de la madre. Pero la hija no se queda atrás. Angela trata desesperadamente de evitar a su hija la relación con Adrián, que -supone- la llevará a la desgracia. Le dice al susodicho: "Quiero borrar mi pasado para ella", pero él ve, en la hija, el instrumento para dominar a la mujer. En el momento de la crisis Angela-Diablo recuerda la promesa que nunca olvidó: "Todo lo bajo que soy fue para salvar a mi hija de este lodo en que vivo, ni tú ni nadie va a destruir mi obra de toda mi vida, sabes muy bien de lo que soy capaz": lo es de matar a la hija. La

mujer no pudo contra lo que ella misma había creado y se destruye. No es la bondad omnipotente de la sufrida madrecita.

Todos estos ejemplos de desviaciones exaltan, por contraste, los valores maternos, pero también median con las posibilidades reales de los espectadores.

El aborto.

En El cuarto mandamiento atendemos un problema grave: el aborto. Cristina es una muchacha rebelde que no hace caso de las recomendaciones familiares e insiste en salir con un novio rico que tiene coche, le da de beber jaiboles y no parece tener buenas intenciones: ella engaña a los padres y se sale en la noche con él. La cinta nos los muestra cuando van en el auto: Ella dice: "dijiste que me querías - Ya ves como es mi familia, si se enojan me quitan el dinero -Tengo miedo, mucho miedo". La clínica es una casa obscura y en ella la vemos arder en temperatura mientras delira: "Mamacita, no dejes que me muera". Ella está sola: el novio la deja, y le encarga a la señora que la atiende que ella salga como pueda del lío, pero como Cristina va de mal en peor la suben inconsciente en un coche y la avientan a la puerta de su casa, como un bulto, y la familia se entera del problema. "Ella sabía lo que hacía", contesta el novio al reclamo del padre. Este, que en esta familia es una figura fuerte, protectora y presente(12), rechaza a la muchacha "porque

12. Lo vimos en un capítulo anterior.

ahora hay algo que no es fácil olvidar, que no es bueno ni hermoso" mientras la hermana, Ana, la comprende y compadece. Ella le dice a David, pretendiente de Cristina: "necesita que la perdonen, es muy duro que la vida le cobre tan caro por una falta. En el fondo es noble y generosa. Lo sé porque es mi hermana". Ana juega el papel de hija obediente y hacendosa: es ella la que se encarga de ayudar a su madre en las faenas domésticas mientras Cristina estudia y se desvía del buen camino. Sin embargo la entiende porque es su hermana, porque también es mujer y, como tal, participa de la misma esencia: una podría ocupar el papel de la otra. Tan es así que al final Ana se casará con David, muchacho que había pretendido infructuosamente a Cristina y que, aún después de lo sucedido la pide en matrimonio, lo que el padre no permite, diciéndole de hombre a hombre: "no puede ser, tu gesto es muy noble y ella ahora estaría contenta de ser tu esposa, pero no te quiere y tú, ahora, tampoco: es una lástima... el matrimonio es duro cuando hay amor, imagínate cómo sería un matrimonio por lástima (...) Cristina debe buscar su propia salvación sola, con Dios y por ella misma". El padre la trata con dureza y distancia por lo que Cristina se va de la casa. Ana la defiende: "Tú la corriste -Ella mancilló nuestro nombre y nuestra casa y hay cosas que no se pueden perdonar así como así". Sin embargo es un padre amoroso que quiere a su hija y que al final, cuando parece que él está muriendo, la perdona.

Las mujeres del filme, incluida la madre comprenden a Cristina: le platican cuando ella ve el aire con gesto de desazón, sentada en una silla, sin querer comer, alelada, vestida con una bata oscura; la tratan de consolar: en cambio el padre se asume como el que otorga el perdón, ante ella, y como el ofendido, ante el novio. Su actitud es básicamente de dolor, de decepción y vergüenza. Parece evidente que representa el papel de encarnación del "deber ser" social ante un problema frente al cual, por otra parte, no se ofrecen soluciones mientras que, entre mujeres el asunto queda sin juicio, o al menos con un juicio mucho más laxo en el que media la comprensión: sólo cuando el padre está débil, muriendo, puede perdonarla. La cinta transmite multitud de mensajes pero al final triunfan la tolerancia y la aceptación. El castigo para Cristina será vivir un mundo que le es ajeno: cuando Ana y David se casan, Cristina observa con tristeza cómo otros pueden construir una familia, como si a ella ya no le cupiera la posibilidad de tener ese proyecto de vida.

Cristina representa a la mujer que no quiso ser madre, expresando con ello un desapego hacia su ser femenino: queda convertida en estatua de sal.

Isabel Alba recuerda que si una mujer se iba con el novio y quedaba embarazada "pues a esas pobres muchachas en su casa ya no las aceptaban. Las corrían y ya. Por eso muchas se dedicaban a andar rodando, era lo más grave que podía suceder (...) era raro el papá que aceptara protegerla y ayudarla".

De los abortos recuerda que "había señoras de esas que curaban (...) y las mujeres se iban a curar, de esos que les pican, yo me acuerdo que salían así, arrastrándose de dolor (...) si salía embarazada o se iba a abortar o era el escándalo"(13).

En El pecado de Laura (Soler, 1948), Víctor viola a Laura (Meche Barba) y ella debe seguir bailando con él. Ella queda embarazada pero el no quiere que ella dejé de bailar y en cuanto "a lo otro, eso tiene fácil arreglo". No cabe duda que Víctor es muy malvado, porque -dice Laura- "ensucia lo más sagrado para una mujer". Por seguir bailando acaba por abortar, pero ella recompone su vida junto con José, su viejo novio.

En La casa chica, Nelly busca a Amalia y le explica su desesperación por encontrarse encinta:

- Para mí tener un hijo sería una complicación muy grave, pero con usted no correría el menor riesgo ¡usted estudia medicina!
- perdón señora, pero no puedo hacer lo que usted me pide. ¡por lo que más quiera!
- Le ruego que me comprenda, es cuestión de principios, de moral profesional.
- ¡Habla usted de moral!, ¡claro! cuando se tiene un marido legítimo, cuando se puede llevar un nombre con orgullo que bien suena la palabra moral, pero esa mercancía resulta muy costosa para mujeres como yo.
- No se trata de eso, para mí la maternidad es algo sagrado .
- ¿Y cree usted que a mi no me gustaría ser madre? ¿porque tengo que vivir en la sombra y verme a escondidas con el hombre que amo?

13. Op Cit. Si los nombres que se dan a las situaciones son significativos, creo que referirse al embarazo como enfermedad y curarse por abortar puede ser significativo.

-La comprendo, sí pero no puedo ayudarla. No insista.

-No insisto. Somos de dos mundos diferentes sólo quiero desearle que nunca pertenezca al mío. Me pondré en manos de las gentes a las que mujeres como yo recurrimos en tales casos. Tengo miedo, pero qué le vamos a hacer. Buenas noches.

Nelly ignora que comparte con Amalia una situación similar. Efectivamente buscará ayuda y, a causa de ello Amalia la encontrará ardiendo en temperatura, sin poderle hablar al señor "que paga la renta" porque es un hombre casado y ella no debe comprometerlo. Amalia la salva. Esta escena del aborto se plantea, en el filme, con clara comprensión y, me atrevería a decir, simpatía hacia Nelly. Cabe preguntarse si era derivada de la personal concepción del director o de las necesidades de mediar con un público que quizá tenía, hacia el asunto, una actitud menos moralista que la propia Amalia. Un público que debía conocer de cerca a hijos de parejas paralelas.

El aborto parece haber tenido una presencia fuerte en esa sociedad, la nota roja da cuenta de eso. En mayo de 1941 se pone en libertad a Felicitas Sánchez, "no obstante que todo el mundo sabe que se dedicaba al criminal comercio de alumbramientos prematuros y descuartizamiento de niños"(14). Se le pregunta al respecto al Lic. José Almaraz, especialista en cuestiones penales y Consejero del Departamento de Prevención Social de la Secretaría de Salubridad y contesta: "Todos sabemos que en México existen ejércitos de comadronas

14. Novedades. México, D.F., 6 may 1941, 2da.secc, p.1.

y algunos médicos que se prestan criminalmente al abominable comercio de que usted habla", pero "la ogresa", como se apodaba a Felicitas, queda libre por exigencias del artículo 112, de fecha 1931. El 7 de mayo del mismo año un médico es aprehendido en su clínica y llevado a la Delegación junto con diez y nueve pacientes. La especialidad del doctor era en "alumbramientos prematuros" y la nota dice que se le acusa de "delitos contra la natalidad". El tono moralista no se pierde en esta nota: "Esas mujeres tuvieron que avergonzarse por suprimir lo que a nadie debe avergonzar cuando es legítimo y honesto [...] mujeres que querían cubrir con el delito la falta cometida en un momento que será trágico para la historia de su vida, así como otras que, por tener abundante prole, prefieren sujetarse a tratamientos que muchas veces ponen en peligro su misma existencia"(15). El doctor se muestra tranquilo y declara que en cuarenta y seis años de ejercer su profesión, "nunca he creído, ni creo, que sea delito el evitar un nacimiento que pudiera ser motivo de tragedia". Cobraba dos pesos por consulta y de treinta y cinco a cuarenta por "alumbramiento prematuro".

Evidentemente otras mujeres acudían a recursos más trágicos: El mismo día y la misma fuente nos informa de que fue encontrado el cadáver de una niña de diez días de nacida, con el cráneo machacado. Se piensa que la mató alguien por venganza "porque si se tratara del caso de una madre que quisiera hacer desaparecer a su vástago a fin de evitarse

15. Id, 7 may 1941, 2da.secc, p.1.

complicaciones, existen muchos modos de llevar a cabo tal propósito, sin necesidad de desfigurar con saña inaudita a la criatura". Sin embargo días después se encuentra a la asesina, era su madre, que trabajaba de sirvienta y tenía diez y siete años de edad(16).

Para 1950 la Ciudad de los Deportes, centro de trata de blancas, es también famoso porque se realizan operaciones por las que dejan de nacer 200 000 niños por año:

En cuanto una joven soltera o casada siente que va a ser madre y tiene sus razones para serlo, busca en los diarios los avisos del renglón. Escoge al médico o partera que más confianza le inspira y presta acude a su consultorio. La técnica, hasta hace poco, era siempre la misma. Inyecciones de hormonas, cápsulas de quinina y, si no dan resultado que se busca, la sonda. Muchas mujeres mueren a consecuencia de la sonda o quedan inválidas, sobre todo en los casos de reincidencia(17)

Informa la nota que en los últimos tiempos se usa mucho la petuitrina, que es muy fuerte, por lo que a veces mata a la enferma: de diez mujeres mueren seis, dos quedan inválidas y las dos restantes "se salvan por casualidad".

Según el Magazine las mujeres pobres asisten con una "rinconera" que utiliza la sabina, la manzana amarga, u otras yerbas. También la petuitrina. Los costos varían. Hay un médico famoso, llamado "el médico sátiro" que, si no puede cobrar los discientos pesos cobra sólo diez, de la inyección,

16. Id, 8 may 1941, 2da.secc, p.1.

17. Magazine de Policía. México,D.F., 6 feb 1950.

"sólo que a cambio de los 4190.00, o sea el precio de mi trabajo, debe ser condescendiente":

Sólamamente en Mixcoac existen cientos de maridos que en forma tan baja ha burlado el médico sátiro. Sin embargo, por indiscreción de alguna de sus víctimas algunos han conocido su infortunio y han jurado vengarse(18).

Seguramente a estos recursos se refiere Nelly, en La casa chica, cuando Amalia no accede a hacerla abortar. A veces las mujeres optaban por el suicidio, como Virginia Espinosa Galindo, de veintiocho años de edad que, en estado grávido prefirió morir a ser madre, aunque no lo logró(19).

¿Amor de madre o de pareja?

En el cine mexicano el único amor que efectivamente se realiza -quizá porque supuestamente excluye la sexualidad- es el de la madre y el hijo, pero más que representar una relación alude a una simbiosis. Es común que se valore el amor de la novia o la esposa con características que más se parecen a un amor maternal que al sexuado entre hombre y mujer. En La oveja negra, por ejemplo, Cruz Treviño González de la Garza no es siempre un déspota. Cuando está de buenas nombra a su esposa Viviana sol de sus días y estrellas de sus noches.

Cuando se murió mi madre yo nunca pensé que hubiera en el mundo otra mujer como ella, pero estaba bien equivocado porque aquí estás tú:

18. Id.

19. El Universal. México, D.F., 27 ago 1947 2da.secc, p.12.

yo creo que ella, allá desde el otro barrio, te me mandó para que ya no la llorara y que te diera el cariño que a ella no pude darle.

En ese momento le promete que nunca va a jugar más.

En un anuncio del día de la madre se dice:

EN CADA ETAPA DE LA EXISTENCIA la figura de la madre brilla con luz esplendorosa.

Durante la NIÑEZ nos colmó de caricias nuestra MADRE GRANDE, la dulce ABUELITA, para la que fuimos el encanto de sus últimos años, el diablillo travieso cuyos primeros pasos la llenaron de alborozo, el auditorio de sus cuentos maravillosos de hadas, que escuchábamos con ojos asombrados...

Ya en la JUVENTUD, es nuestra MADRE, a quien le debimos el ser, la que nos orienta, la que nos descubre, la que interpreta nuestras aspiraciones y nos señala el mejor camino para lograrlas. Ni un momento nos pierde de vista. Vigila con ansiedad infinita cada uno de los pasos que adelantamos, o vive y goza y sufre con nosotros.

Después, ya HOMBRES, la MADRE DE NUESTROS HIJOS, la compañera que Dios nos deparó, y que es en nuestro hogar ejemplo augusto de abnegación, venero inagotable de virtudes, encarnación del perdón divino...(20).

Así, en cualquier edad se le puede comprar un regalo, esa es la intención del anuncio, pero para este trabajo significa también la omnipresencia de ese amor supremo que, evidentemente, se sitúa por arriba del que existe entre hombre y mujer.

La relación original con la madre parece pautar. Lo dice el sindicalista Octavio a Julieta en Distinto amanecer (Bracho, 1943): "Los hombres no hacemos sino perseguir en todas las mujeres a la primera mujer que deseamos y que no

20. Anuncio. El Universal. México, D.F., 9 may 1942, p.7.

tuvimos". No, explícitamente no se refiere a la madre, sino a Julieta que condensa a sus ojos el enigma femenino: la ha visto ser valiente, sumisa, altiva, estar contenta y triste, la vio luchar en la Universidad, fichar en el cabaret, reír en el cine, hacer café en su casa y defenderse del agresor. Muchas mujeres en una sola y que no deja de darle sorpresas, incluso cuando, al final del film, ella lo alcanza en la estación sólo para decirle que siempre no se va con él. La ha visto en muchas facetas a través de un período largo, menos en la intimidad amorosa, como a la madre.

La fantasía del incesto ha de haber estado presente en más de un espectador. Los psicólogos insisten en la frecuencia de esa situación. En la sociedad se trata de algo prohibido, que sólo se ejerce en casos de enajenación, como el de Jesús Hernández Sánchez, de veintinueve años, que aparece en la nota roja convaleciente de las heridas que le hizo su madre Catalina Sánchez "cuando él pretendía que lo abrazara como si ella fuera ajena a su sangre"(21). Le contaba a sus compañeros de prisión acerca del "feo delito" que quería cometer. Llegó borracho y "vi a mi madre que me regañaba mucho por estar en esas condiciones; yo me disgusté, le di varios golpes y después se me metió el diablo, porque me pareció que ella era igual a todas las mujeres que uno se encuentra en la calle". Jesús fue siempre el hijo problema. La madre comerciaba con flores y sostenía el hogar "como toda

21. Magazine de Policía. México, D.F., 10 abr 1950.

abnegada mujer mexicana", porque, en este caso, el padre estaba hemipléjico.

Según el psicoanálisis la ambigüedad en el amor se debe a la certeza de que su venero común proviene de la relación original, la primera que se experimentó en la vida, la que se tuvo con la madre. Este primer amor pauta todas las relaciones posteriores, con la pareja, los hijos, e incluso pauta las formas de la vida humana, la relación con el trabajo, por ejemplo. Lo sorprendente de este cine es que, en sus entretelas, muestra la predominancia de una emoción que supuestamente queda superada, sublimada o manejada en la vida adulta. Creo que precisamente en la obscuridad de la sala se pueden plantear los conflictos recónditos no aptos para la vida social.

En este cine las mujeres concretan una relación amorosa cuando ejercen las características del arquetipo materno, la incondicionalidad. La pareja se finca en ellas y es arranque para la generación de los hijos donde, efectivamente se pueden lograr los frutos amorosos de reciprocidad en la incondicionalidad. Cuando una mujer de luz y sombra quiere mucho a un hombre, su discurso asemeja su sentimiento al que tendría una madre sufrida del cine mexicano, pero es con el hijo con quien concreta una relación más cercana. En La oveja negra el amor a Cruz ha destruido a Viviana pero, en cambio, entre ella y Silvano cabe la confianza, la risa, la solidaridad, el respeto. Hay una escena significativa: ellos dos han hablado, y piensan lo que

cada uno escuchó del otro: entre madre e hijo sí cabe la escucha, a diferencia de lo que sucede entre hombre y mujer. Ellos dos repiten, como en espejo, la misma imagen: recargan el codo en la mesa: uno se apoya en la frente y el otro en la quijada: son pares. Cuando ellos dos se miran con complicidad el padre se siente amenazado: los ve con miedo y se enoja aún más. Esas prerrogativas de pareja son las que Cruz ejerce con su nana. El amor de la mujer hacia un hombre, en cambio, significa suprimir sus propias ideas y proyectos en aras a esa simbiosis que existía entre la madre y el hijo aún no nacido. Viviana, enamorada de Cruz, pretende ganárselo siendo, en realidad, lo que la fantasía de él pedía: suplente materna. Ella se refiere a él como un hombre que "no es dueño de su voluntad y sus instintos". Al hijo, Viviana le confiesa que el padre es "toda mi vida [el muchacho respinga] -¿y yo, amá? -te quiero igual, o más m'hijito, eres un hombre, pero no te hago tanta falta como a él, es como un niño malcriado, encaprichado". Con el que sí puede ejercer la sexualidad (dato que aquí se calla y sobre el que volveremos), con el que no cabe ni la comunicación ni la confianza(22).

Para Viviana lo fundamental es que Cruz esté presente, sea como sea. En su lecho de muerte pregunta al hijo por qué

22. En Un divorcio Luciano se enfrenta a su padrastro y le pide a la madre que medie entre ellos. Le dice: "por fin ha llegado el momento de que yo sepa a quien quieres más: a tu marido o a mi" y la música terrible llena cualquier silencio que permita pensar. La madre responde: "¿no comprendes que él tiene que tener la razón?". El muchacho se va de la casa.

el padre no está con ella (Cruz está con Justina) "¿no le has dicho que puede hacer lo que quiera, pero que no se vaya? (...) si me dijo que me quería, y yo lo perdoné ¿por qué no viene?". Cruz se lamenta porque no puede darle a Viviana todo lo que ella merece y piensa que ha de ser porque él alberga al diablo: y en la sombra que su cabeza proyecta en la penumbra de la pared aparecen unos cuernos... Va a despedirse de ella al lecho de muerte, "porque ella es todo, nomás todo (...) has sido mi esposa, mi madrecita, mi vida, mi luz, mi víctima": Ella contesta:

- Perdóname tú a mi que no supe ser lo que tú deseabas
- no, soy yo quien debe pedirte perdón, tú fuiste perfecta
- no, si así fuera tú no hubieras ido a buscar a otras lejos de mí
- no me digas eso que es mi castigo, yo fui un canalla (...) mis ojos llenos de basura que no supieron ver la estrella.

Cruz sólo puede, entonces, rezar. El mérito de ella fue ser su sombra (para conjurar su desconfianza) y quererlo como a un hijo (para demostrarle su pureza pese al ejercicio sexual). Pero ante el ideal de serlo todo el dilema estriba, precisamente, en no poder serlo, de la misma manera que la madre pretende solucionar todos los conflictos del hijo pequeño y éste espera que efectivamente lo haga.

Planteo aquí que este cine muestra una confusión reinante en las ideas de la sociedad entre el amor materno y el que existe entre hombre y mujer. El amor pleno se considera el materno pero carece, por definición, de las opciones de

realizarse, de encarnarse en la sexualidad que tiene, en cambio, el amor hombre-mujer. La posibilidad de realizar éste último radica, en la imagen, en repetir la relación primoridial, completándola, pero sin que se pierdan las fantasías de completud y simbiosis infantiles y eso entraña, por principio, la negación de la relación de pareja. La confusión se manifiesta en mezclar los afectos, aunque evidentemente tengan veneros comunes. La confusión estriba en buscar el amor materno en la esposa y el de pareja en la madre.

Hay un caso extraordinario que me gustaría mencionar: Se trata de El hombre sin rostro (1950), drama psicológico dirigido por Juan Bustillo Oro en donde Juan Carlos (Arturo de Cordova) aparece como un atormentado detective policiaco que persigue a un asesino de prostitutas, el que al matarlas con un bisturí se ensaña con sus órganos sexuales(23). Juan Carlos aparece muy angustiado, al grado que inicia un psicoanálisis con el doctor Britel, que además de hacer autopsias en la policia ejercía ese novedoso oficio para el México de esos años. Pronto será evidente que Juan Carlos tiene una personalidad dividida y es el mismo asesino, consecuencia de tener un profundo rechazo a la sexualidad y un odio feroz a las mujeres. Las sesiones psicoanalíticas revelan que el problema se debe a una madre chantajista,

23. En Los Angeles, California, se dan una serie de crímenes de mujeres en esas circunstancias, por ejemplo, con los senos mutilados. La prensa. México, D.F., 4 may 1947, p.17. La película se inscribe en la influencia del cine norteamericano de problemas psicológicos.

manipuladora y muy fuerte, que le impidió realizar su romance con Ana María, muchacha que la señora había recogido y que vivía con ellos en Guadalajara: "mi hijo es mío -decía- mi hijo no ha de ser de ninguna mujer mientras yo viva". La señora se enferma por el disgusto que le produce la próxima boda de Juan Carlos y Ana María y parece que va a morir:

Madre: -cásate con ella aunque me cueste a mi la vida .

Juan Carlos: -no me he de casar con ella, madre

M: -¿Ya no la quieres?

J.C.: -La odio, por todo el mal que te ha hecho

M: -Así te querré yo: ¡viviré!

Cuando el hijo decide cancelar el matrimonio, la madre se salva. A la muerte de la madre, tiempo después, el hombre hace propios los mensajes que ella había transmitido, actuándolos fuera de toda proporción. El enfermo tenía sueños terribles en que perseguía al asesino y, al volverse, no tenía rostro, sueños donde había niebla, escaleras, esculturas de mujeres sin sexo, donde metía las manos en una laguna de sangre que luego no podía lavar. Al final, totalmente enloquecido y cuando trata de asesinar a Ana María, es balaceado por Britel y muere. Esta película es excepcional porque toca un tema muy común pero visto desde otro ángulo: muestra una influencia materna enorme que desemboca en la exacerbación de un complejo edípico y en la misoginia. Este enorme poder aparece aquí como un problema de locura, cuando el cine mexicano ha planteado la manipulación y el chantaje como actos de amor. Planteo aquí esta película como una excepción.

En la prensa el poder y la bondad de las madres, por lo general, no se cuestiona. Ellas siempre serán exaltadas. Un caso de nota roja nos lo hace ver con precisión: se trata de un enfermo mental que intentó ahorcar a su madre, porque - declara- ella lo regañaba continuamente llamándolo "loco", "cosa que a él lo saca de quicio". "La infortunada madre [...] no pidió ningún castigo para su hijo, sino que sea inmediatamente recibido en alguna institución de beneficencia"(24). Las historias personales cuentan otras cosas, pero siempre quedan como casos particulares. Sin embargo, la ambivalencia que procura un personaje tan fuerte se filtra en diversos medios. Pongo por ejemplo los siguientes anuncios que aparecen en las ilustraciones.

En síntesis, el poder de la madre de luces y sombras es enorme: deriva de la raigambre de naturaleza y de la incondicionalidad de y hacia los hijos. El espacio idóneo para su desarrollo es la familia, aunque puede hacerlo aceptablemente bien si está sola, de preferencia si la actriz es Sara García. En la mayoría de los casos de madres solas la trama no nos explica las causas de su estado: quizá remite a algo muy conocido por parte del público, que ya no requiere explicación. La pantalla presenta mediaciones que permiten la identificación, aunque también cumplen la función de reafirmar el ideal materno. La madre que se preocupa por el mundo y asume una posición política no ejerce adecuadamente

24. El Universal. México, D.F., 16 may 1945, 2da.secc, p.1.

¡OLVIDE Ud. TODO!
 Haga ya tanto tiempo!
 Escoja un Regalo para ella, en

La Gran Sederia

5 de Febrero
 3

ANEXO
 16 de Septiembre
 83

El día
 10
 es el día.

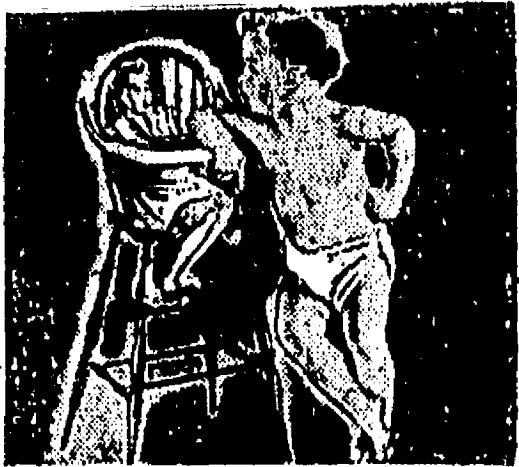
PARA MAMA QUE TUVO
 CON Ud. TANTA PACIENCIA
 ESCOJA Ud. UN
 REGALO

EN
La Gran Sederia

5 de Febrero 3

EL DIA 10
 ES EL DIA

7-10330



¿Estas lista?

NIÑO: ¡Quédate allí sentada por horas y horas para que veas lo que es bueno!

MAMA: ¡Pobre hijo mío!... ¡Cómo se irritará tu delicada piel en esa posición!

NIÑO: Sí...pero ya sabes el remedio... El Aceite y el Talco Johnson & Johnson!



Johnson & Johnson

JJ-12

HACE NIÑOS FELICES



REG 4304 - T. D. S. P.

PROP B-2

su rol y por supuesto la que disfruta su sexualidad lo niega: el caso de El papelerito es por demás explícito. La mujer que, dentro de la familia, pretende usurpar al padre en sus funciones seguramente se equivoca, sobre todo si ha perdido la brújula y la ambición económica o el ansia de prestigio la ocupa: estaría privilegiando una serie de intereses a los fundamentales, que son los de la renuncia. Por eso las madres pobres o desgraciadas suelen hacerlo mejor. Para ser una buena madre es mejor no tener ambiciones ni intereses ajenos a los hijos: lo preciso es suprimirse para realizarse: lo ideal es existir para otros, por eso la devoradora, con una consciencia precisa de su valor no puede ser una buena madre: le falta humildad y le sobra soberbia.

En estas desviaciones del ideal materno se encauzan las disculpas del que mira: parecen decirnos que ni siempre ni del todo se puede ejercer el modelo ideal. En ellas, se oscila también entre el deseo y la posibilidad de las mujeres concretas y se encierra la clave de la aceptación de estas figuras de luz y sombra.

Capítulo XI.

La sexualidad en el cine mexicano.

En el melodrama mexicano los polos de la prostituta y la mujer decente colocan en diferente lugar a seres de la misma esencia básica. Sus figuras sirven para disociar pero también para asociar. En este mecanismo se exalta explícitamente el aspecto del amor y se minimiza el de la sexualidad, afectos complejos que, en la práctica, suelen darse mezclados aunque la cultura occidental haya insistido en separarlos.

Veo como una constante en el cine mexicano el temor a la sexualidad. La censura y la autocensura se encarga de limitar este tema pero, en el relato, se muestra de una manera abundante, aún sin mencionarse aparece como un resorte fundamental. Volveré a menudo sobre esta idea. Parece claro que el deseo sexual es uno de los grandes fantasmas y quizá conviene apuntar que lo más temido suele ser lo más deseado. Se intenta conjurar con la moral cualquier riesgo significado por la sexualidad. El problema básico parece ser como presentar un elemento necesario, parte fundante de la identidad femenina, sin destruir el deseo que aparece como prioritario, el de protección familiar. En un cine hecho por varones la gran pregunta atañe a la sexualidad femenina.

Sexualidad y cultura.

Las películas expresan un miedo peculiar, y la historia recién empieza a ver este afecto con cuidado. Dice Delumeau que el miedo del hombre a la mujer va por caminos diversos y no se reduce, como lo había creído Freud, al de castración - existen más de trescientas versiones populares de la vagina dentada(1) -sino que también se aprecia, por ejemplo, el miedo a la menstruación y a la maternidad, que la emparenta tanto con la generación de vida como de muerte, ambivalencia que -para Delumeau- aparece clara en los mitos y religiones de la diosa-madre, como Kali(2). Georges Bataille asocia el nacimiento del erotismo a la conciencia de la muerte, por lo que es un fenómeno específicamente humano. En este sentido la sangre y el erotismo aparecen íntimamente relacionados(3).

Existe un gran desconocimiento de la sexualidad femenina, lo que la ha convertido en un fantasma inaprehensible. Dice Simone de Beauvoir que para las mismas mujeres su sexo es desconocido y misterioso(4). Freud admitía no entenderlo y se limitaba a definirlo por una ausencia, la del pene, y por el deseo femenino de apropiarse de uno, deseo que, en el mejor de los casos, sublimaba al tener un hijo(5). Este

1. Jean Delumeau. El miedo y Occidente. Madrid, Taurus, 1989. p.476.

2. Id, p.474.

3. Breve historia del erotismo. Uruguay, Ediciones Calden, 1970.

4. El segundo sexo, Op Cit, Vol.II, p.131.

5. Sigmund Freud ha tratado el tema básicamente en "Tres ensayos de teoría sexual", en 1905; "Algunas consecuencias psíquicas de las diferencias anatómicas entre los sexos" en 1925 y en "Sobre la sexualidad femenina" en 1931. El tema ha suscitado la reflexión de muchos psicoanalistas.

desconocimiento pauta la construcción del género masculino estableciendo un modelo de desconfianza hacia la mujer: se la imagina insaciable, caníbal sexual, se transmite la idea de un peligro inminente en su seducción que requiere de múltiples defensas (¿cómo no mencionar Susana, carne o demonio de Luis Buñuel).

El miedo a la sexualidad femenina se ha traducido en la mayoría de las culturas en represión. Diferentes épocas históricas han dado respuestas a esta inquietud, mostrando las diacronías de toda formación social. Todavía hay países en que este temor a la sexualidad de la mujer lleva a practicar la clitoridictomía. El cristianismo retoma e integra ideas muy viejas y las difunde hasta nuestros días. En la pantalla que analizamos su presencia es contundente, por más que la Iglesia tenga un papel aparentemente menor. Para la doctrina católica la sexualidad es el pecado por excelencia y la mujer es su agente fundamental, más allá de la sublimación mariana y del invento del amor cortés. La represión ha tomado cara de moralidad la mayoría de las veces, pero también ha sabido adecuarse a los esquemas culturales de su entorno. El positivismo y el espíritu científico de fines del siglo XIX difunde la idea de que el exceso de vida sexual desgasta la energía humana(6) y eso es peligroso por cuanto el desarrollo capitalista requiere canalizar esa mercancía al mercado. Durante el porfirismo la ideología dominante encuentra un cauce adecuado para esta

6. En el México prehispánico, si hemos de creerle a Sahagún, existía también esta idea.

preocupación en el ejercicio de la medicina y el estado interviene en la regulación de la sexualidad, con un control estricto de la prostitución(7).

El miedo genera una misoginia fuerte: "el desprecio [...] camuflaba el miedo a un ser misterioso e inquietante, ante el cual había que hacer intervenir la solidaridad masculina"(8) y añade Delumeau "¿cómo no temer a un ser que no es nunca tan peligroso como cuando sonríe?". La propaganda de La bestia humana, película francesa de Jean Renoir basada en una novela de Emile Zola caracteriza a la protagonista, Severina, y dice:

La mujer que gusta a los hombres rudos y brutales es siempre la hembra sensual; de cuerpo voluptuoso, de boca incitante, aunque ellos mismos comprenden que el dejarse prender en sus redes puede llevarlos a la perdición(9).

Efectivamente el miedo arrecia y conduce a la intolerancia. El anuncio de Ultima juventud también película francesa, decreta: "Cristo perdonó a la Magdalena, Pero los hombres no perdonan a las que pecan por amor"(10).

El miedo ante lo desconocido lleva al desprecio y a la normatividad. LLeva a la construcción estereotipada de los géneros, como una manera de control sobre lo inasible. La relación entre hombre y mujer, el amor sexual, se construye

7. Guadalupe Ríos y Marcela Suárez. "Criminales, delincuentes o víctimas: Las prostitutas y el Estado en la época porfiriana". Fem. México, D.F., Num.111, May 1992. p.4-9.

8. Delaumeau, Op Cit, p.481.

9. Propaganda en Excélsior. México, D.F., Passim may 1939.

10. Propaganda en El Universal. México, D.F., Passim, may 1940.

como un sistema de binomios opuestos: dominación-opresión, iniciativa-pasividad, apropiación-pérdida, imposición-concesión(11). Por supuesto este esquema de binomios es un modelo, no una práctica exacta y en ese sentido deben adecuarse algunas estrategias, por ejemplo, en la mujer el ejercicio de la coquetería, "táctica del instinto sexual"(12).

Para atender la sexualidad en determinada sociedad debemos atender las posibilidades que se transparentan en la vida cotidiana. La encontramos en la prensa, en los casos de nota roja, en los anuncios, en el consultorio sentimental. En la prensa abiertamente sexual como Vea o simplemente en los periódicos diarios. En Vea observamos toda una parafernalia que alardea de sexualidad, aunque creo que es más bien pornografía: los chistes, las caricaturas de la mujer: cuerpos deformes que exaltan los órganos sexuales, ropa tan apretada que parece pintura sobre cuerpos desnudos. Las figuras de los hombres, en cambio, se presentan a menudo como seres babeantes e inermes ante los encantos femeninos, muchas veces, ellos, sin ningún atributo físico que destacar. La exaltación de las medias oscuras y los ligeros: el acto de vestirlas como provocación evidente. Isabel Alba recuerda "los libritos esos que de repente se encontraba uno, de los hermanos. Las muchachas se platicaban: -¿ya viste? ¿mira

11. Ver Julia Tuñón, "Entre lo natural y lo monstruoso"... Op Cit.

12. "Coquetería femenina". Vea. México, D.F., 22 ago 1942. p.14.

nomás?" Parecía algo muy atrevido, los escotes y las narraciones(13).

La Iglesia hacía lo que estaba a su alcance para controlar la nueva moda en los medios. Decía:

El fomento constante de la inmoralidad especialmente por medio del cine, de la prensa y de las costumbres, es un hecho por todos notorio, y la obligación de nosotros los cristianos de contrarrestar la difusión del mal es una obligación imperiosa de la cual no podemos prescindir. Obligados a vivir en un medio paganizado (...) En este año (...) han lanzado al público numerosos calendarios abiertamente indecentes, presentando a la mujer casi o totalmente desnuda y en algunas ocasiones con lujo de provocación. Esto está mal, muy mal (...) es indispensable que los que queremos cumplir con nuestro deber tomemos medidas prácticas para evitar mayores(14).

Y se mencionaban una serie de medidas obviamente insuficientes contra el negocio que otorgaba pingües ganancias.

En la prensa cotidiana los anuncios sugieren un cuidado creciente por el cuerpo, el cuerpo como vehículo y camino de la sexualidad. Vemos propaganda de masajistas, una de ellas recibida en Viena, otro que hace el masaje chino para tratar la obesidad, la mala circulación y el insomnio, los anuncios de dietas y tratamientos para adelgazar, la loción egipcia levanta senos o las Píldoras Orientales Bustillos para su desarrollo. Hay clínicas de depilación radical y otras que

13. Op Cit.

14. "Guerra decidida a los calendarios inmorales". Christus. México, D.F., 1 feb 1947, p.153.

realizan un permanente de estilo griego (\$8.00) El modelo corporal aparece en tansición. Se habla de delgadez, pero el anuncio de las Píldoras Rosadas del Dr. Williams dice:

Todas las mujeres poseen atractivos suficientes para interesar a los hombres, cuando gozan de salud. Desgraciadamente para algunas, las enfermedades les roban la hermosura de sus carnes y la gracia de sus caras(15).

El tema de la gordura parecía ser frecuente. Dice la revista Vea que "si se hiciera una encuesta relativa al tema predominante en las charlas femeninas se evidenciaría que éste es uno de los más frecuentes, tal vez poco menos que las charlas sobre modas y cines"(16). La imagen de las coristas, tanto en pantalla como en las fotos de propaganda de teatros y carpas, nos habla de un gusto por las gorditas, aunque ya la moda las prefiere delgadas, lo que nos dicen los magazines de vestidos.

El maquillaje también forma parte de los afanes de las mujeres: los labios muy rojos, el rimmel, el colorete se anuncian constantemente como parte fundamental del atactivo. Aparece la concepción del cuerpo femenino y su higiene como algo misterioso, aún para las propias mujeres. Veamos si no:

Su hija tiene el derecho de saber, pero no se atreve a preguntárselos... ¡esos detalles íntimos!. Antes de que su hija se case no deje de informale de la importancia de la ducha para el aseo de la mujer, la conservación de

15. Excélsior. México, D.F., Passim may 1939.

16. "Gordas y flacas". Vea. México, D.F., 8 ago 1947, p.31.

su salud, y la felicidad perdurable de su matrimonio(17).

Coinciden la señora Alba y la señora García en que la ignorancia respecto al nacimiento de los niños era amplia. La señora García dice que a los catorce o quince años no se sabía nada, luego poco a poco, por pláticas entre compañeras. "Cuando hacía una pregunta pues la contestaban más o menos". Isabel Alba recuerda que ella sabía algo por su propia madre, pero no con detalles "nada más por imaginación que tenía una, porque ni las mamás le contaban a una cosas de esas, para nada (...) se imaginaba una cosas diferentes. Todo era malo"(18).

Los anuncios sobre temas y enfermedades sexuales dirigidos a los hombres sorprenden por claros y frecuentes, como ese anuncio de profilácticos para hombres que se entregan con un folleto de "Consejos para hombres"(19). En los hombres la preocupación por la sexualidad aparece evidente. Por ejemplo:

Debilidad sexual.

IMPOTENCIA VIRIL

La impotencia constituye uno de los grandes pesares del hombre al verse privado de uno de los placeres de la edad viril, sintiendo una gran humillación y vergüenza al considerar su impotencia, la cual tiende a aumentar con la abstinencia. Puede tener por origen alguna de las enfermedades propias de la juventud

17. Anuncio de Zonite. La prensa. México, D.F., 14 may 1947, p.17.

18. Op Cit.

19. El Universal. México, D.F., 17 may 1940, p.11.

AL FIN EMINENTES DOCTORES RELATAN TODOS LOS MISTERIOSOS HECHOS SOBRE LAS RELACIONES DE LOS CASADOS



es el nuevo descubrimiento sobre el CONTROL DE LA NATALIDAD. Ya no hay razón para que ignore el magnífico instinto de la natalidad, a que tiene derecho. Ahora pueden los casados decidir si quieren y cuántos hijos desean, planeando los intervalos deseados.

Este método es SEGURO y NATURAL. Aprobado por la ciencia médica y la Iglesia.

NO SEA USTED UN ESCLAVO DE LA IGNORANCIA

Hay ciertos periodos del mes (23 días) cuando la mujer no puede concebir. **NO HAY RAZONES PARA ABORTOS O MEDICINAS CON ESTE METODO.** Completa información con fotos y una regla indicando los 28 días redondos de "Estéril" y "Fértil" le será enviada a usted al recibo de la cantidad de 10 PESOS. (Este libro tiene reglas para cada mujer que tiene un ciclo diferente de 28 días.)

NO TARDE.—REMITALO HOY MISMO.
ESTE LIBRO NO SE ENVIA A MENORES DE EDAD.
 Conserve este anuncio—tal vez no aparezca otra vez.

BUREAU OF KNOWLEDGE
 INES V. BERRY, N. D. México, D. F.
 Apartado postal Núm. 10355.
 (Envíe su importe personalmente a Ines V. de Berry, certificando su carta). (No envío C. o D.) **ESCRIBA SU NOMBRE Y DIRECCION CLARO.**
PRECIO EXTRANJERO: DOS DOLARES BILLETE

Su hijo tiene el derecho de saber... pero no se atreve a preguntárselos



... estos detalles íntimos!

Antes de que su hijo se case—no deje de informarla de la importancia de la ducha para el uso de la mujer, la conservación de su salud y la felicidad perdurable de su matrimonio. Infórmele de que esas soluciones débiles preparadas por ella misma—como el agua de sal, por ejemplo—No le ofrecen... No Puzan ofrecen en modo alguno... la potente acción germicida y desodorante del ZONITE... cuyo revolucionario principio fue descubierto por un eminente cirujano y un químico de renombre universal.

Advertale el peligro del uso de soluciones iódicas y cáusticas capaces de quemar o irritar severamente los tejidos. Ningún otro tipo de antiséptico líquido para la ducha—de entre todos los sometidos a una prueba comparativa de laboratorio—es tan Puzante, al mismo tiempo que tan Lisa De Hiscos!

El ZONITE contribuye a prevenir las infecciones manteniendo los microbios con que se pone en contacto. Úselo de acuerdo con las instrucciones—y con la frecuencia necesaria. Puzo acostumbrarse a usarlo con regularidad dos a tres veces a la semana.

Zonite
 el antiséptico personal
 Para la higiene femenina moderna



B-13 Reg. No. 0722 D. S. F. 6223



Profilático para Hombres

**Protege
Contra las
Enfermedades
Venéreas**

¡La Prevención de Hoy es la
Tranquilidad de Mañana!

Usa uso sencillo. Precio bajo.

**NO MANCHA,
NO ENSUCIA,
NO IRRITA.**

Para 25 Aplicaciones.

Este producto ayuda a la prevención de las
enfermedades venéreas, pero no las evita siem-
pre, por lo que no deben omitirse los cuidados
generales. Reg. No. 2550. Prop. 14886. D.S.P.



Solicite nuestro
folleto "Consejos
para Hombres"
a "Sanyn", Cía.
Mfra. Química,
S. A., Puebla 231,
México, D. F.

(gonorrea, estrechez, sífilis)), puede ser debida al uso de ciertas drogas...(20)

En cambio, un anuncio similar dirigido a mujeres, que de por sí son escasos, dice así:

Señoras y señoritas: las enfermedades secretas no son públicas; no hay que divulgarlas. Soy mujer y curo únicamente mujeres. Atención especial en discreción absoluta de cualquier padecimiento del sexo femenino(21).

En general los problemas sexuales de la mujer se mencionan como flujos, esterilidad, edad crítica, frialdad, mencionada ésta última como un mal igual a los otros. Encontré un anuncio de excepción en que la impotencia masculina aparece como algo que afecta no únicamente al hombre, sino también a la mujer. O sea, que parte del supuesto de la necesidad sexual femenina y su consecuente frustración en esos casos, también de que su conducta no siempre es de sumisión y pasividad (ver ilustración)(22). También es importante porque alude a la sexualidad de la pareja como a algo de dos, y no exclusivamente de los varones. Sin embargo -insisto- es una excepción a la regla común.

También en los cuentitos de Vea se observa un conocimiento de que las mujeres no siempre son pasivas, por ejemplo "El mismo perfume" que narra las aventuras eróticas

20. Excélsior. México, D.F., 26 may 1939, 2da.secc.,p.6.

21. El Universal. México, D.F., Passim may 1939.

22. La prensa. México, D.F., 4 may 1947, p.13.



IMPOTENCIA
ES UTIL EN
ALGUNOS CASOS EL
AFRODISIACO
TESTOFORT

También
eficaz como:
**ESTIMULANTE
DEL
SISTEMA NERVIOSO
EXCITANTE GENITAL
MUSCULAR**

De venta en Droguerías y Boticas.
Si en su localidad no lo encuentra,
remita \$4.00 al Dondeito, Botica
Bustillos, S. A., en Tacuba
No. 20, Mexico, D. F., y recibirá
por correo un frasco libre de gastos.

"Úsese exclusivamente por prescripción
y bajo vigilancia médica".
Mencione este periódico
Reg. No. 1453 B-1-3-3-A

de una esposa en edad madura (35 años) y muy abandonada por su anciano marido con un muchacho de 20 años:

Marta, amando, parecía un hombre. Alfredo, inexperto y temeroso, parecía una mujer, pese a su corpulencia [...] Marta sabía encadenar a Alfredo. Las cadenas formadas de sensualismo, de caricias, de perversiones son desgraciadamente las que mejor sujetan a los hombres de cualquier edad y condición. Eso justifica muchas de sus inexplicables y repugnantes aventuras fuera de los hogares que en la mayoría de las veces guardan a otra mujer honesta y buena que vale más que la que les retiene a hace desertar de su lado(23).

Probablemente los libros de carácter audaz eran pródigos en esta información que nos ocupa(24). La nota roja también nos da algunos casos, por cuanto esa práctica se sale del ámbito de lo privado para brincar al público. Un ejemplo preciso lo dan las llamadas perversiones

Existe la atracción y la curiosidad, pero nunca el intento de comprender de qué se trata. La prensa da noticia de que cuarenta y tres "individuos de costumbres equivocadas" fueron sorprendidos en un baile. La única mujer era la inquilina del cuarto. Algunos llevaban ropas femeninas, los labios pintados de rojo y rimmel en las cejas. La foto que

23. "El mismo perfume". Vea. México, D.F., 11 jul 1947. p.31-31.

24. Entre otros títulos se anuncia: ART KISSING (El beso en la voluptuosidad), con grabados y que cuesta \$5.00. El ALBUM PLASTICO, con 32 desnudos modernos de modelos americanas y "varios escritos excitantes acerca del amor" por \$5.00. VENUS EN EL CLAUSTRO, de la colección "Raros y exquisitos", el ANANGA RANGA, teoría oriental del amor.

Magazine de Policía. México, D.F., Passim, ene 1950.

acompaña a la nota nos los presenta medio escondidos en sus rebozos. Son enviados al Ministerio Público. La curiosidad radica en el morbo porque el estricto juicio calificadorio no deja lugar a mayores dudas(25).

También hay una tolerancia al abuso que sufren quienes disienten de la norma oficial: "Cómo explotan algunos agentes a la homosexualidad", donde explica que:

La homosexualidad y la bisexualidad se hayan muy extendidos en el Distrito Federal y de estas extravagancias eróticas toman ventaja algunos agentes policíacos para hacer dinero(26).

Explica cómo quienes tenían esa "aberración erótica" eran extorsionados por los policías hasta que "por fin los 'equivocados' llegaron a la conclusión de que lo más práctico sería hacer una iguala con nosotros [...] Los degenerados no son molestados porque pagan su cuota, como las falenas".

También se traslapan ideas del lesbianismo, como la que atañe al suicidio del señor Arturo Saucedo, que toma esa decisión porque su esposa Eva Ramiro de Saucedo "en la que cifraba todas las esperanzas de su felicidad, tenía amores ilícitos con otras mujeres, una de las cuales era su propia madre"(27). El hombre se percató poco a poco de lo que sucedía. Cabe comparar una concepción de la sexualidad que más ha de reflejar la del periodista que otra cosa. Recordemos que la nota roja se convierte en una manera

25. La prensa. México, D.F., 19 ago 1947, p.12.

26. Id, 30 ene 1950.

27. Id, 13 feb 1950.

lateral de reforzar la moral social dominante. La mujer rechazaba a Arturo Saucedo, su marido, diciéndole: "te suplico que no me molestes esta noche con tus densas caricias" pero en una ocasión en que él las sorprende observa que "Ambas mujeres se trataban con suma delicadeza, su fina piel se encrespaba con el suave roce de las manos de ambas. Hubo un momento en que Arturo pensó en dar de balazos a esos seres asquerosos". El detonador de dicho suicidio es por demás curioso: el hombre lo comete un día en que su esposa se negó a llevarle un vaso de agua. Este tema me parece tratado de una manera sugerente.

En un cuento de Vea se narra el caso de un viejo casado con una mujer joven (tema recurrente) acostumbrado a que ella lo engañe, cosa que acepta y hasta goza. El desenlace muestra su preocupación durante una temporada en que no sabía quién era el amante, hasta que un día descubre a su joven esposa con una amiga y queda, por fin, tranquilo(28). El cine francés, con su clásico atrevimiento había mostrado el tema, por ejemplo en la película Prisión sin rejas(29) que narra "el amor equívoco de una de las chicas"(30).

También encontramos los casos de una sexualidad totalmente genital. El Universal narra "Una aventura

28. María Fernanda. "La amiga". Vea. México D.F., 29 ago 1947.

29. Dirección. Leonide Moguy. Se exhibe en el Alameda durante mayo de 1939

30. Propaganda. Excélsior. México D.F., Passim may 1939. En el cine mexicano se planteara el tema en la cinta Confidencias matrimoniales de una fecha posterior a la que aquí trato y en que el punto se considera una enfermedad y sólo curable ena través de tratamiento psiquiátrico.

espeluznante" en que un vagabundo, llamado José Lira, zapatero de 27 años de edad va a dormir a un refugio y se acerca a una mujer dormida que olía fuertemente a aguardiente, con la que tiene relaciones. Finalmente se percata de que la mujer estaba muerta desde horas antes a causa de una congestión alcohólica(31).

Los sueños y lo que la gente sentía al respecto es de difícil acceso para el historiador. Encontré un caso curioso de una señora sonámbula que, estando dormida, se da un balazo. María Guadalupe Cisneros tenía sueños terribles en que "me defendía de muchos hombres que se disputaban mi honra... había muchos disparos..." y seguía contando cosas extrañas. La señora era sonámbula y solía salir sobre las azoteas y por las cornisas de la vecindad, con grande riesgo de "desbarrancarse"(32). Lo anterior habla de un miedo a la violencia asociada a la sexualidad, pero naturalmente no contamos con elementos para abundar más sobre el particular.

Anudada entre las normas y las condenas se observa una ignorancia sexual grande, un deseo e imaginación evidentes. Existe conciencia y se dice:

NO SEA USTED UN ESCLAVO DE LA IGNORANCIA.
AL FIN eminentes doctores relacionan todos los misteriosos hechos sobre las relaciones de los casados, con el nuevo descubrimiento sobre el CONTROL DE LA NATALIDAD(33).

31. México, D.F., 11 may 1940, 2da.secc, p.1.

32. "Bien dormida iba a matarse". El Universal. México, D.F., 18 mayo 1945, 2da.secc, p.16.

33. Magazine de Policía. México, D.F., 2 ene 1950.

Textos como el anterior no acaban con el silencio, la confusión y el miedo. El mismo que nos muestra la pantalla. ¿Cómo se presenta en el cine la sexualidad femenina? ¿cómo asociar la esencia de un ser mujer con los diferentes lugares que se ocupan?

Claves para acercarse al tema.

Para acercarnos al discurso fílmico en este tema creo necesario distinguir varias categorías de análisis que se refieren al tema particular, pues sólo este modelo permite percatarse de las diferencias en la imagen, de lo que ésta quiere mostrar y la manera en que lo logra, o sea, entre los contenidos aceptados y todo lo que se cuele, entre la norma del deseo y el deseo mismo. Distingo fundamentalmente entre genitalidad, sexualidad y erotismo. Cada una de estos niveles tiene sus matices y conexiones, en gran medida generados en la práctica concreta, humana y particular, que los encarna.

La genitalidad la refiero a la actividad relacionada básicamente con los órganos reproductivos, con el sexo como asignación biológica que cada persona tiene al nacer y que reduce las opciones de relación a los dos campos anatómicos: masculino y femenino. En esta acepción de la sexualidad las alternativas homosexuales no encuentran, siquiera, existencia. El momento climático es el coito. Me refiero aquí a sexualidad como un concepto mucho más amplio que el anterior, asociado a la libido categoría surgida del psicoanálisis: entiendo la sexualidad como una energía vital,

un impulso creativo que tiende a la reproducción de la vida y se dirige a un objeto al que se carga de amor. El amor, entonces, lo implica de manera necesaria, aunque pueda darse en el amor a un hijo o un amigo: se trata de un impulso de vida que implica una carga de sexualidad latente y se muestra en el cuidado, la ternura, la responsabilidad, que se dirigen a cualquier objeto amado. En un caso óptimo de amor sexual se asocia la genitalidad con el deseo y los anhelos, que atraviesan terrenos más amplios que los dirigidos sólo a la reproducción, sin excluirlos. Alude a lo que Freud llamaba amor de meta inhibida, o sea que implica afectos más variados que los meramente asociados a la pulsión reproductiva y, por tanto, no se satisface en forma absoluta ni inmediata, sino que tiende a reinventarse constantemente. Con este elemento puede construirse una relación de intercambio y comunicación. Se trata, pues, de una energía amplia que lleva al ser humano a una voluntad de vida y que se contradice con una voluntad de muerte. Eros versus Tanatos. Esta sexualidad se convierte, entonces, en un elemento fundamental de la existencia humana, necesaria para cualquier creación de la cultura: su fuerza se encuentra, sublimada, en todas las actividades, por ejemplo en la creación artística o científica. El ejercicio de la sexualidad está asociada al placer, especialmente en el amor sexual, que sería aquel que tiene la posibilidad de realizar la actividad del sexo: los otros amores son también sexuales, pero la realización está impedida por las normas sociales.

Este aspecto no se suprime, porque hacerlo destruiría la energía que lo permite, pero sí se sublima. Esta concepción rebasa a la sexualidad meramente genital.

Por erotismo entiendo la forma netamente humana, cultural, de vivir el amor sexual. Y es así porque el hombre es un animal y tiene instinto, sí, pero lo específicamente humano es la capacidad de crear cultura. Es ese mundo amplio y confuso en que entran en juego los deseos, las fantasías, las diferencias, y que busca realizarse de acuerdo o en contra a las normas socialmente establecidas por la moral sexual. En la componenda el hombre ejerce una capacidad creativa personal y única que en el mejor de los casos ofrece la posibilidad de plenitud compartida. Al tratarse de una creación cultural, el erotismo remite a un proceso y a un contexto concreto: es decir, es histórico, aunque a menudo al aludir a esa parte creativa del ser humano, se lo quiera ver como absoluto, eterno y divino, ajeno a las rutinas cotidianas, a los modelos de la moral sexual. Al ser una actividad humana muestra las diferencias entre los géneros y además, tiende líneas entre ellos. Es básicamente en este nivel en donde residen los afanes homosexuales y las llamadas perversiones, o sea aquellos recursos que rebasan el nivel meramente reproductivo.

El erotismo radica en la creación cultural de un instinto animal, ambos (lo cultural y lo animal) humanos. El sexo biológico divide ese mundo humano en hombres y mujeres. El género reafirma socialmente esta diferencia. El erotismo es

una opción humana de brincar estas trancas y construir caminos intermedios, vincular los géneros. El deseo, la fantasía, las ilusiones, los inventos, los fetiches, son carne del erotismo y se viven desde cada quien, bajo el signo de la diferencia.

Es importante apuntar que hombres y mujeres viven el erotismo de diferente manera. Hasta donde esto es resultado de una realidad biológica o cultural es confuso, pero es claro que la resultante es la diversidad. Estas fantasías son importantes para entender la imagen en pantalla, por cuanto a menudo se escapan de la jaula moral que se quiere incólume. Grosso modo los hombres tienen un erotismo más focalizado en los genitales y un ritmo más rápido. Se dice que su manera de ejercer la sexualidad es más directa. En las mujeres las sensaciones son más difusas y su localización corporal más amplia: la piel, los olores y sonidos, los estímulos del ambiente tienen en ella un peso mayor que el meramente genital y el desarrollo de su erotismo requiere de un ritmo más continuo y duradero. "El erotismo masculino es más visual, más genital. El femenino más táctil, muscular y auditivo, más ligado a los olores, la piel y el contacto"(34). En base a ello las fantasías y la concepción del amor son muy diferentes. El hombre anhela la posesión femenina sin mediación, rápida, casi anónima, e identifica esto con el erotismo. La mujer aspira a una experiencia continua en el tiempo y en el espacio. Sin embargo los

34. Francesco Alberoni. El erotismo. México, Gedisa, 1986.
p.10.

HA TERMINADO LA

Guerra

Y CON ELLA LA
ESCASEZ DE

MEDIAS
ORQUIDA

LA FLOR DE LAS MEDIAS
AV. INSURGENTES 1631 (AP. 2642)



Nuestras damas las
encontrarán en todos
los buenos estableci-
mientos.

"Hacen más femeni-
nas las piernas de mu-
jer".

LA LOCIÓN COCAINA
en flor.

PRODUCE
SENSACIONES
DESCONOCIDAS
DE IRRESISTIBLE
SEDUCCION



EXTRACTO
POLVO
COLO
de
PERFUMERIA

géneros no son tan absolutos, existen puentes y mediaciones entre ellos.

Estas diferencias convierten al encuentro en un equívoco y le abren las posibilidades del descubrimiento. Ofrecen la posibilidad de inventar una relación posible. Sin embargo la moral sexual ha reglado las conductas, estableciendo con precisión lo permitido, lo tolerado y lo francamente prohibido. El erotismo masculino ha sufrido mayor represión que el femenino. Dice Francesco Alberoni que "los moralistas, que son hombres, se ocuparon siempre de las zonas erógenas individuadas por el ojo masculino: los senos, las nalgas, el pubis. Pero nunca se ocuparon de la piel, porque no se les pasó por la cabeza que precisamente la piel fuera la zona erógena femenina por excelencia"(35). Privilegios y paradojas del sector débil en el patriarcado. (Ver ilustración).

Se plantea en los diferentes medios que el hogar protege al hombre de las aventuras sexuales y a la mujer de desatar el nudo que la detiene, entrando sin amarres ni límites al mundo amoroso. Si una mujer deja su casa la ruta hacia el deterioro se hace forzosa. Es representativo el caso de Sandra María del Carmen Schmid, de veintidós años, que se ve envuelta en una tragedia pasional donde resulta muerto José Saforteza Rodarte, de veinticinco años. No se sabe si el muchacho se suicidó o ella lo mató, porque ambos estaban borrachos. Ella explica la relación que llevaban y como "hace dos años su madre se opuso de una manera terminante a que

35. Id, p.10.

ella se casara con su novio, e irritada por ello decidió fugarse de su hogar, siendo abandonada algún tiempo después por el autor de su deshonra. Entonces se entregó, según ella dice, para olvidar, a la accidentada vida de aventuras concurriendo a cabarets, aceptando cuanta invitación se le hacía, cayendo en manos de diversos amantes y, en fin, cometiendo todas las locuras que esas falenas suelen realizar una vez rota toda limitación moral". Lo que en ella es censurable, en él es tolerado "Saforteza Rodarte llevaba la vida accidentada de todos los solteros a su edad, pero nunca le habían conocido ninguna mujer de compromiso"(36). La vida pasada de Sandra hacía que José tuviera desconfianza y fuera presa de los celos, por lo que "como todos los amoríos de ese género había derivado hacia una violenta pasión, salpicada de amarguras".

El erotismo aparece, entonces, como algo peligroso, de manera que la norma prefiere reducir lo adecuado y aceptado a la genitalidad, asociada al hogar. Ejemplo de eso es la valoración del coito como única forma de vida sexual, presuponiendo en la mujer una predominancia del placer vaginal. La única sexualidad válida será aquella que lleve a la procreación y se condenan todas las prácticas que la excluyen, desde la homosexualidad hasta el contacto de los cuerpos de formas no reproductivas. Con todo, en la regulación precisa se atisba el ejercicio de dichos placeres en la práctica. Las figuras de luz y sombra muestran o

36. El Universal. México, D.F., 9 may 1940, 2da.secc. p 1-11.

sugieren, a través de la historia o el relato, las diferentes concepciones que aquí se apuntaron.

La sexualidad fílmica.

En un sistema de estrella como el que existe en el cine nacional, el éxito de las actrices abiertamente sexuales es claro. En una lista de mujeres que dejan embarrada de plata las taquillas se menciona a María Félix, "mujer frondosa que despierta los deseos conscientes y los apetitos subconscientes", María Antonieta Pons "posee una dosis de sexualidad que le salta por todos los poros y emite corrientes magnéticas hacia el espectador y lo hace dormir sueños exaltados durante el transcurso de la siesta y mientras dure el recuerdo de las rumbas vertiginosas en que las caderas triunfan de la vorágine musical. ¡Sopla!". También se menciona, no obstante a Dolores del Río, la dama de la pantalla y Sara García que "debe acordarse que el público de cine siempre la quiere"(37). Ameritaría un análisis del público para saber si ese espectador masculino que muchas veces acompañaba a novias, esposas y madres lo hacía por el interés en los apabullantes movimientos de las rumberas:

Ver bailar la ronda a María Antonieta Pons en NOCHES DE RONDA y sentir el vértigo de la altura es todo uno ¡Qué mujer! Durante los ensayos hubo discusiones sobre la velocidad del movimiento giratorio de sus caderas y un

37. José de la Sombra. "Los amos de la taquilla". Anuario del cine gráfico 1945-1947. México, D.F., Jul 1947. Num.794-B, p.111-112.

ingeniero trajo un cronómetro de los usados en las carreras de automóviles con la pretensión de contar el número de revoluciones (...) la novedad fue cuando comprobaron que para conseguir su propósito no había más medio útil que acudir a la cámara de movimiento retardado(38).

Los estereotipos del medio fílmico asocian hermosura con sexualidad. Si Sara Montes es estrella de El ángel del arrabal (Angeles del arrabal, De Anda, 1949) se dice "sólo que no hará de ángel, pues con ese palmito es de suponerse que Sara tiene todos los 'diablos' en el cuerpo"(39). Si la actriz es sensual y hermosa, su proyecto de estudiar, ser buena actriz y más adelante casarse y tener un niño y una niña no basta para redimirse: la belleza es peligrosa, muestra a "todos los diablos en el cuerpo": la belleza hace a una mujer deseada y propicia el despertar de su propio deseo. Al pie de la fotografía que ilustra se lee: "Sara Montes, nacida en Morelia ¡qué ricas son las morelianas! ¿nunca las comió usted, querido lector, en los cines de barrio?"(40). La sexualidad conlleva burla y devaluación pero es, al mismo tiempo, un gancho para atraer el interés del lector de revistas o del espectador de cine. Un caso claro es la expectación que genera el matrimonio entre María Félix y Agustín Lara. El tenía fama, aparentemente bien ganada, de conquistador, y en este caso conquista (hay quien dice que es

38. El cine gráfico. México D.F., 21 feb 1943, p.8.

39. Dalia Iñiguez. "Cinedalias". Cinema repórter. México, D.F., 23 abr 1949, p.3.

40. "Sara Montes...: esa chatita tan mona". Cinema repórter. México, D.F., 16 abr 1949, p.3.

ella quien toma la iniciativa) a la mujer más bella de México. Se juega una parodia de "la bella y la bestia", "el mango y el hueso" que provoca escándalos, pero que repercute en popularidad para ambos.

Por un lado se exalta el lado amoroso de las estrellas, pero por el otro también las revistas nos dan cuenta de los problemas a que han llevado a sus protagonistas. Por ejemplo el caso de Yara, de quien se dice que "Al acabarse la era del desnudismo teatral, las chicas que se dedicaban a tan espectacular arte tuvieron que buscar nuevos horizontes. Algunas se retiraron a la vida privada para hacer la delicia de calvos, gordiflones pero generosos millonarios, otras como Yara optaron por continuar en el teatro (...) el caso ha sido tan duro para Yara que, según las malas lenguas, ha buscado refugio en el alcohol"(41).

En teoría, el cine mexicano transmite mensajes explícitos de moralidad, pero entre líneas se manejan contenidos ambiguos. Se adivina la necesidad de mostrar más matices en el cine, los que remitan a esa notoria preocupación. Parafraseando uno de los "Pecados capitales" que Pica y Huye publicaba, se puede decir que existían "ganancias de que de las películas mexicanas se diga lo mismo que de las mujeres mexicanas: que están muy buenas"(42), pero para eso era necesaria la vena sensual. El riesgo era la vulgaridad. Puede ser el caso de la comedia Papacito lindo (De Fuentes,

41. "Fracaso de Yara". Magazine de policía. México, D.F., 6 mar 1950.

42. Pica y huye. "Dieciocho pecados capitales". El cine gráfico. México, D.F., p 18.

1939), anunciada como apropiada aún para el público infantil por carecer de inmoralidades vituperables(43) pero que muestra cómo un hombre mayor y rico, don Wigfrido (Fernando Soler) ayuda a subir como actriz a Paquita Moreno, le regala pieles y joyas, le consigue espectáculos para lograr tener amores con ella. En un momento dado considera que la diferencia de edad es excesiva y mejor se casa con su madre, mientras Paquita lo hace con un joven. En el club se burlaban de don Wigfrido, porque creía que le hacía el amor a Paquita cuando, en realidad, le hacía los mandados a la madre, doña Remedios. Se nombra moral una cinta de este tenor porque triunfa lo debido y no lo deseado, pero en ella se han colado una serie de concepciones en torno a lo que es ser hombre y mujer y a las posibles relaciones entre ellos que remiten a la corrupción, a la seducción como un proceso de compraventa. Se plantea como una cinta moral la que no muestra escenas obvias de sexualidad, pero las películas nacionales gustan de sugerirlas, dejando al espectador completar las situaciones o los discursos con el conocimiento previo de lo no dicho. El tema de la sexualidad nos coloca en una situación peculiar: atisbamos al gran tapado del cine mexicano de aquellos años. Gran tapado que es un tema fundante de las tramas. Para lograr en pantalla atraer sin ser "indecente" la sexualidad debe mostrarse en forma discreta. Se trata de un tema implícito mientras que los grandes temas son los que se muestran en la trama. La

43. Cinema repórter. México, D.F., 8 dic 1939.

sexualidad evidente se soslaya, pero el espectador leía erotismo en esas escenas. Recuerda Juan Orol que:

Lo que yo incorporaba en mis películas no era sexo. Eran bailes de rumberas meneadoras, pero no sexo. Para aquella época, sin embargo, la rumba era sexo, pues ver a una mujer moviendo el cuerpo y la cintura ya lo consideraban(44).

El tono erótico en ciertas cintas se muestra a través de la inocencia del baile. En Aventurera Ninón Sevilla tiene, entre otras, dos coreografías deslumbrantes: En el jardín de Alá y Chiquita banana. En el primero, envuelta en velos, danza y gira en la amplitud enorme de un local que supuestamente cabe en un pequeño cabaret. Al menos en dos ocasiones realiza un claro acto masturbatorio: con las piernas abiertas, de cuclillas pero acostada, se explaya en mostrar las caricias que ella misma se proporciona. En Chiquita banana, un tocado de piñas tropicales se convierte en uno de plátanos con una faldilla de la misma fruta. Con una de ellas realiza movimientos francamente sugerentes, si no -quizá- para los niños que asistían a la sala, sí, evidentemente, para las fantasías eróticas de muchos de los adultos. En Revancha las coreografías son similares y también juega simbólicamente con los flecos entre las piernas, recurso común, muy difundido por Tongolele. En La diosa de Thaití de Juan Orol una mujer gordita se desnuda para bañarse en un río: se la ve quitándose el vestido y luego a éste caer

44. Testimonios... Op Cit, Vol II, p. 32.

al piso. La cámara enfoca el vestido tirado y sube lentamente por los muslos hasta que se detiene y... súbitamente cambia de escena. Si no entraba al territorio genital no podía ser acusada, por ninguna moraleja. La censura habría impedido cualquier desnudo en el cine(45) pero las sugerencias resultan, con mucho, más provocadoras por cuanto convocan a la ambigüedad sexual, despierta fantasías ocultas y muestra miedos arcaicos. La devoradora tiene escenas claras al respecto: Diana de Arellano aparece en negligé, una prenda delgada y transparente que deja ver sus pechos con claridad. Esta escena seguramente resultaba excitante para el público, remite a algo corporal, evidente: diría Alberoni que llama al erotismo masculino. Una escena anterior es más ambigua, más sugerente, más disfrazada, más sutil: Diana duerme y la criada intenta dulcemente hacerla despertar: ella está abandonada al sueño cuando la sirvienta le da de comer, acaricia su boca con la fruta, Diana se estira mostrando su cuerpo, (la sirvienta) le introduce apenas la pieza de fruta, Diana la saborea y sonríe, (ella) le habla suavemente y Diana acepta la comida en un abandono y entrega sensuales, en el goce del misterio de los sentidos. Se trata de un erotismo más femenino.

La sexualidad, con sus niveles y matices diversos existe en las mujeres y en los hombres reales: es necesario

45. En el teatro el desnudismo era más usual, como "los cuadros vivientes que reproducen los desnudos más famosos del mundo" de Sally Rand: "La mujer que ha glorificado el desnudo femenino y ha sabido imponerlo a los públicos como una manifestación de arte". El Universal. México, D.F., 20 may 1940, 2da.secc, p.8.

representarla para que haya identificación, pero debe conciliarse con el valor materno que representa el arquetipo creador y ordenador que remite a la moraleja. ¿Cómo ligarlo? ¿cómo asociar esas necesidades y cómo separar la sexualidad para quitarle sus peligros? En torno a la decisión de Castro Leal (director de la Censura?) de cambiarle el nombre a Han matado a Tongolele (Gavaldón, 1948) la pregunta que se considera debe hacerse es "¿me gustaría que mi hijita viera o leyera lo que estoy escribiendo?, ¿no me indignaría si viera a una señorita familiar deleitándose con estampas que, por otra parte, yo soy su autor? [...] Ya sabemos que para hacer pasar una obra mala o simplemente mediocre, es suficiente dejar entrever que se trata de una obra atrevida"(46).

La sospecha: la sexualidad materna.

Para Elizondo la imagen de la prostituta es la contraparte de la madre. Dice: "En el otro platillo de la balanza de nuestra sensibilidad, la madre le hace contrapeso a la prostituta (...) el terror de la madre nos empuja cada vez con más furia hacia los brazos de la ramera. Esta es casi siempre la madre fallida"(47). Yo no creo que en el cine mexicano estas figuras sean en el fondo opuestas sino, más bien, considero que se trata de un recurso fílmico para dar agilidad a las tramas y opciones para la identificación.

46. "La pornografía en el cine". El cine gráfico. México, D.F. Num.801, 3 oct 1948, p.2.

47. Salvador Elizondo. "Moral y moraleja..." Op Cit, p.5

Vimos antes que en la presentación de los personajes nuestro cine recurre a la disociación de los matices que en los seres terrenos se dan mezclados. La propaganda de Angel o demonio se pregunta por el ser de la protagonista: "¿Encarnaba la virtud o era la imagen del vicio? Angel o Demonio, donde el grito de la carne y el imperioso mandato del espíritu chocan con terrible violencia" (ver ilustración anexa) Esto permite la identificación del espectador con estas figuras, más allá de lo tieso y monocorde que suelen ser, de estar tan lejanas a la complejidad humana.

Existe una necesidad de mediar entre sexualidad y maternidad, entre los extremos de la mujer materna y la prostituta, extremos de la misma especie zoológica-divina, hay muchos hilos que unen, lo que crea un proceso curioso. La continuidad entre los dos polos de mujer es frecuente, ya lo vimos antes, porque es un punto que atañe a varios ámbitos en que las mujeres de luz y sombra se mueven: en La insaciable (Ortega, 1946) el pasado de vedette de Velma (María Antonieta Pons) se cierne en forma insoslayable sobre su destino de mujer redimida por el matrimonio con el médico Carlos. Cuando éste sabe que ella es chantageada por un hombre de los bajos fondos en seguida imagina traición y le dice: "debería matarte, pero una mujer como tú no merece que un hombre decente se manche las manos de sangre". Ella -suponemos- considera ésto tan cierto que cuando lo encuentra años después le agradece porque "un día me perdonaste la vida". El desenlace muestra que Velma protegía a la difunta madre de

Cine **TERESA**

GRANDIOSO ESTRENO
MIÉRCOLES 23

OSCAR J. BROOKS Y ENRIQUE DARSZON
PRESENTAN A

ARMANDO CALVO **en** MARIA ANTONIETA PONS



¿Encarnaba la virtud, o era la imagen del vicio?



ANGEL o

DONDE EL GRITO DE LA CARNE
Y EL IMPERIOSO MANDATO DEL
ESPIRITU CHOCAN CON TERRIBLE
VIOLENCIA

DEMONIO

con el **Chino HERRERA**

EDUARDO CASADO - ENRIQUETA LAVAT - ENRIQUE BENITEZ

Una Realización de **VICTOR URRUCHUA**

Argumento de J. NAVARRO COSTABELLA

Adaptación de VICTOR URRUCHUA Y JOSE CIACCARDI

Música de GONZALO CURIEL

Distribuido por **FILMEX**

Carlos que ¡había sido soltera! y ella debía preservar la imagen de "buena madre (que) pagó mil veces su deuda". La protección de la mujer liviana a la "santa" muestra lo que la prostitución ofrece a la institución matrimonial. En este filme la gran presente es la madre ausente, que fue mentirosa y se fingió "pura" cuando era lo que, ni más ni menos, era gran parte del público espectador: madre soltera. La mujer sincera, leal, sacrificada y respetuosa de las leyes (las mentiras en este caso) del matrimonio se entrega en su defensa como otras lo hacen al hijo: lo importante es preservar la idea de lo que debe ser la institución matrimonial.

Salón México (Fernández, 1948) presenta una variable: aquí es la educación la que se protege. Se trata de una cinta de Emilio Fernández con toda la preocupación que el tema le significa. Mercedes (Marga López) trabaja fichando en el famoso salón de la mantequilla, la manteca y el sebo para costear los estudios de su hermana menor, los que habrían de colocarla en el saber y en la alta sociedad. Lo logrará al casarse con el hijo de la directora del internado donde estudia. Otra vez los bajos fondos sustentan la crema y nata de los altos. La continuidad es clara.

Quizá la película en que la ambivalencia es tan explícita que deja de serlo es Aventurera. En esta cinta la limpia y sana provinciana Elena (Ninón Sevilla) sufre la desgracia del suicidio del padre a causa del engaño y abandono de la madre ¡que huye con su amante! (¿las madres hacen eso?). Elena es

engañada por su amigo Lucio, que le da un bebedizo para ofrecerla dormida en un elegante burdel de Ciudad Juárez, dirigido por Rosaura (Andrea Palma). Elena deberá acomodarse como pupila en ese lugar. Una serie de percances la acercan al mundo del hampa y la obligan a huir a la capital en donde conoce a Mario (Rubén Rojo), joven aristócrata tapatío que le propone matrimonio. Su aceptación se decide cuando conoce a la que habría de ser su suegra, la encoquetada dama que dirige con elegancia su casa-palacio en Guadalajara, en donde "se rinde culto a la virtud y al aburrimiento" (dice el hermano de Mario) y que resulta ser Rosaura, que también dirigía la casa de apuestas características en Ciudad Juárez. La venganza se convierte en el motor de los actos de la muchacha. A la calidez y simpatía evidentes de Elena-Ninón se enfrenta la frialdad y estiramiento de su suegra, pero ¿debajo de madres distantes, no se esconderá acaso una mujer sexuada? La afirmación obvia en el caso de Rosaura se conjura con su antipatía y maldad más que por el discurso de sacrificio por los hijos que esgrime cuando es descubierta por Mario. La sugerencia queda flotando en el film.

Mario trató de borrar las diferencias sociales entre mujeres, pero lo que le brincó a las manos fué su similitud natural-moral. Le dice a Elena cuando, ya casada, baila en Tijuana con su aristocrático apellido de casada: "que tonto fui, haciendo de ti una mujer decente, una persona digna, en igualarte a mi propia madre", ante lo cual Elena lo lleva al burdel a que la conozca realmente. Parece claro que el

reconocimiento de la sexualidad de Elena lo había intuido de su "decente" progenitora. La casa de la zorra es también explícita en este punto de la posible doble vida femenina.

Lo implícito es que las mujeres son de la misma especie. Lo explícito que están colocadas en diferente sitio, según el cual ostentan diferentes características. La diferencia puede ser sólo del momento en que se viven las situaciones: en Un divorcio Cristina se divorció y se encontró sola, con un hijo... sin embargo se casó con Alberto a quien su hijo aprendió a llamar "padre". Años después el hijo, ya muchacho, se enamora de una madre soltera, sola, con un hijo... él la acepta (no le faltaba escuela), pero es precisamente el padrastro quien enarbola la lucha contra esa situación, pues considera a Bertha una mujer ligera. El chico le puntualiza: "ella es igual que mi madre, también tenía un hijo que usted aceptó" y Alberto enfurece ante la que considera una falta de respeto. Todo habrá de arreglarse satisfactoriamente al final.

Las mujeres son tan iguales que se puede pasar de un lugar a otro con facilidad, porque la diferencia no es esencial. En México de mis recuerdos (Bustillo Oro, 1943) la mojigata Rosario Medina, señorita recatada y pudorosa de Puebla, puede fingirse corista del Teatro Principal para conquistar al novio que le ha sido asignado y a quien le gusta la vida ligera. Con los desprecios de Clementina Roy, su nombre artístico, él cae rendido a sus pies. Se trata de

una circunstancia fácilmente superable mientras no se hayan perdido ciertas cosas.

En Callejera, Clarita se ve arrastrada al cabaret por su padrastro, decepcionada de su protector Luis, a quien ama. Cuando decide dejar la farándula, él la recibe contento, pero le señala el baño donde ella ha de lavarse: "que huelga a nueva ¿verdad?- Exactamente", contesta Luis. Tan sencillo como cambiar un mundo con agua y jabón, mientras la pureza no se haya perdido. Ladronzuela, lo vimos antes, es algo similar. Recordemos: ella es una vaga de la calle a la que van a convertir en una mujercita educada: lo primero es lavarla.

Las prostitutas del cine mexicano suelen ser mujeres buenas amenazadas por los riesgos mundanos de un mundo que, finalmente, las protege tanto como ellas protegen la vida familiar y matrimonial. El cine mexicano las trata con una benevolencia evidente y su bondad o maldad no depende de lo que hacen sino de su cuota de moralidad. Pueden representar a la muchacha "buena" de la cinta con las ventajas de contar con características humanas como la fuerza, la rabia, el deseo de venganza que las convierte, a menudo, en figuras simpáticas y humanas.

La sexualidad domesticada: los recursos de la imagen.

Vimos antes que el rol fundamental, el que expresa a la mujer, nuez de la esencia femenina es la maternidad. Al respecto observamos una clara incapacidad de aceptar la

sexualidad de las madres confrontada con la evidencia de que sin ella no lo son, porque ser Madre sin Pecado Concebida no es terrestre. La dificultad máxima estriba en integrar las diversas capacidades en todas, y lo más sencillo es disociar los afectos en imágenes-función.

Para conciliar ambas situaciones se opta por caminos complejos. La genitalidad debe ejercerse forzosamente para lograr la maternidad, pero si se deja afuera el erotismo y la sexualidad en sentido amplio sólo se dirige al deseo del hijo, la cosa toma otro cariz(48). El diario de una mujer supuestamente enfrenta el tema de la sexualidad con valentía. La propaganda la anuncia como una película dirigida a las mujeres. Durante su luna de miel en Acapulco, con alegría y noches esplendorosas, Luis, que es aviador, debe atender el recado del presidente del país y salir a la ciudad de México. Tiene un accidente y queda paralítico lo que a Gloria, su esposa, le significará, según el médico, que "no volverá a tener esposo". El asunto no se habla: ella calla, él sufre. Duermen en cuartos separados y, una vez negado el coito, no parecen ejercer ningún tipo de relación sexual. Los hijos deseados no tienen forma de llegar. El deseo de ella difícilmente encuentra cauce: en una fragua, los cuerpos fornidos y sudorosos de los hombres la hacen sufrir. Las

48. Es interesante mencionar aquí, como un ejemplo, a esa situación insólita de la sorpresa que aqueja a algunos maridos fílmicos al saber que tendrán un hijo, como si nunca hubieran ejercido los actos que los podían concebir (La mujer que engañamos, Inmaculada) El erotismo humano es psicosomático, involucra el cuerpo, pero también el ánimo de los seres humanos.

salidas con su prima la distraen. Finalmente cae en la tentación con Raúl Olmedo, un fuerte y joven jugador de polo de quien la prima decía que "te desmayas con sólo pensarlo". Ella queda dividida entre su deseo y su moral. Por una vez se permite un desliz, mientras Luis se opera en secreto para ser "el hombre que antes era", recuperar "lo que para cualquier hombre es más importante que la vida misma". Cuando sabe, por una confusión del doctor de ella, que Gloria va a ser madre, él decide suicidarse tirándose en picada de su avión, dejándole una carta en que lamenta no ser el padre de la criatura, y en que respetuosamente comprende la situación. El niño que habrá de nacer, con todo, se llamará Luisito. Gloria se niega a casarse con Raúl porque ya tiene a su hijo, a quien fomenta el amor por los aviones: ella declara que con las caricias del niño, finalmente, ha conocido la ternura. En este caso la fuerza del deseo no era erótico, y así no se rompen los esquemas fundamentales.

El cuerpo y el espíritu se sienten instancias separadas y separables. Queda lejos la concepción de ambos como una unidad, del cuerpo como vehículo para articular el sentimiento amoroso, del placer como expresión y camino para lograrlo. Queda más lejos aún la valoración del placer y la sexualidad por sí mismos, sin más propósito que lograr su propia realización. Cuerpo y alma pueden actuar por su lado. En La Venus de fuego (Salvador, 1948) vemos una historia de cabaret en que Luis, buen muchacho, se enamora de Venus (Meche Barba), que baila rumba en un cabaret de Puerto Palma.

Los clásicos malentendidos hacen que Luis se convierta en prófugo de la justicia y que piense que ella lo ha traicionado. Se refugia en una isla cercana a pescar perlas, con un ermitaño bonachón apodado el hurón. Venus va a buscar a Luis a Puerto Palma cuando se encuentra casualmente a el hurón y el hombre se enamora de ella. Luis cuestiona a su amigo por enamorarse de una cabaretera (todavía no sabe quien es) pero el hurón le responde con sapiencia: "cuando el alma está intacta no importa lo que el cuerpo haya hecho". Luis se queda pensando en su propia historia mientras los acontecimientos lo alcanzan. El hurón sólo ponía en palabras lo que el dulce gesto de Meche Barba parecía intentar: hacer que su cuerpo se olvidara, cosa, por otra parte, y por razones obvias, difícil de conseguir.

Sin embargo, el erotismo humano es psicossomático: involucra al cuerpo y a la mente. Si se separan y la sexualidad queda fijada al primero, se convierte tan sólo en genitalidad, mientras que los impulsos y fantasías del deseo florecen en las ideas desencarnadas, convirtiéndose a menudo en querubines y delicadezas, en amor romántico. La única y precisa posibilidad humana de realizar el amor es encarnarlo, pero en el cine mexicano el erotismo sólo trata de ejercer por las mujeres livianas, ni siquiera, necesariamente por la prostituta. Ejercer una sexualidad humana (completa) lleva a la mujer a la perdición. No se le ofrecen salidas liberadoras o creativas a menos que tenga un hijo: se trata de capacidades excluyentes. La prostituta madre, si es "buena"

suele ser más madre que otra cosa: ese ser, por ser el natural, prevalece frente a cualquier otra circunstancia. Si sólo se ejerce la genitalidad el ser profundo, la esencia, se preserva: el deseo estaba por otro lado. La mujer que disfruta del amor sexual será estigmatizada hasta que decida dedicarse exclusivamente a su hijo (Vimos ya el caso de Tuya para siempre y El papelerito). Con el hijo la mujer realiza el amor, pero debe sublimar la sexualidad, el potencial libidinal en cuidado, entrega e incondicionalidad.

El simple ejercicio de la genitalidad es menos peligroso que su vínculo con el amor. En Apasionada (Crevenna, 1952) se narra un enredo en que participan una cabaretera, Delia (Leticia Palma), su representante artístico, y un supuesto marido amnésico José (Jorge Mistral). El representante y Delia deben hacer recordar a José donde escondió unas joyas. El duda de sus capacidades para lograrlo. Ella, entonces, se abre el abrigo de pieles y muestra su cuerpo enfundado en un ajustado vestido de satín. La cámara corta las cabezas y sólo se ven los cuerpos, destacando, por supuesto, las formas lentamente ondulantes de la Palma. Por si fuera poco, ella dice: "¿Olvidas mis recursos? Recuerda que hasta tú, con tu inteligencia, caíste en mis manos". Más adelante, en el desenlace, el representante le dirá a José que ella "utilizó la única arma que la vida le ha dado: una silueta perfecta y unas piernas muy inteligentes". Hasta ahí todo queda en un lugar preciso, al enamorarse, la trama se habrá de complicar: el romance que viven les hará merecedores de la muerte. En La

devoradora (De Fuentes, 1946) hay un punto explícito respecto a las ventajas de la genitalidad: El viejo Adolfo platica con su sobrino Miguel, que es además su médico de cabecera, acerca de su próximo matrimonio con Diana de Arellano, ni más ni menos María Felix. Adolfo tiene un grave mal del corazón pero está apasionado con la joven y bella Diana. Dice que "no es un capricho de viejo sino algo peor: una pasión de viejo" y confiesa que sabe que ella se casa por su dinero. El sobrino pregunta si se trata de una "buena muchacha", es decir, virgen, recibiendo una respuesta afirmativa por parte del novio, entonces Miguel se muestra satisfecho de que la aludida se case por interés. Su argumento gira en torno de los riesgos que encierra una mujer enamorada, apasionada... o, en su defecto, entrenada en caso de ser así el corazón del anciano -dice- no aguantaría: él queda protegido por la supuesta inexperiencia y el motivo económico de la mujer.

Lo adecuado es pensar en un amor platónico y separar la sexualidad en otro lugar. El diálogo entre la señorita Arnold (Consuelo Guerrero de Luna) y Karim (Arturo de Córdova) el "vidente" de En la palma de tu mano es explícito. El ha visto a través de su mirilla secreta que, mientras ella hace antesala, lee una "Enciclopedia del conocimiento sexual". Así, sabe por donde van sus inquietudes. Al atenderla le dice:

K: Debe casarse.

A: Usted conoce bien mis ideas acerca del matrimonio: esa absurda esclavitud de la mujer.

K: Busque un amante, de ser posible joven.

A: Usted sabe que soy de sólidos principios.

K: Una cosa es la moral y otra la fisiología.

La señorita Arnold contenía en sí misma la ridiculez suficiente para que ese mensaje no significara riesgo alguno. A otro tipo de mujer nunca se le daría discurso semejante, pero éste expresa la diferencia que cabe en los distintos estancos de la experiencia humana.

Son pocas las esposas fílmicas que parecen tener sexualidad. Una de ellas es Silvia en Dos mundos y un amor, que no tiene hijos. Ella se arregla y se pone seductora para recibir a su marido la noche de su recepción como arquitecto. Al verla él dice que su vestido está bien, pero "muy atrevido para una mujer casada" ella replica: "o sea, una mujer casada debe olvidarse de su cuerpo. Taparse hasta aquí [señala el cuello] vestirse de modo que desde lejos se note que es una esposa [...] no quiero ser tu respetable esposa, quiero ser tu amante". La imagen que sigue al abrazo consecuente es a la mañana siguiente: se ve la pareja durmiendo en una cama desvencijada y rota. Este recurso se lo permite a Silvia el ser extranjera, por añadidura rubia. El relato juega con ofrecer al espectador una serie de posibles problemas entre la pareja, el deseo de ella de trabajar y la negativa del marido, la ausencia de hijos, el "atrevimiento" que vimos.

Creo que la pregunta esencial es la que atañe a la sexualidad de la madre. Por eso, si fue violada, su deseo queda fuera, y eso la protege: la frecuencia de bebedizos que

duermen a la dama y permiten el abuso sexual por parte del villano es una forma fácil de salvar a la mujer de la decisión erótica. Cuando la madre es decente, se soslaya el goce porque lo ejerció en aras del amor, lo que habrá de pagar, o de la maternidad. Así, ésta se convierte en una especie de segunda virginidad: la "emoción" y la responsabilidad hacia el hijo le darán los límites de su conducta, los que había perdido al sexuar. El riesgo claro aparece en aquellas que han tenido relaciones sin progenie. Si no hay marido que las vigile quedan sin riendas. En Divorciadas la ausencia de hijos asume el nivel de un drama tal que explica el suicidio de Carmen. Sin hijos, bellas, con galanes y los detonantes del cigarrillo y el alcohol, la mujer está perdida.

Parece claro un sentimiento ambivalente hacia la mujer sexuada. El extremo se muestra en el miedo a la mujer devoradora, ávida e insaciable que representa mejor que nadie María Felix, y repite en su imagen el rol de Doña Bárbara que declaraba: "yo tomo a los hombres cuando los necesito y los tiro hechos guiñapos cuando ya me estorban". Ante tal riesgo, lo óptimo en la imagen es la ignorancia femenina, como la que muestra Chachita en Pepe el toro: ella declara que ya le dio al Atarantado la mayor prueba de amor, con lo que Pepe la cinturonea y los hace casar. Chachita le había dado un beso, que para ella tenía ese significado, ya que sólo debía darse frente al altar, el día de la boda. Su conocimiento ignoraba las leyes del mundo, en que lo común es que el concepto "la

mayor prueba de amor" era el coito. La sexualidad define a la mujer, pero la buena no debe saber de ella.

En la figura de la prostituta la evidencia de su sexualidad es precisa, pero también se generan los mecanismos para soslayarla, sobre todo a través de que ella, cuando es "buena", es prioritariamente, una mujer, es esencialmente una mujer. En ella, el ejercicio de la genitalidad es explícito, aunque no del erotismo y se supone tampoco de su placer, pues dirige sus actos en función del varón: es esencialmente una mujer. Su ejercicio remite a la sexualidad como el poder tradicional de las mujeres sobre los hombres, pero el mensaje de este poderío se neutraliza con aquellos contenidos de la moraleja que nombra Salvador Elizondo. Dice él que para lograrlo se recurre a la idealización:

por medio de la moraleja de la prostituta, ese ser irresistiblemente atrayente y sin embargo vedado; mundo inaccesible en el que vegeta la bestia de todos los sueños; por inaccesible, idealizado; por idealizado, inaccesible(49).

Elda Peralta narra la manera en que Luis Spota concibió el guión de Hipócrita (Morayta, 1949), de acuerdo a las necesidades del productor y a su deseo de convertir en estrella a Leticia Palma:

Había que fabricarle a Leticia desde esa primera cinta una personalidad fílmica de muchacha buena, obligada por su belleza y por adversidades existenciales a perder su inocencia y a arrastrarse por el fangoso

49. Op Cit, p.5.

camino a la prostitución, pero sin renunciar a su virtud intrínseca. Hacer de ella una víctima del mal y de los hombres, redimible a través del verdadero amor.

Hipócrita sería la historia de un romance que se desenvolvería en un centro nocturno, a fin de que la cinta ingresara en la categoría de filmes de cabaret que tanta aceptación tenían entre el público y también para que Leticia Palma pudiera exhibir, en tres o cuatro números musicales, su atractivo físico y sus habilidades de bailarina(50).

El poder posible de la prostituta suena amenazante para el varón y atractivo para la mujer, que atisba en sus recursos la posibilidad de una fuerza regateada, se hace necesario llenar de desgracias la vida de la prostituta para neutralizar, en luces y sombras la fuerza de los atributos que ella representa: en el cine mexicano a mayor sufrimiento, mayor bondad, de manera que para salvarla es necesario, paradójicamente, hundirla. Si ejerce enajenadamente su labor, ya no hay problema. En este sentido los discursos autodevaluatorios son representativos. En Un divorcio, Bertha no es prostituta, pero sí madre soltera. Ella explica que fue educada por un libre-pensador que le enseñó que la entrega es lo único que vale y la palabra la propia ley, en consecuencia "se entregó por amor", pero cuando quedó embarazada el amante huyó: "esa es mi historia: un gran error y una vida de arrepentimiento". Debe estar sola, trabajar y estudiar, autodenigrarse y aceptar humillaciones, separarse de su hijo, pero dice: "no me siento sucia, no puedo, las víctimas nunca pueden sentirse sucias, y a mi me han engañado tanto..."

50. Elda Peralta, Op Cit, p.76-77.

En ese esquema resulta que ni las madres ni las prostitutas ejercen erotismo, sólo genitalidad. Es curioso que ambas son presentadas como víctimas y su sacrificio es llevado y traído todo el tiempo. ¿Qué sacrificio?, creo yo que, precisamente, el tan lamentado es el del erotismo. El deseo femenino es el fantasma, el hilo invisible que, de pronto, da sentido a una serie de interrogantes.

El deseo del hombre se muestra de otra manera. Parece claro que se considera parte constitutiva de su ser y que se asocia al impulso de vida. Como en otras situaciones priva la doble moral: una para el género femenino y otra para el masculino. Una perla que ejemplifica esta situación es la que vemos en No desearás a la mujer de tu hijo, cinta que empieza mostrando a Cruz encerrado, llorando y bebiendo su culpa por la muerte de Viviana: está sucio y cansado. Su hijo Silvano ha probado todos los recursos para hacerlo reaccionar... hasta que el compadre Laureano encuentra la solución: manda a Polita, una sirvienta joven, muy bonita (Irma Dorantes) a servirlo: la muchacha le coquetea y cuando limpia el piso Cruz le mira las nalgas, los pechos, las piernas. Sólo entonces reacciona a la vida y le dice a Polita que la muerte es muy fea, que ha de ser muy feo no poder sentir: comienza a comer los plátanos que le ofrece la muchacha. Para el género femenino este recurso aparece, en la imagen, vedado, porque es un cine de moraleja, que reafirma estas situaciones sociales.

El punto anterior, aplicado a las mujeres, tiene un costo mayor. En Anillo de compromiso Chabela, la hermana de Marta, es soltera y amargada. Cuando la pareja va a vivir con ella por los problemas económicos que atraviesa ella se enoja porque el niño orina el sofá. Marta le dice:

Lo que pasa es que me tienes envidia, de él y de mi hijo. Estás seca y te da coraje: tengo lo que tú nunca has podido tener. ¿Crees que no me doy cuenta de tu cara cada vez que Pablo me besa, de tu rabia cada vez que entramos a la recámara, de que escuchas detrás de la puerta? ¡Cuántas noches quisieras estar en mi lugar!

Cuando las cosas pasan y la pareja se va a vivir a otro lado, Isabel le confiesa que tiene una relación amorosa con un excompañero de trabajo de Marta. Recapitula: "he vivido sin vivir encerrada en mi propio cuerpo (...) yo estaba sola y seca, noches llorando y mordiendo las almohadas. Ahora soy una mujer como cualquiera y siento la sangre en el cuerpo y vivo, porque tengo un hombre". La hermana le pregunta si no siente vergüenza y ella contesta que no: "ya sé lo que dirán de mi, pero no me importa, bastante tiempo he perdido preocupándome por los deberes y por los demás. Por eso vivía amargada y era cruel, pero ya no, ahora me siento libre y joven". El galán la explota económicamente. ¿Qué dirían los espectadores de ella?, quizá recordaba lo que le decía Karim a la señorita Arnold: "una cosa es la moral y otra la fisiología", seguramente aceptaba sin necesidad de tanta explicación una vida posible más que una vida debida, una

vida parecida a la de ellos mismos. Este caso nos presenta una de las filtraciones de las que tanto hemos hablado.

Sexualidad versus feminidad: la merma del bienestar.

Si hay una esencia entre todas las mujeres de luz y sombra, si no es la prostitución la que define la bondad o maldad, el mayor o menor acercamiento a la moral, ¿cómo distinguir a las mujeres decentes?

El punto gira en torno a una forma de conducta que contradice la que es adecuada para la madre. Si ser mujer implica tener las "virtudes" de la sumisión, docilidad, falta de propio proyecto etcétera, la mujer que ejerce el sexo aprende poco a poco las formas delegadas por género a los hombres: la agresión, la fuerza, el lenguaje claro, el descuido por la prole. La vida de la prostituta produce una merma creciente, se impone como un proceso ineludible que la lleva a la desesperanza más absoluta. Sin embargo, como en los otros temas, las filtraciones se hacen notar.

La prostitución implica para las afectadas dos respuestas posibles: el control sobre sí mismas y los demás, que están a un paso de convertirse en devoradoras o, más comunmente en las que son "buenas", la agresividad, que se simboliza en el acto de fumar(51). Las vemos romper botellas en las cabezas de los asistentes al cabaret en Aventurera o provocar grescas violentas, contestar con mal modo y despreciar abiertamente a los hombres. Se trata de una

51. En Cárcel de mujeres, cuando aparecen las presas, todas fuman: se observan mucho humo.

agresividad combinada con impotencia: Rosaura regaña a Elena por un borlote que armó y la amenaza a que el renco le marque la cara. Ella accede aterrorizada: "la muchacha ha entrado en razón. De hoy en adelante será más dócil, ¿verdad Elena? -sí -Sí, Señora". Cuando Lucio la visita Rosaura le dice que "me ha dado trabajo domarla pero ya se ha hecho a esta vida". Poco después armará otra gresca. Esta pérdida de control, esta agresividad creciente no parece verse como algo grave, ya que no vulnera propiamente el ser femenino como lo hace, en cambio, la toma de los hilos de la propia vida o de las ajenas. El peligro estriba más en el control de las devoradoras que en la agresión inocente de las impotentes. Esta toma de actitud significaría, entonces sí, adquirir actitudes varoniles.

En La reina del mambo Consuelo se inicia por un espejismo del verdadero amor. Deja a su novio Luis por el gañán Víctor. Cuando su padre le pregunta la razón de su cambio de opinión ella le dice que es de sabios cambiar de opinión, a lo que el viejo contesta que "es de sabios, más no de mujeres". Víctor la lleva a su departamento a donde le da un bebedizo y luego le dice que fue decisión de los dos. El inicio sexual aparece otra vez como algo enajenado en que no aparece la voluntad ni el deseo femenino. El la convence de ir a Ciudad Juárez en donde se casarán, pero, a cambio, ahí empieza a bailar en un cabaret llamado El foco rojo. Su atuendo tiene cada vez menos ropa, y ella es cada vez más agresiva: ante el bofetón de Víctor ella le rompe una botella en la cabeza. El dueño del

cabaret la quiere "por orgullosa, por mala", atracción hacia esa otra mujer que aparece más humana que las "buenas". Ella se queja porque "como es el dueño, se cree que también me tiene comprada", entonces Sara García, su madre postiza, que lleva una existencia dividida por medio del alcohol, le compra un cabaret para que ella realice su labor. Su destino parece no tener muchos caminos: acaba matando a Víctor y siendo defendida por Luis en un juicio público.

Este proceso hacia la agresividad lo vemos también en Callejera. Fidel pone a Clarita, su hijastra, a fichar. Ella ganará el 50% de las copas que venda y, además, unos \$20 diarios. Deberá bailar hasta las cinco de la mañana. Las otras muchachas primero se sorprenden: "una muchacha tan joven y tan bonita en un lugar como éste: eso déjanoslo a nosotras" pero cuando la sacan a bailar se lamentan "por eso no nos sacan a nosotras: tan joven y tan chula". La agresividad va manifestándose en los pleitos que ella provoca: contra amigos y enemigos contesta a gritos y a golpes. Sólo sigue el único rumbo posible de la impotencia.

Se trata de un proceso que toma tiempo para construirse. En Aventurera, Elena tiene la posibilidad de vengarse y redimirse cuando es suficientemente agresiva como para actuar, pero todavía tiene la suavidad de mujer como para conmovearse: la dureza para romper botellas en las cabezas de los clientes, la dulzura para perdonar al rengo y procurar que no lo lastimen; dureza para negarle el perdón a la madre antes de morir, sensibilidad para llorarla. A medio camino.

Quizá por eso resulta tan conmovedoramente humana. La Elena de Trotacalles ya perdió esa posibilidad: ya no tiene retorno: su vida la jala sin concesión a la prostitución, a ese medio en que "habemos mujeres que no podemos ser románticas": "A mujer callejera ni amor verdadero ni olla bien puesta"(52).

En la realidad el mundo del cabaret propicia los pleitos y actitudes agresivas de las mujeres: veamos la nota roja: "Tragedia en un cabaret: dos mujeres se apuñalan por disputarse a un 'pichi de barriada'"(53) o un escándalo en el Waikiki por que una de las ficheras hirió a otra en el cuello y la cabeza con una navaja(54). Sin embargo, también la realidad nos muestra la manera en que dentro del mundo de la farándula se cuida a los niños: Marina Morlet es aprehendida por tráfico de drogas en un cabaret: le decomisan 25 gramos de heroína. Ella tiene muchos hijos y gusta de ayudar a los niños pobres del rumbo, a quienes ha repartido más de tres mil pesos en juguetes. También ayuda a las mujeres pobres que dan a luz en el barrio(55).

La agresividad en celuloide se convierte en una marca de la prostituta hasta que la desesperanza no permite, siquiera, la rabia. Comúnmente, después de que la mujer ha hecho alarde de sus características de rabia, agresión y demás atributos que la hacen humana, cae en el autodenigración que niega

52. "Refranero del amor". El Cine Gráfico. México. Num.(116) 1-b, 22 sep 1935, p.8.

53. El Universal. México, D.F., 27 may 1940, 2da.secc, p.1.

54. Id, 29 may 1945, 2da.secc, p.1.

55. El Universal. México,D.F., 1 may 1940, 2da.secc., p.1.

cualquier ejercicio de la humanidad. En Aventurera Elena, después del ejercicio de sus reacciones más viscerales, responde de acuerdo a esquemas morales. Pide a Mario, el buen marido, que la perdone: "Tú fuiste el único que me dio un amor puro y sincero. Yo no tengo derecho a esa felicidad, no merezco seguir siendo tu esposa. Mientras yo sea tu esposa nadie te respetaría. Tú mereces triunfar al lado de una esposa digna." Una vez que ha soltado este discurso ya queda instalada en la bondad y puede, por lo tanto arreglarse con Mario y hacer una vida feliz.

El discurso autodevaluatorio de Yolanda en ¿Qué te ha dado esa mujer?, continuación de A toda máquina es también significativo. A ella se la ha encontrado Pedro mientras unos hombres la maltratan en la calle: ella disimula lo que sucede (se considera tan poca cosa que no se protege) y le dice: "No señor, estaban bromeando". Pedro le da dinero y la cuida "a mí, a quien ya nadie defiende". Pedro la atiende, le lleva flores y la va a ver al hospital, por más que los médicos le aconsejan que no se meta en líos por defenderla. Pedro la reconviene afectuosamente. Yolanda tiene una curita en la frente y acaba de salir del hospital, lo escucha decirle:

- No sea tonta, que se gana con andar cascareando por ahí, es joven todavía y puede rehacer su vida.
- Si usted supiera hasta donde he llegado no me hablaría: ¡soy una basura!
- ¡Olvídese de eso! Yo la ayudaré a buscar trabajo para que el pan que se coma sea decente. Viera que bonito es eso
- Nadie me daría trabajo...he rodado tanto que no tengo en donde esconder la cara por la vida que he llevado

- Vergüenza es la vida que lleva, ¡Anímese! Verá como no todo es amargura. ¿Verdad que me va ayudar a rehacer su vida?
- Sí, señor, con toda el alma.

Pedro se va enamorando de ella pero se encuentra con la oposición de su gran amigo Luis que considera que para "ponerle casa ;se necesita estar zafado!" (lo vimos en el capítulo dedicado al amor). El discurso devaluatorio de Yolanda es lo que la salva: pareciera decirse que esa conciencia en su escaso valor social es lo que la dignifica. Le dice a Pedro:

Seré honrada, y como nada valgo le ofrezco lo único que tengo: mi vida. Seré como un perro, es lo único que puedo ofrecerle esta pobre mujer, pero se lo ofrezco de todo corazón, que es lo único que me han dejado los hombres.

La pauta del deterioro se fija por la pérdida gradual del romanticismo y la certeza de que la única manera de subir es a través del uso del cuerpo, lo encontramos en la película Trotacalles:

Al principio todo va bien, se gana fácil...luego encuentras a quien te explote y golpee...luego te deja por otra... quedas cada vez más vieja, sola marchita de alma y cuerpo. Caes como piedra por el precipicio. Mueres en el hospital civil.

Mientras se dicen estas palabras una mujer está a punto de morir tísica, escupe sangre y abraza un crucifijo. Las otras mujeres la acompañan mientras fuman y conversan: una

anciana recuerda el éxito que tenía con generales de prestigio. A la muerte de la compañera las mujeres comentan:

Las mujeres como nosotras pasamos la vida sin pensar en Dios, pero cuando nos morimos nos damos cuenta que es El que no nos falla.

La escena es patética: larga, oscura, llena de llantos y dramatismo y la canción La barca de oro sirve de eje a la despedida. La música se alterna con el discurso a las compañeras de que las mujeres deben generar hogares y tener hijos. Sólo así se construye otro destino.

Este proceso establece un orden preciso. Para las prostitutas de luz y sombra no hay alternativa: todas siguen la misma ruta: son idénticas. Como la madre, no tiene escapatoria al destino. Lo dice Rosaura a Elena en Aventurera: "El que entra a este negocio, oyelo bien, no lo abandona nunca". Son iguales porque son una función.

Una de las características femeninas aledañas a la prostitución, al ejercicio de la sexualidad es la belleza: si esta cualidad es apreciable en cualquier mujer, para la prostituta encierra una contradicción de índole romántica entre el fondo y la apariencia. Para la prostituta la belleza es otro elemento adicional que la ayuda a perderse. En Hay lugar para dos la tranquilidad de Kitty (Katy Jurado) se troca en violencia extrema cuando su rostro queda desfigurado después del accidente: grita enfurecida porque ha perdido sus armas de lucha. En Piel canela (Ortega, 1953) Marucha trabaja

en un cabaret y esconde la mitad de su rostro con el cabello porque la tiene desfigurada: de niña se la comieron los ratones. El protagonista, doctor de éxito, la opera y ya con su rostro hermoso insiste en seguir cantando aunque el doctor le ofrece otra vida: ese es el signo inequívoco de que no es "buena": el deseo de vivir en el medio y tomar la decisión de su vida por sí misma. Naturalmente habrá de terminar su vida asesinada.

Taibo se pregunta, respecto al cine de rumberas, lo que todos nos preguntamos: "¿Qué encontraba el público grueso en estas películas casi siempre hechas de forma muy torpe, con apresuramiento y con guiones faltos de técnica en los que los personajes eran figuras irreconocible en nuestro medio?"(56) El responde que el deseo de idealizar un lugar que todos conocían por su sordidez "y a castigarlos con una serie de culpas que las bondadosas heroínas tenían que pagar (...) la mala mujer era tanto un atractivo como un mal ejemplo; servía para gozar con la visión de sus muslos y para asegurarnos que toda pecadora abonaba aquí, en la tierra, el precio de su error [...] Se suponía que al final de cada una de estas películas el público salía satisfecho con la presencia de las más estupendas cabareteras y además reconfortado por el buen ejemplo" Cuesta, efectivamente, llamar pornografía a estas películas que ofrecían una versión ordenada de la realidad, versión de la que se escapaba la complejidad de la humanidad.

56 Paco Ignacio Taibo. La música de Agustín Lara en el cine. México, Filmoteca de la UNAM, 1984. (Filmografía Nacional-Entrega 2). p.19-20.

La prostituta ejerce una función precisa en el cine: el uso de la genitalidad, estructurada en referencia al hogar, a la esposa, como su contraparte, el otro lado necesario de la moneda. Pero hay un elemento que desborda esa situación: el erotismo, el deseo, ese deseo femenino con fama de avasallante. Cuando hace su aparición las cosas dejan de estar claras. Para este cine hecho por varones la duda está siempre presente.

¿Por qué peca la mujer?

Esta pregunta atraviesa muchas cintas. Leticia Palma va a encarnar a Magdalena, protagonista de ¿Por qué peca la mujer? (Cardona, 1951) Se trata de una pregunta fundamental, la que atañe precisamente a este problema. El filme muestra desde los créditos la duda y la angustia que el tema suscita: la música está llena de dramatismo y la imagen muestra una tela de araña y una interrogación: la trampa y la pregunta fundamental. Esta cinta muestra cuatro personajes básicos: Magdalena es la muchacha joven y buena que viste sencillamente, peina trenzas y vende en la calle billetes de lotería; Héctor es el gángster que la tienta con dinero y obscuras proposiciones; Marcelo es el pretendido y pretendiente que la respeta tanto que no la toca, expresando un sistema que excluye la sexualidad del amor y Doña Mati, la vieja de la pensión donde vive la malaconseja. ¿Por qué peca? La trama la muestra vendiendo lotería cuando Héctor le

da un billete de \$500 que a ella le asombra: él la tienta diciéndole que de esos ella podría tener muchos :

- Ya lo sé, pero no quiero.
- ¿Te gusta andar de billetera?
- Me gusta andar decente, ¿es malo eso?
- No, es tonto.
- ¿Usted también va a ser como los otros?

De esta reunión ella va a oír tocar el piano a Marcelo, en un teatro de tandas y luego, con él, a una cafetería de chinos. El le expresa su amor pero ella le pregunta "Entonces, por qué no me has pedido ni un beso? - Por eso, porque te quiero de veras y para siempre". Vemos entonces una mujer atraída por el dinero y por el amor, pero sólo el dinero le ofrece un camino. El amor, por serlo, se niega a sí mismo. Más tarde Magda anuncia a Héctor que ha ganado a la lotería y le pregunta qué piensa hacer con él: "el dinero se ha hecho para que los hombres como yo lo gasten en mujeres como tú". La invita a un refresco y van a un bar en que canta Graciela (María Victoria). Ella bebe y cuando baila con Héctor empieza a cantar Azul. El hecho significa su despegue hacia la fama, pues los que la oyen quedan fascinados. Su asombro y gusto son mayúsculos: "¿no será efecto de la champaña?" Héctor se ofrece a ser "algo así como tu empresario" y hablan de Marcelo: él "es bueno, me respeta" cuando el aludido llega ella está borracha, de manera que la trata mal y la llama "cualquiera". La opción del respeto queda suprimida y Magdalena se lanza al mundo de la canción: "Desde mañana vida nueva: se acabó Magda la billetera".

Aparece entonces con vestidos strapless, de muchas lentejuelas y cada vez con más dinero, su actitud se hace sensual. Doña Mati (Emma Roldán) es su ama de llaves. Ella vive con Héctor, que ahora roba coches y a quien le dice:

La casa de vecindad, los billetes de lotería, Marcelo, todo eso perteneció a otra mujer. A una pobre muchacha que soñaba con algo que tú has convertido en realidad. Gracias a tí he alcanzado todo lo que ambicioné y debo estarte agradecida (...) antes era una ignorante sin más mérito que mi decencia, tú me has enseñado a vivir.

Ante las dudas de Héctor, que siente que ella no lo quiere, lo besa y le pregunta: "las sirenas, ¿besan?", en una alusión a esa capacidad, pero cuando ella, en realidad no lo ama: ama a Marcelo, con quien no existe la sexualidad (es una mujer esencial). Magdalena oye a escondidas las canciones que Marcelo compone con éxito, que son, ni más ni menos, las de Agustín Lara: Mujer, Imposible etcétera. Magdalena aparece cada vez más fría: acepta dinero y joyas de los hombres aunque vive con Héctor y usa sus celos para detener a los pretendientes de quienes sólo quiere apoyo económico. Héctor le reprocha que su reputación se ponga en entredicho y por la falta de cariño que siente de ella hacia él, pero Magda lo detiene: "Tú me dijiste que me harías la mujer más admirada de México: ahora que lo has conseguido te molesta". La vida del hampa de Héctor la arrastra a una serie de problemas en que él muere y ella resulta balaceada y gravemente incapacitada para cantar. Doña Mati (Emma Roldán) roba sus ahorros y ella caerá cada vez más bajo: la vemos en un

cabaret de mala muerte, demacrada, tosiendo, borracha y ya ni siquiera los clientes del lugar se le acercan.

Magdalena peca ¿por ejercer la sexualidad o por ejercer el poder (el que le da el control sobre sí misma y el dominio de los otros)? ¿o peca por haber elegido ese destino por sí misma? Ella ha caído en un mundo sin salida pero al final reacciona con un discurso autodevaluatorio que, para las medidas del cine mexicano, le recuerda al auditorio que es buena. Muere en la pobreza y la desgracia, diciendo que "no, yo no tengo derecho a querer a nadie y menos a él, [a Marcelo] que fue lo único noble que he tenido en la vida, pero no quiero que me vea" precisamente en el momento en que él canta la canción que ella le había inspirado: **Mujer**. Lo dicho por Magda se sabía porque oía a Marcelo en el radio, a escondidas, pero sólo era obvio para el auditorio.

Para la trama ella ha pecado, y la pregunta sigue clara: ¿por qué? ¿es buena o es mala? Cuando la prostituta es buena puede ser por el hecho que no ha llegado a ese estado por su propio instinto, sino por los tratos del hombre en su destino. Esto, por añadidura, otorga al hombre un peso importante en la decisión de las vidas femeninas. Esta situación hace precisamente la diferencia entre la prostituta buena y la mala. Graciela, ex-amante de Héctor, le guarda lealtad a toda prueba y asume los roles femeninos por antonomasia. Le avisa cuando la gente se ríe de él por los manejos de Magdalena y que ella ha recibido dinero de su peor enemigo, a cambio, le pide que vuelva: "a mi lado podrás

hacer lo que te de la gana como siempre lo has hecho, tendrás todas las mujeres que quieras, no me oiras quejarme, nunca". (¿En qué es diferente a la esposa al interior de la familia?) Magdalena se convierte en controladora, a diferencia de Graciela, pero mantiene dentro de sí la esencia bondadosa y sufriente. Cuando la desgracia se cierne sobre ella, con el sufrimiento, también ella se convierte en una buena mujer.

Entonces ¿por qué peca?: podemos pensar que porque esa vida le ofrecía una sexualidad más palpable que la que podía tener en el amor con Marcelo. Porque se decepciona de la falta de respeto de Marcelo cuando la llama "cualquiera", porque requería reconocimiento, simbolizado en vestidos de noche y aplausos, porque quería dinero y poder, porque esa fue su suerte: así como algunos se sacan la lotería y otros no, ella se sacó esa suerte. Sea como sea la película no lo responde, deja la pregunta en el aire.

Otras cintas ofrecen respuestas más explícitas. En Aventurera es claro que Elena no puede encontrar otro trabajo: intenta ser secretaria: su jefe abusa, empleada en una tienda: los clientes abusan, sirvienta (aparece con cofia blanca y vestido negro): el patrón abusa. Cuando Lucio la ofrece a Rosaura ella cree que va a ser secretaria con un sueldo de \$1000 mensuales y la habitación incluida. Cuando conozca el trabajo que se le ofrece -según la trama- ya será muy tarde para dejarlo. Elena representa de manera nítida el tránsito de buena muchacha a prostituta, sin dejar de ser buena muchacha. Ella no se hace dueña, siquiera, de su inicio

sexual: sucede mientras ella está dormida con un barbitúrico, recurso común que salva a la mujer de la responsabilidad del deseo. De ahí se ve lanzada a un negocio del que -al decir de Rosaura- no hay salida. Esta frecuencia con que el cloroformo se usa para imposibilitar a la muchacha de su decisión parecía común también en la realidad(57).

Mujeres sin mañana ofrece un inventario de situaciones: Olga es la esposa aristócrata que abandonó a su marido e hijo para huir con el amante que luego la dejó: su único recurso es acabar de prostituta. Eugenia es casada y acude al cabaret a escondidas del marido para ayudarlo a comprar un terreno rural y poder iniciar una vida basada en la agricultura (la pureza, pues), La beba está ahí buscando un camino fácil y una más está enferma, y se protege en el ambiente. La vida que llevan es cómoda: despiertan tarde, tienen vestidos lujosos... ¿sería por eso que pecaban?

Ante la duda de por qué lo hacían el hombre quedaba paralizado, sin más opción que el insulto. En Amor de la calle (Cortázar, 1949) Queta se diferencia de Mona porque es muy decente, mientras la segunda trabaja en un cabaret y es despreciada por Queta, su novio y su hermano. Cuando éstos tienen problemas e ingresan a prisión Queta es ayudada por

57. "Dos perros guardianes son cloroformizados" (El Universal. México, D.F., 9 may 1942, 2da.secc., p.1). "Familia narcotixada para perpetrar un audaz robo" (El Universal. México, D.F., 1 may 1942, 2da.secc., p.1.) "LE DIERON CLOROFORMO Y NO SUPO NADA MAS. "cuando despertó estaba en casa de "La Jarocha "donde un hombre la ultrajó (El Universal. México, D.F., 11 may 1940, 2da.secc., p.1-7.)

Mona y ella la incorpora en el cabaret. Los rumores corren rápido: el detective que lleva el caso le platica al preso:

- Siento decírselo, pero los pasos de esa muchacha no son recomendables.
- Ella es una muchacha buena, decente.
- Entonces ¿puede explicarme porqué ha debutado en un cabaret como rumbera y es la amiga íntima de Mona, la ex amante del Memo (...) cierto que todos dicen que es buena, pero ¿lo es en realidad? Para otra vez no busque sus amores en la calle, pueden ser peligrosos.

Naturalmente Queta era buena y se veía orillada a esa situación por no tener otro trabajo. Su hermano, con quien ella tenía un trato de mieles y delicadezas le dice :

Ya no eres mi hermana. Mi hermanita era buena, decente y era la novia de un hombre bueno también: me das asco. Mientras nosotros sufríamos en donde ya sabes, tú ¿qué has hecho?: pisotear mi nombre, nuestro cariño.

Cuando ella y su amiga van, vestidas de pieles al puesto de tortas, a ver al hermano y al exnovio, el muchacho la corre y el novio le dice: "Queta, tú sabes que yo siempre te he querido con toda el alma, que durante el tiempo que estaba detenido nunca dejé de pensar en tí, pero también tengo vergüenza y nunca pensé que la mujer que yo había escogido para esposa fuera a dar a lugares que..., francamente..." En eso irrumpe Mona y le dice: "Usted es como todos: hipócrita y falso. ¿De qué quería que viviera? ¿del aire?, sin comer, muerta de frío. Ella no ha hecho nada malo (...) más que

trabajar para sacarlos de la cárcel". Fernando se arranca cantando "Amor de la calle". El discurso de ellas es que no han hecho nada malo y el de ellos el del honor manchado. No parece haber puentes, hasta que las circunstancias lleven la trama a buen puerto.

En Revancha (Gout, 1948) Rosa (Ninón Sevilla) trabaja en el cabaret de Veracruz en donde se hacen los negocios con droga de don Alejandro, lo hace para salvar a su padre, comprometido con el hampón. Este le dice al pobrediablo del padre: "debe agradecer que Rosa me gusta y la quiero, de lo contrario no estaría vivo". Ella ha de convertirse en mujer del jefe, aunque todavía no lo sea: se preserva su virginidad para el galán, Rafael (David Silva). Rosa muestra otra vez esta imagen ambivalente: Rafael se la encuentra jugando a las maquinatas, como buena chica. Agustín Lara le dice de ella: "es una mujercita noble y buena y no merece que le hagan daño". Al rato la verá bailando un baile por demás provocativo, con poca ropa, contrastando con sus vestidos de algodón y tela de lunares, con cuello y puños de otra tela, como una chica de familia o una empleada de tienda. Esto no le crea problema a Rafael, parece aceptar sin conflicto la doble apariencia pero cuando don Alejandro obliga a Rosa a decirle a él que le pertenece, que "yo no puedo ser de ningún hombre sino de él", ya la cosa no está tan clara. Rafael la espera tras bambalinas y le pide explicación. Ella le muestra un collar: "¿Tú que tienes que ofrecerme?, él me da mucho dinero, mucho. ¿Crees que voy a dejar todo esto por tí?". El

galán la abofetea y se lanza sin reservas a la vida del hampa para hacer dinero, porque "todo se puede comprar, hasta la mujer que uno quiere". Cuando acaba de bailar le avienta una moneda a los pies. El desenlace de la cinta nos llevará a un tiroteo y la huida, feliz, de los dos jóvenes. La atracción por el dinero parecía hacer posible, creíble aunque detestable y doloroso, la elección por ese tipo de vida. La pregunta no se resuelve, sólo se apuntan respuestas. Cada cinta ensaya otras nuevas.

Esta duda se afila también cuando se refiere a la esposa, si acaso ha tenido un pasado(58). En La mujer desnuda Magda pasa de ser el "detalle de Tony" a ser su esposa. Ella deja el baile en el cabaret y se dedica a su hogar pero David, con quien se crió y tuvo relaciones, reaparece y la chantagea con decirle que Tony que su niño no es hijo de él. Cuando lo hace Tony no lo cree, pero Magda parte del supuesto de que su marido habrá de dudar y responde con temor. Esa duda mueve la trama.

La pregunta, implícitamente, se hace a la madre. La puede explicitar Pedro (Infante) a su abuela Doña Rosa en Dicen que soy mujeriego. Una noche toman el fresco, ella está recostada en la hamaca. El nieto le dice:

58. Sirva el simple enunciado de este programa fílmico "Un programa para caballeros y damas de amplio criterio y conciencia firme. La fascinación de los pecados capitales en la atrevida película Mundo, demonio y carne. Vea también los delitos de algunas mujeres casadas en la reveladora película El pecado acecha y admire los seductores encantos femeninos en Cómo se bañan las damas. Únicamente para adultos. Cine Novilty" El Universal. México, D.F., 4 sep 1946.

- ¡Aquí a copetón!, ¡usted ha de haber sido el alma de Judas! ¡templada la viejita!, ¿por qué no me platica como le hizo el amor el abuelo?
- Tu abuelo era decente.
- Pues por eso.
- Aquellos tiempos...Yo era muy solicitada. Así de pretendientes (hace un gesto con los dedos)...a tu abuelo bien que lo hice padecer, pero al fin doblé las patas.

La respuesta es evasiva, pero aquí nos interesa la pregunta del nieto, que expresa una duda escondida.

En La oveja negra, de la que hablamos atrás, Viviana, la esposa, aguantaba a Cruz por dar seguridad al hijo, sin embargo en una breve escena se apunta otro indicador. Ya la madre ha advertido a Silvano: "tu padre es tan bueno, tan cariñoso cuando no está así". Uno, como espectador se pregunta cuáles son los méritos para que le tolere tantas arbitrariedades cuando, por otro lado, el hijo ya es adulto. Después de un pleito muy fuerte, Cruz aparece vestido de blanco y le dice a Viviana "¿cómo está el sol, el ángel y las estrellas de esta casa? Puedes hablarme de tú ahora que estamos solos". Sí, el secreto de su seducción es algo que sucede cuando están solos y aunque el discurso diga que lo aguanta por la familia y por el hijo, las virtudes de Cruz como marido parecen inscribirse por otro lado, un lado secreto que hace que ella se convierta en su primera defensora y principal adoradora y que no da mucho trabajo imaginar. Finalmente responde a esa pregunta nunca formulada pero fundante de todo el discurso fílmico de nuestro tema, la que interroga si existe la sexualidad de las madres y acecha

con temor a su posible existencia. El personaje tenía ese matiz, como padre-esposo no cumplía los requerimientos que la sociedad formulaba como necesarios, pero el espectador podía completar con la imaginación de su deseo el discurso incompleto de la historia.

Curiosamente, al final de la cinta comentada, Cruz muere y vemos que, del otro lado de las trancas con que el caballo tropezó, lo espera Viviana: joven, con su cabello suelto y negro, brillante, un vestido de velos blanco a diferencia de la austera ropa obscura que acostumbraba: su rostro sonríe y pareciera que hasta es capaz de sentir erotismo. En ese otro mundo al que remite esta imagen onírica todo parece posible: ella ya no es madre, ni madre-esposa: es la mujer previa, anterior a Silvano, la que -quizá- sedujo con su belleza y alegría a Cruz, la que puede tener armas para mantener a su hombre con ella. Aún las historias más rígidas y las madres más sufridas dejan escapar en el relato las dudas.

La fuerza del deseo.

En La oveja negra todos saben quien es la Justina. Ella se liga con las mujeres "decentes" por el paso que hacen los varones sobre su cuerpo. El peligro que significa estriba en el orgullo y dignidad femenina, de los que hace alarde, más que con su comportamiento, en la conciencia de merecer un derecho que el discurso, en cambio, muestra como descarado. El orgullo o descarado de Justina se siente como que "ya perdió la vergüenza", no como dignidad y fortaleza. Justina no cae en

el llanto autodenigratorio y por eso, para la moraleja, se pierde. Silvano y Cruz, el hijo y el padre aparecen envueltos en un enredo por un deseo femenino tan temible como intenso, tan fuerte que marca la trama. Silvano, portavoz del "deber ser" lucha desesperadamente por mantener a los grupos de mujeres separados, como si no fueran en el fondo, para la imagen, lo mismo. En una célebre escena ella lo espera y lo sorprende, saliendo entre los portales cuando él va a la cantina. Le reclama que hace quince días no la va a ver:

- Lo nuestro no puede quedar así
- ¿entonces cómo? ¿cómo terminaste con los otros que has tenido!
- es que a tí sí te quiero
- ¿quien te manda!
- Silvano: es de verdad
- mejor ni le buigas
- pues que, ¿entonces lo de la huerca esa acaba en boda?
- pos eso trato
- ¿te dio toloache o qué?
- (en eso Justina, con un vestido de tela a flores y una diadema, ve el estuche donde están los aretes de la madre que Silvano va a empeñar: ella los observa con admiración y se los quiere probar. El se los arrebató)
- ¡son de mi madre!
- ¡y qué! a poco los ensucio
- pos nomás con agarrarlos
- nomás porque una no presume de decente y tu madre...
- ¡No la nombres! pa' qué le bulles.
- Entonces ¿va de verdad? ¿tan despreciable soy?
- pos que ¿estás sorda o qué? Adiós y ya.
- úscate otro, al cabo nunca te ha faltado ni te faltará. Pa' lo que sirves, pos sirves bien nomás que yo quiero otra cosa: mujer e hijos, ya lo sabes. Adiós y ya.
- Si me dejas te vas a arrepentir.
- Si me voy a arrepentir, pa' que te apuras.

B

Ella se queda llorando en los portales cuando aparece el padre de Silvano, Cruz. Se trata de una personalidad border line que cree que alberga al diablo porque de pronto le sale una personalidad que actúa por su cuenta y destruye todo. A nivel del recurso fílmico se trata de la disociación que le permite ostentar matices de personalidad. El deseo femenino, en este caso con cara de venganza, se cuelga por la grieta de la debilidad de Cruz. Cuando la encuentra se mesa los bigotes y le dice:

- ¡Quién me anubarró ese cielo que me lo está haciendo llover! ¿por qué llora, linda?
- Sí no lloro, es la tierra
- Sí, la canícula que trae tolvaneras. Aquí está tu agüita para calmarte el ardor.

Cruz le toma las manos: "que manos tan frías [le dice]- y usted tan calentitas- es mi temperamento tropical [concluye Cruz]". Antes de entrar con ella a su casa, a donde Justina lo invita a "descansar". Silvano los ve y le dice al padre que no recoja basura, a lo que Cruz le dice (a ella) que si es una basura él será su basurero. Las escenas que siguen muestran a Justina en un carruaje por el centro del pueblo adornada con un mantón de manila y el chismorreo de las viejas: "¡pobre Vivianita!". La venganza de Justina está fraguada. Cruz opina que juventud llama a juventud, que la muchacha lo tiene enyerbado: la trama del filme seguirá el cauce marcado por Justina. Su deseo es tan potente que hace a los hombres seguir la ruta por ella marcada. Ella no es

prostituta, sino que lucha por obtener lo que quiere con armas de todo tenor.

Resulta claro que el ejercicio consciente de la sexualidad, el posible placer y su búsqueda son los fantasmas. La genitalidad no era grave, la sexualidad se sublimaba en el hijo: el riesgo evidente es el erotismo. La mujer aparece anudada en esta situación. En esto, quienes hacen el cine mexicano aprovechan para dar una lección de moraleja, pero también muestran una concepción de los valores prevalecientes en su sociedad.

El erotismo es algo peligroso. En La Virgen que forjó una patria (Bracho, 1942) aparece una frase inusitada: Xiunel, padre de Xochiquiáhuatl (Gloria Marín), cacique indígena se niega a aceptar a su hija que ha tenido relaciones con un español, Pedro de Alonso. Le contesta: "una sólo noche al lado de un hombre aplaca la repugnancia de cualquier mujer". Ella queda esclavizada, impotente, lastimada, madre de un hijo que nace con la marca con que el hierro candente registra a los esclavos del amo. "Una sólo noche al lado de un hombre aplaca la repugnancia de cualquier mujer". No se sabe si asombrarse de la imaginación masculina acerca del olvido femenino (¿ por eso las mujeres podrían perdonar a sus violadores?) o del narcisismo del hombre que se considera tan importante.

En La fuga (Foster, 1943), los miembros de una diligencia que va rumbo a Veracruz durante la Intervención Francesa, se ven obligados a pernoctar en una posada que está en control

de los invasores. Una de las viajeras es María Inés (Esther Fernández). Se trata de una mujer de veintitrés años, hermosa y de vida liviana. El teniente francés quiere abusar de ella, pero se defiende con fuerza, pues es nacionalista y respeta a su patria. El teniente le dice: Yo no quería tener esos métodos (trató de entrar a fuerza a su cuarto) pero llevamos dos meses aquí, sin ver mujer, más que a la señora Galindo (la vieja posadera. Ella ríe). Después de todo no estoy más que obedeciendo a un instinto natural". Quiere abrazarla a fuerza, ella lo avienta "¡pues yo sigo siendo mexicana y usted es mi enemigo!". María Inés es una mujer noble. El teniente les niega el permiso para avanzar en el viaje y todos los viajeros intentan disuadirla de su rectitud, pero sólo lo logra su compasión por una bebita enferma que requiere, con urgencia, de atención médica. Para que la niña pueda salir de ahí, ella acepta al francés. Pero queda enamorada del invasor: "una sólo noche..." El teniente es enviado a la batalla del 5 de mayo, ella lo sigue arriesgando su vida y olvidando su proyecto personal, atraviesa el campo de batalla pasando de la trinchera mexicana a la francesa, porque lo oye del otro lado, herido, pidiendo agua, con un oído milagroso, porque todos los yacentes solicitan el preciado líquido. Brinca sobre muertos y heridos enemigos para consolarlo antes de morir. Cierto que él le había demostrado respeto y aprecio por México, declarándose parte del pueblo francés que no apoyaba la Intervención, pero las ideas políticas de que hacía gala María Inés parecen sumirse

en el olvido ante el estímulo omnipotente de la sexualidad, o al vivirse como algo más completo que la genitalidad se confunde con el amor. Si la ejerce una mujer noble implica la toma inmediata del amor y, por ende, la supresión de los ideales y proyectos personales.

El erotismo fuera de matrimonio parece tener, en pantalla, un peso grande, pues se pierde la autoestima femenina, en caso de que la mujer sea buena. En Distinto amanecer Julieta no accede al deseo de Octavio y de ella misma porque, de hacerlo -dice- sentiría asco al otro día y vergüenza de sí misma. Esa es una frase recurrente en los melodramas. La debilidad femenina para resistirse a tan peligroso trance es proverbial. En Hasta que perdió Jalisco Cristina tiene un hijo al que abandona para huir a un convento porque "tiene mucha pena y mucha vergüenza". La sirvienta culpa a su hermano de lo que sucedió, por dejarla sola y rechaza el argumento de que ella debió cuidarla: "yo no soy más que una criada y las mujeres sin hombre que las cuide siempre están solas".

El erotismo implica para la mujer el olvido: su fuerza es difícil de manejar y desborda cualquier expectativa. No puede pensarse. No puede disfrutarse. Pero tampoco puede suprimirse y si se pudiera la mujer quedaría sin lugar: por eso debe temerse. Para el hombre semejante fuerza es riesgosa: puede suprimirlo (Doña Bárbara) o chantagearlo (La oveja negra). La solución es separar esa fuerza del ser humano, neutralizarla, disociarla. Si ella se autodenigra, tiene más opciones de

salvarse. Para el cine mexicano la sexualidad de las mujeres no es un derecho sino un riesgo. Define su destino pero en forma enajenada. Esto se expresa también en un consultorio sentimental de 1935 el doctor Love le dice a Desesperada:

No intente huir con el novio porque le pesaría más tarde. Reprima su fogosidad y salga en buena forma de su hogar. Siga mi consejo y me recordará siempre con gratitud por mi advertencia(59).

La fuerza del deseo se soslaya, pero está muy presente en las cintas nacionales de la edad de oro.

En suma, en el cine mexicano la esencia femenina define ineludiblemente a la mujer, pero no determina su destino ni sus funciones en el mundo. Eso depende, en mucho, de la situación en que queda colocada por la suerte o por sus actos, por el uso que haga de su sexualidad. Es así porque es necesario negociar entre la moraleja, el reconocimiento del espectador que se sabe sexuado y la propia tendencia de quienes hacen las películas.

El aspecto sexual se separa para que no estorbe las imágenes de quienes cumplen la función de "santas", Eva o María, sin embargo el tema se cuele y atraviesa los filmes. El temor no lo suscita tanto la sexualidad cuanto el serotismo, y el elemento más difícil de reconocer es la

59. "Feminidad": El cine gráfico. México, D.F., Num.(116) 1-b. 22 sep 1935. p.8.

iniciativa y el deseo femenino. Las figuras de Eva y María no trastocan un orden: han sido domesticadas, estereotipadas por el imaginario fílmico como la madre y la prostituta, y su sexualidad dirigida y controlada. El temor lo suscita un tercer arquetipo: Lilith: la rebelde, la primera mujer de Adán. Lo que verdaderamente no se perdona es su paradigma, pero no son muchas las mujeres de luz y sombra que la representan.

A pesar del intento de separar el alma del cuerpo, el amor del placer, la sexualidad del erotismo, en fin, de responder al "deber ser" de la moral sexual imperante, las pantallas nacionales dejan filtrar una realidad insoslayable: la presencia de un tono sexual amplio aunque reprimido, gozado pero con culpas, y una pregunta crucial, ¿por que peca la mujer?, pregunta que esconde otra más directa: ¿goza ella, goza mi madre? En pantalla se muestran concepciones básicamente masculinas pero, además, infantiles. Una vez más el cine muestra las preocupaciones de una sociedad desde el revés de la trama.

Capítulo XII.

La mujer en el mundo público.

Como vimos, en pantalla la familia aparece como el ámbito apropiado para el desarrollo femenino. La protege del erotismo, le permite una función y un lugar social, otorga el espacio preciso para desarrollar óptimamente su rol materno. La imagen la presenta inscrita en un mundo privado, separado del mundo público, dentro de una institución protectora que salvaguarda de los riesgos del afuera, aunque ella misma encierre multitud de conflictos. Lo anterior, en nuestro país y para la mayoría de la población, es producto de la fantasía o el deseo más que de la realidad. En los sectores populares la familia es una instancia que no protege tanto como presuponen las películas, que no evita, por ejemplo, que las mujeres o los niños trabajen y sean explotados. La historia nacional muestra un amplio sector femenino que ha ejercido múltiples y variadas actividades laborales, aunque muchas veces sin salario. Por eso es interesante confrontar las dos realidades: la de la mujer trabajadora y su imagen fílmica en el período que aquí atendemos.

Entre la casa y el mundo: una decisión que no es tan libre.

La participación femenina en el mundo público no es tan evidente como el trabajo asalariado. Si entendemos por trabajo una actividad encaminada a conseguir un beneficio económico, encontramos a las mujeres realizándolo desde que

tenemos noticia. Las vemos vendiendo comida u objetos en la calle, fabricando artesanía, ofreciendo servicios de costura o alimentación. Trabajando pues, pero a menudo insertas en la unidad doméstica y por lo tanto sin salario. En cambio, desde la Colonia, sí lo reciben, así sea parcialmente, las trabajadoras de la industria textil y tabacalera, las parteras y las criadas. Durante el porfirismo las mujeres de clase media que trabajan como maestras ya no son excepcionales y para sus finales aparecen las primeras profesionistas. También vemos como algo usual a las empleadas en el comercio. En esos años hay más mujeres en el trabajo asalariado que en los primeros del siglo XX, en que las crisis económicas y políticas inciden en una baja de la actividad laboral femenina(1). En los albores de nuestro siglo encontramos ya secretarias.

En los años que aquí tratamos la novedad, en cuanto al trabajo femenino, radica en un aumento de asalariadas y en una creciente incorporación de personas de clase media. Aparecen nuevos oficios y otros emplean, más que antes, a mujeres.

A pesar de lo dicho, el discurso de la ideología dominante ha insistido en que el lugar de la mujer es el hogar y su función la maternidad. El "deber ser" centra a la mujer en la familia y se transmite al grueso de la sociedad que vive con concepciones muy diferentes. La ideología

1. Teresa Rendón y Carlos Salas, Op Cit, p.189-230 .

dominante sólo ha podido ejercerse en un sector de clase, aunque pretenda pautar a todas.

El crecimiento de la economía mexicana ha sido evidente a partir de los años treinta. La mujer participa más en el trabajo asalariado, sobre todo en el sector terciario. Esto es más evidente a partir de los cuarenta, en forma paralela al crecimiento de las ciudades, las clases medias, la población en general. En esos años el número de asalariadas crece: si en 1930 la mano de obra femenina en la población económicamente activa global era de 4.65%, en los cuarenta es de 7.4% y para los setenta ocupa un 16%(2) Durante los años que aquí atendemos la mayor participación se da en el sector servicios, aunque en 1940 el 72% de quienes laboran en éste lo hace como sirvienta, lo que relativiza cualquier entusiasmo. Para 1970 sólo el 43% se emplea como tal(3). Hay que mencionar también las dificultades estadísticas, pues quienes trabajan en su casa, de tiempo parcial o en labores ocasionales no suelen quedar registradas en los censos.

La abundancia de mujeres trabajando expresa el crecimiento del sector servicios en las cada vez mayores ciudades. Se trata de labores parecidas a las hogareñas, de actividades que, en general, no requieren de una especialización compleja, porque ésta se ha aprendido desde la infancia. Su participación en la industria varía de acuerdo a los criterios sectoriales y regionales, por

2. José Antonio Alonso. Sexo, trabajo y marginalidad urbana.

México, Edicol, 1981. p.80.

3. Rendón, Op Cit, p.210.

ejemplo, el número de las empleadas en la industria tabacalera baja, de un 59% en 1930 a sólo un 19% en 1980 y en las fábricas de hilados y tejidos, cuando aparecen las fibras sintéticas, tiende a masculinizarse la mano de obra. Las tortillerías, en cambio, siguen ocupando una mano de obra preponderantemente femenina(4).

La realidad es que la mujer tiene cada vez más ámbitos para funcionar, pero la ideología dominante ubica el deseable en el familiar. Existe una clara contradicción en las opciones que se muestran, pues se insiste en que su lugar es el hogar pero se requiere, también, justificar su incursión creciente en el ámbito laboral. Esta disyuntiva es tan larga como el problema: ya en el siglo XIX es constante el desfase entre el modelo y la práctica, mismo que se acentúa durante el porfirismo, con la incorporación amplia de las mujeres a la esfera fabril(5).

En el período que abarca este trabajo observamos que se mantiene este problema. En ese sentido se inscribe el artículo que el Licenciado Alfonso Francisco Ramírez, Ministro de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, escribe en Mañana. La revista de México. Opina que:

Somos de los primeros en reconocer las excelsas cualidades que se compendian y abrillantan en el ser adorable que es la mujer. Y no sólo lo hacemos como un acto de cortesanía, sino como un acto de fe en la grandeza de sus nobles destinos (...) estimamos que en las oficinas y en las

4. Id, cuadro p.243.

5. Ver: El Albúm de la mujer. Antología ilustrada de las mexicanas... Op Cit Vol III y IV.

fábricas existen labores que ella desempeña mejor que el hombre, estándole por lo mismo naturalmente reservadas y hasta en las mismas borrascosas lides de la política es susceptible de intervenir con gallardía; aunque, a decir verdad, por ahora y en nuestro medio, sus derechos cívicos deben estar condicionados (...) En consecuencia, no limitamos la actividad femenina en todo aquello que sea provechoso, factible y bello. Pero si deseamos que, de preferencia, se circunscriba al área en que, por su propia índole, rinda más exquisitos y perfumados frutos (...) la inmensa mayoría, por vocación indeclinable de dulzura y de amor, permanecerá en el hogar para hermosearlo con la luz de sus encantos y con sus suavidades de rosa intocada.

No conceptuamos a la mujer inferior o superior al hombre, sino sencillamente distinta_(6).

El apoya los planteamientos de los artículos 168 y 169 del Código Civil en que queda bajo la dirección de la mujer el cuidado del hogar y puede trabajar, mientras no descuide esas funciones(7). Para el Licenciado "el ideal sería que la mujer casada no trabajara, a efecto de que pudiera consagrarse plenamente al desempeño de su altísima misión"(8).

Parece claro que la educación tradicional resulta insuficiente, tanto a hombres como a mujeres, para enfrentar esta nueva tesitura social. Es obvia la necesidad de nuevos esquemas y a los tradicionales socializadores se suman ahora

6. "El trabajo de la mujer casada". Mañana. La revista de México. México, D.F., Num.121, 22 dic 1945. p.44.

7. Artículo 128: "estará a cargo de la mujer la dirección y el cuidado del hogar". Artículo 129: "La mujer podrá desempeñar un empleo, ejercer una profesión, industria, oficio o comercio, cuando con ello no perjudique a la misión que le impone el artículo anterior". Id.

8. Id.

el cine y el radio, que en México son instancias netamente populares. La opinión general, sin embargo, no sonaba muy acorde a la realidad. En un artículo, "Maternidad y magisterio" por ejemplo, Eduardo Pallares declara que "Nada demuestra mejor las limitaciones que el sexo impone a las actividades de la mujer que las consecuencias que provoca en el magisterio femenino la maternidad [...] perjuicios de los educandos tanto moral como pedagógicamente"(9). El señor Pallares inicia su crítica porque -dice- las maestras en dicho estado despiertan los impulsos sexuales de los adolescentes "que deben permanecer tranquilos por razones obvias" y también porque el gasto biológico que representa "tiene forzosas repercusiones en las facultades mentales de quien va a ser madre".

También desde el punto de vista de la moral social, cabe observar que no siempre las profesoras tienen sus hijos en legítimo matrimonio, lo que es motivo de murmuraciones y escándalo para los adolescentes o jóvenes alumnos(10).

Por último, considera, el gasto que implica esa prestación es oneroso y se pregunta: "¿está justificado moralmente que gocen de los beneficios de esta ayuda lo mismo las profesoras que tienen sus hijos en legítimo matrimonio, que las que lo tienen fuera de él?". Todo lo anterior le sirve para plantear "incompatibilidad entre desempeñar ciertas funciones y querer al mismo tiempo ser madre". Su

9. El Universal. México, D.F., 12 may 1942, p.3.

10. Id.

argumentación gira en torno a un eje "moral" que resulta claramente poco coherente con una realidad avasallante.

En la práctica social se aprietan los nudos de esa contradicción. Isabel Alba recuerda que su padre era muy celoso con las mujeres de la casa y no quería que ellas estudiaran ni salieran de la casa: "mi papá le daba la preferencia a los muchachos, que ellos estudiaran". Ellas se preparaban en costura, tejido, enfermería, etc. "decía que la calle era para los hombres (...) por eso no quería que estudiáramos fuera de la casa". Con la madre mantenía los mismos esquemas, sin embargo la señora "cosía, pero a escondidas, porque mi papá se enojaba, porque antes la mujer no debía trabajar, debía de avenirse al gasto que le daba el señor y entonces mi mamá cosía a escondidas, vestiditos para las vecinas y eso, pero que no se enterara mi papá porque como que lo estaba haciendo menos, los tachaban de no cumplir con todos los gastos del hogar"(11).

Un ejemplo de la manera en que opinan las mujeres, de las contradicciones que ellas también tienen -como parte integrante de la sociedad, que son- lo tenemos en una entrevista que Excelsior hace a la señorita Sara Riveroll en el año 1939, muchacha de conocida familia, y quien supuestamente tiene un "raro e interesante modo de concebir la vida"(12). Lo anterior puede sugerir que su idea es

11. Op Cit.

12. Entrevista con la señorita Sara Riveroll por Ana Salado Alvarez. Excelsior. México, D.F., 5 may 1939, 2da.secc, p.5.

transgresora o rebelde, porque afirma que ella "estudiará, trabajará y se casará", sin embargo, agrega:

¿Estudiar? ¿para qué si en general no gustan las sabias, las literatas, las médicas, las abogadas? En caso de hacerlo la primera ciencia que hay que aprender es la de ocultar lo que se sabe. ¿Trabajar? se malacostumbra la mujer, volviéndose descuidada en el hogar, perdiendo feminidad y gracia, porque a poco que se descuide será una feminista de gafas, pelo corto, duro entrecejo y una corbata y cuello que mejor no le sientan al más hombre de entre los hombres. Y en cuanto a casarse, si a esto se llega, no valen ni instrucción ni trabajo, sino sólo cariño. Hay que saber trabajar, pero no para competir con los hombres. Las carreras que tienen como fin disputar a éstos el campo de acción que ellos han creado a sus gustos y necesidades no deben ser de las mujeres. Hay profesiones que un poco más se avienen a la delicadeza, moralidad y aficiones femeninas(13).

En realidad poco vemos la originalidad de su pensamiento. Más parece el de una persona que participa a plenitud de las ideas de su tiempo. Aquí es con ese sentido que conservo su testimonio.

Las ideas podían girar en torno a la necesidad de que la mujer se instalara en el ámbito privado, pero la realidad no siempre era acorde. Algunas mujeres trataban de tener mayor participación en el ámbito de lo público, y el feminismo abría caminos con diversas tendencias. El mismo mes que la señorita Riveroll opina lo que vimos, viene del Cono Sur Susana Larguía, feminista, secretaria de la Unión Argentina de Mujeres, quien declara que busca la igualdad de la mujer

13. Id.

ante la Ley, "jamás pretenderá suprimir las desigualdades que impone la diferencia de sexos, usurpando los puestos que tienen los hombres [...] el feminismo exige igualdad civil, política y económica, pero separación en un orden moral. Nosotras no queremos en cada mujer una feminista con mentalidad y moralidad de hombre, sino una feminista exquisitamente femenina que a conciencia sepa sus responsabilidades de mujer"(14). Para Larguía había que evitar un feminismo "violento y ridículo" como el que las antecedió -dice- para esgrimir las armas de la delicadeza, la discreción, la bondad y la moderación. Ignoro hasta donde este discurso era una táctica para evitar el rechazo o la realidad de su pensamiento, pero el feminismo en esos años en México contaba con niveles de mayor politización y claridad. Baste mencionar que en esos años todavía conserva su fuerza el Frente Unico Pro Derechos de la Mujer (FUPDM), que recoge una importante trayectoria en ese sentido y define una estrategia en base a la problemática específica de las mujeres en la sociedad(15). También había mujeres que se organizaban de acuerdo a formas más tradicionales, como la Asociación de Mujeres Universitarias que para 1945 cumpliría veintiun años de vida(16).

En general, la vida de las mujeres se desarrollaba por cauces de poca participación política, a pesar del Frente

14. Id. 19 may 1939, 2da.secc, p.2.

15. Ver Esperanza Tuñón. Tambien somos protagonistas de la historia de México. México, EMAS, 1987. (Cuadernos para la mujer. Serie: Pensamiento y Luchas).

16. "Té en la Asociación de Universitarias" El Universal. México, D.F., 10 may1945, p.24.

Unico y de posiciones oficiales como la de incluir a las mujeres en actividades como los censos nacionales. Esta inclusión se hace tanto en consideración a que se la ve compenetrada de los problemas nacionales cuanto "por su influencia educativa y persuasiva"(17). Estos cambios atañen a la mujer de clase media y alta. La de los estratos populares estaba incorporada al mundo público desde que la memoria alcanza, básicamente en el mundo del trabajo, pero dista de ser una elección para ser una necesidad de sobrevivencia.

También encontramos mujeres que participan en el mundo público de otra manera, en el hampa, mujeres que dirigen o participan en bandas de asaltantes. Una de ellas amenazaba con un puñal mientras su compañero robaba a la víctima(18), "La Marilupe" capitaneaba una banda de asaltantes(19). En 1950 se aprehende en Guadalajara a "La reina del opio", que atendía un laboratorio que procesaba dicha mercancía en esa ciudad(20).

Si echamos un vistazo a las solicitudes de trabajo femenino en la prensa del período que aquí nos ocupa veremos oportunidades para las taquimecanógrafas mujeres y mecanógrafos varones (en 1940 una mecanógrafa meritoria, si tiene poco trabajo, gana cuarenta pesos), sirvientas, que pueden ganar doce pesos si se solicita "muchacha que ayude", veinte si va a trabajar por la calzada de Tlalpan o setenta y

17. Id.

18. El Universal. México, D.F., 13 may 1942, 2da.secc, p.1.

19. Id., 28 may 1942, 2da.secc, p.15.

20. Magazine de Policía. México, D.F., 3 abr 1950.

cinco si lo habrá de hacer en Las Lomas de Chapultpec(1940). Las vendedoras pueden ganar de veinte a treinta pesos, según el anuncio que las convoca. Costureras con o sin máquina. Reparadoras de medias. Tejedoras de guantes a gancho para trabajar en su casa. En este sentido hay un anuncio que nos llama la atención: "LA MUJER INDEPENDIENTE ES FELIZ... POR \$15.00. Compre su máquina y teja sweaters, bufandas, ropita para niño..."(21). Empleadas para comercio, meseras de diferentes categorías e incluso vemos que se pide una encargada para el guardarropa de El Patio. La prensa alterna estas características de modernidad con añejos contenidos:

Señora, señorita. Protejan su hogar. Ayúdamos a dominar circunstancias, dolores 'Confraternidad femenina'[prof Carrillo](22).

Otros anuncios suenan tradicionales y modernos a la vez:

Compañía seria ofrece posición con buen sueldo a señorita de 22 a 26 años, buena familia, buena educación, vida irreprochable, que vista con gusto, hable inglés, tenga voz agradable, sea bonita, sepa maquillarse, para vender y viajar y sepa algo de cosméticos(23).

O bien:

Señoritas decentes, jóvenes, guapas, con personalidad, se necesitan diez para obsequiar muestras al público, todos los rumbos de la capital(24).

21. El Universal. México, D.F., Passim mayo 1940.

22. Excélsior. México, D.F., Passim junio 1942.

23. "Anuncios de ocasión". El Universal. México, D.F., 12 mayo 1940.

24. Id.



A Juanita nadie la quena como secretaria



Hasta que supo de MUM



Ahora todos se la disputan.

ESTE SEGURA - USE SIEMPRE

MUM

El baño quita solamente el olor de la transpiración pasada. ¡MUM! suprime el olor de la transpiración futura! MUM es inofensivo a la piel y no destiñe la ropa. Se conserva fresco en el envase. ¡Use MUM diariamente!

UN PRODUCTO DE BRISTOL MYER

Reg. No. 1460 T. S. S. A. Prop. J.

**MUJER INDEPENDIENTE
FELIZ ... POR \$15.00**

... máquina y tela oventar, bañi-
recta para niño. Tenemos máquinas más
de \$25.00. Pide' informas; damos oboro

... Máquinas? de cocer industriales
señias y saballos ropa interior, Camisas,
pañuelos, etc.

Dirección: Eríd. 15-08-76. Ofic. 1-38-83.
MÁQUINARIA TEXTIL, S. A.
Rep. del Salvador 22-B.

Existen otras más turbias:

A dos señoras jóvenes, bonitas, bien presentadas, para acompañar turistas a diversiones. Magnífica gratificación.

Urgen señoritas. Indispensable bien presentadas. \$4 diarios. Escuela Mata Hari.

Señorita muy guapa, bien presentada, audaz y capaz para vendedora en oficinas. Sueldo cien pesos. Inútil si no puede tratar con hombres todos caracteres.

Solicito meseras jóvenes, bien presentadas, sueldo y comisión. Restaurante El Cariño. Cuauhtemotzín num. 434(25).

Este tipo de anuncios propiciaban los rumores, que en ocasiones parece que eran fundados: Rebeca Domínguez, tratante de blancas, es apresada porque "regenteaba dos lenocinios en los que se aprovechaba de jovencitas incautas que llegaban hasta allí en busca de trabajo, según anuncios que profusamente hizo circular solicitando muchachas de diez y seis años para trabajar como masajistas"(26).

El día en que se instaura el horario corrido en los negocios y que la ciudad parece sentirse muy moderna, la prensa nos dice que: "Dependientes y mecanógrafas, ataviadas con sus trajes de vivos estampados, velozmente asaltaban trenes y autobuses disputándose a codazos un puesto en los vehículos, mientras las cortinas metálicas rechinaban al cerrarse"(27). Las mujeres se muestran activas y emprendedoras:

25. Id.

26. El Universal. México, D.F., 1 may 1942. 2da.secc, p.1.

27. Id.

Entre el bello sexo, el nuevo horario goza de más fervorosas simpatías que entre los hombres. Josefina González y Ester Aguirre, guapas dependientas del Centro Mercantil (Sección de Niños) nos refrendaron con sus juicios la anterior impresión [...]

- ¿Y no les parece que la comida necesita un poco de reposo, un poquito de siesta? -¡Flojera! - respondió nuestra linda interlocutora- ya es hora de que los mexicanos y las mexicanas vayamos perdiendo esas malas costumbres. Lo bueno es acabar la jornada de trabajo pronto. Ya verá como desde las seis en adelante la gente saldrá a la calle, a los cafés, a los cines. Ahora a todos nos faltaba tiempo(28).

Por otro lado una serie de trabajos que la mujer realizaba tradicionalmente se ven perseguidos por lo que implica la modernidad del nuevo país. Por ejemplo: Martina Cabrales "una mujer 'nahual' o bruja cayó ayer en poder de agentes inspectores sanitarios precisamente en los momentos en que se dedicaba a la ejecución de uno de sus actos de Superchería"(29). La modernidad le llegó a esta mujer y convirtió su profesión en ilícita, por no cumplir las exigencias del Código Sanitario Federal. Eso de sentirse descendiente de Huichilobos no parecía muy acorde con los nuevos aires.

Aunque la actividad en el trabajo es una condición sine qua non para que la mujer pueda modificar su papel social, sería ilusorio suponer que ésta conlleva automáticamente una calidad de vida más satisfactoria: los primeros momentos parecen soportar una excesiva carga. Los números muestran

28. Id.

29. Id. 11 mayo 1945, 2da.secc, p.1.

poco de una serie de problemas comunes, como son la doble jornada, el menor salario, las malas condiciones y el hostigamiento sexual. Uno se pregunta hasta donde la incorporación femenina al trabajo en estas condiciones ofrece la posibilidad de mejorar la calidad de vida. En 1939 la prensa da noticia de unas meseras que se defienden pues han sido llamadas "señoras de edad antediluviana" y "loros con faldas" en un reportaje hecho para una revista. Ellas argumentan:

Tal vez el autor del reportaje aspire a que los cafés estén atendidos por "esculturas humanas", cosa que está en libertad de desear [...] sin hacer escarnio con mujeres trabajadoras que obligadas por la necesidad, en medio de pobreza, sólo saben que, y esto lo han aprendido por instinto, deben atender al público lo mejor posible(30).

También Gloria Fernández sabía de las dificultades: ella comparece a la policía con tremenda lesión en la cabeza porque, cuando estaba en una lonchería de su propiedad, llegaron varios sujetos en estado de ebriedad pidiéndole un pozole. Como dicho platillo no estaba en el menú rompieron botellas de refresco para golpearla(31).

Parece obvio que el sistema económico requería la incorporación femenina al trabajo, pero ¿qué imagen transmite la pantalla de la mujer trabajadora? ¿la prepara para el nuevo rol que ejerce en sociedad? ¿le enseña las virtudes de la tenacidad, la constancia, la eficiencia laborales? El cine

30. Excélsior. México, D.F., 27 may 1939, p.4.

31. La prensa. México, D.F., 5 mayo 1947, p.33.

mexicano, como vimos, se dirige a los sectores populares que acariciaban el sueño de trepar a las capas medias, o, si ya estaban en ellas, a seguir ascendiendo. Las mujeres pertenecían, en gran medida, al grupo de las que siempre habían trabajado y que ahora se incorporaban a las nuevas actividades: lo veían obreras, sirvientas, empleadas de comercio, secretarias, prostitutas y también amas de casa que muchas veces trabajaban a destajo dentro del hogar, cosían o cocinaban para vender, aplicaban inyecciones. ¿Qué cintas buscaban?

Las trabajadoras de luz y sombra.

El mensaje que se transmite en pantalla en cuanto al trabajo es contradictorio como lo es en la sociedad en su conjunto. Se considera el trabajo de la mujer como algo negativo, pero también se piensa que ella debe prepararse para hacerlo por si alguna desgracia se desencadena. El período para entrenarse en estos menesteres es antes del matrimonio, por "mientras me caso". La decisión es aleatoria, pero debe calcularse, como vemos en una escena de Una familia de tantas. Padres e hijos están sentados alrededor de la mesa del comedor y la sirvienta entra a servir los platillos. Estela, la hermana mayor llega retrasada y se comenta que Maru está próxima a cumplir quince años. Maru se dedica a compartir con su madre las tareas domésticas mientras el padre le busca novio. El padre reprende a Estela: "No creas que porque trabajas con un tío

tuyo puedes llegar tarde" el tío -dice el padre- puede hacerlo, pero la muchacha debe ser estricta. Se pasa a comentar que Maru, a los quince "deberá ir a trabajar por un tiempo", pero la sirvienta, miembro marginado de la familia que puede, por lo mismo, tener un papel destacado en ella, Lupe interviene en el sentido de que Maru no debe trabajar, que ella no debe andar tras los camiones cuando, además, la muchacha ayuda bien en la casa y la madre la necesita. El hecho de que las hijas se queden en casa ayudando a la madre es harto frecuente en la realidad y en el cine mexicano de estos años. Se deja abierta la opción de hacerlo o no, como parte de un entrenamiento que -sabemos por la trama- es absolutamente superficial para la formación de la mujer. Cuando Maru se case con Roberto del Hierro, que representa la opción moderna de vida frente a la tradicional, significada por el padre, el hecho de su nula experiencia laboral no le implica quedar fuera de los nuevos tiempos a que su matrimonio la lleva.

En pantalla aparece explícita la realidad de que las posibilidades de trabajar para las mujeres son escasas y difíciles, precisamente porque ellas no tienen preparación. Vemos la desesperación de la que busca en el periódico (María Eugenia), los pies adoloridos de la que se cansa (Necesito dinero), el duro aprendizaje en campos novedosos (Vuelva el sábado de Cardona, 1951). En Me ha besado un hombre (Soler, 1944), la protagonista se viste de hombre para trabajar en la construcción de una presa porque salió de España después

de la guerra civil en ese país, con el pasaporte de su hermano, y al llegar a México "vi las dificultades que tenían las mujeres para desenvolverse, para encontrar trabajo" y opta por suplantar a su hermano. También en Divorciadas vemos las dificultades que enfrentan quienes no tienen una preparación: Cristina no encuentra trabajo porque no sabe hacer nada. Su búsqueda provoca malosentendidos porque los señores -se plantea en la cinta- son unos sinvergüenzas y sus mujeres muy celosas. Cuando rompe con su amante Luis y debe ganarse la vida por ella misma, encuentra una alternativa dirigiendo una escuela para hijos de mujeres solas. Años después Luis enviuda y llega a pedirle que deje de dedicarse a resolver problemas ajenos y vuelva a vivir su propia vida (como si esa no lo fuera) que sea otra vez la Cristina dulce y sumisa que él amó. Ella no acepta y reafirma el valor de una actividad que sí considera suya, aunque signifique dejar de ser "lo que toda mujer quiere": en el cine mexicano el trabajo y la vida en pareja se presentan como excluyentes para la mujer, lo que obviamente no sucede con los varones. En la misma cinta, la otra protagonista, Carmen, vive situaciones similares, aunque ella tiene la suerte de haber recibido del marido dinero y relaciones con gente importante, que la ayudan. Es ella quien pone el capital para comprar la escuela. Sin embargo su vida previa de divorciada la llevó a una existencia disipada que la conduce al suicidio. Juanita, la de menor jerarquía social de las tres, es quien tiene las cosas más resueltas: era

secretaria del juzgado donde Cristina realiza el trámite de divorcio y, además, tejía en la oficina los ratos que le quedaban libres, por lo que la despiden. Entonces se acerca a las otras mujeres y se convierte en su sirvienta. Juanita representa el personaje más claro y definido, para quien el trabajo no es un sufrimiento ni la vida un conflicto entre lo deseado y lo posible. Desde ese rol Juanita se convierte en el complemento de las otras mujeres de luz y sombra, más dirigidas a cumplir un ideal social. Otro personaje interesante en este film es la vecina mecanógrafa que desatiende a sus hijos porque debe acompañar a su jefe en la borrachera: es ella, con el abandono de la prole, la que da la idea a Cristina de poner una escuela para niños descuidados por sus madres.

El cine ofrece un sueño para evadir, pero debe permitir el reconocimiento. Las dificultades de la mujer que trabaja no aparecen tanto en la historia fílmica cuanto entre líneas. Por ejemplo, las dificultades que tienen las madres que trabajan para dejar a los hijos: eso es parte del supuesto, que hace al público entender que Cristina abriera una guardería, cosa, por otro lado poco frecuente en esos años. Sabemos, por la nota roja, los accidentes que sufrían muchas veces los pequeños al quedar atados a la pata de la cama o solos mientras la madre trabaja. Valga de ejemplo esa nota que explica que cuando la madre regresa del trabajo se encuentra con que su niña de seis años ha sido violada por un

soldado(32). La ideología dominante, en cambio, se expresa óptimamente en el discurso explícito. En Mujeres que trabajan (Bracho, 1950) un juez reprocha a la protagonista de la siguiente manera:

Ser mujeres solas, emancipadas, queriendo vivir solas, creyendo bastarse a sí mismas, despreciando la santidad del hogar y la protección de un hombre.

¿Qué reconocimiento puede propiciar en la mujer popular del público este discurso? ¿Cuál, cuándo en su grupo social se ve como algo remoto la estabilidad familiar y algo cotidiano el trabajo para vivir?

La verdadera vida de la mujer es casarse, cuidar de un hombre, tener hijos, vivir para ellos, formar un hogar y una familia, como la formaron nuestros padres para nosotros. No hay nada en el mundo como la familia.

¿Qué reconocimiento puede provocar ésto, aunque se ponga en boca de una mujer? Creo yo que en el del deseo. En el discurso que marqué queda implícita la seguridad que otorga el hogar y la familia. La falta de esta aseveración es cosa de la realidad, pero no del deseo. "No hay nada en el mundo como la familia". No, pocas familias hay en los estratos populares mexicanos que en los años cuarenta ofrecieran la estabilidad, pero parece lógico que ante los avatares del mundo público se añorara un espacio protegido.

¿Trabajan las mujeres en el cine mexicano? Lo hacen circunstancialmente, por mientras se solucionan los

32. El Universal. México, D.F., 8 mayo 1941, 2da.secc, p.6.

problemas, cuando la familia se disuelve. La circunstancia puede hacerse permanente. En ¡Esquina bajan! (Galindo, 1948) Regalito pierde su trabajo de cobrador de autobús. La esposa debe trabajar pero protesta: ella se casó para no hacerlo, así es que acepta sólo con la condición de que sea temporal. El trabajo aparece como algo que provoca grandes sufrimientos: en Quinto patio (Sevilla, 1950) la madre cose en la casa y pedalea sin cesar mientras los hijos crecen(33). El rostro de amargura de esta señora es por demás explícito porque, además, al final, es la familia la que siempre resuelve los problemas. En Hay lugar para dos se muestran los avatares de la clase popular urbana en la ciudad de México. Cuando el protagonista está en prisión son los compadres quienes ayudan a la mujer en el momento de dar a luz al hijo, quienes la acomodan en el negocio familiar y quienes le dan el afecto que ella requiere. El sindicato al que pertenecía el marido sólo se presenta cuando los problemas más gruesos están resueltos. El trabajo del cónyuge no proporcionó los medios de ayuda suficientes. Cuando Gregorio, en la cárcel, sabe que su mujer está trabajando se afecta tanto que súbitamente comprende los problemas que su irresponsabilidad ha generado. Sin embargo, Cholita argumenta que ella siempre ha trabajado y lo seguiría haciendo por su hijo. El trabajo nunca aparece como un gusto o una elección, sino como un mal (menor o mayor) necesario. Se obvia también el hecho de ser una actividad que atraviesa toda la vida de muchas mujeres

33. Quizá como esas madres beneficiadas por el decreto de Doña Soledad Orozco de Avila Camacho que vimos antes.

para presentarse tan sólo como una carga eventual, que no soluciona nada.

El destino femenino se condiciona por la existencia o no de una familia que la apoye. Si carece de él los riesgos que enfrenta se multiplican. Se presenta entonces a una situación que la arrastra al mundo de lo público, para el cual la prostitución tiene la puerta más ancha. En La insaciable (María Antonieta Pons) intenta escapar a su marca de rumbera a través de un trabajo honrado, pero le resulta imposible: ante la simple visión de su belleza todos los potenciales jefes se convierten en pretendientes con intenciones aviesas y ella debe volver a las tablas. En Perdición de mujer (Orol, 1950) un personaje dice sin tapujos: "de ser una cualquiera simulando una empladita, mejor ser una cualquiera con provecho". Incluso las universitarias pueden verse lanzadas a este tipo de vida. En Distinto amanecer Julieta lleva una vida doble: de día es ama de casa y esposa de un intelectual que gana muy poco y de noche debe fichar en un cabaret. Ella explica que le fue imposible conseguir un trabajo "decente" y que hay cosas como el hambre de su hermanito que no esperan. Su trabajo en el Tabú no ofrece la ruta de un proyecto de vida, sino el atajo para escapar.

El trabajo femenino no aparece, en la imagen, como algo que se ubica en el mundo público, separado del privado, como sucede con el de los hombres, sino que parece ser una actividad avasallante, que se infiltra en su existencia personal y la marca en su conjunto, que invade toda su vida

suprimiendo sus opciones de vivirla. Habitar el mundo público cancelar el privado, precisamente ese que se supone se desarrolla en la familia nuclear. Es de hacer notar que del trabajo masculino rara vez conocemos los detalles en las películas. Tenga negocios o sea profesionista eso parece ajeno a los devaneos de la trama y su mundo privado se mantiene incólume.

Cabe sacar de balance que el trabajo remunerado no ofrece a la mujer ni seguridad ni felicidad. Sólo implica una doble carga, la pérdida del logro femenino del amor, el hostigamiento sexual y una escasa sobrevivencia. La solución verdadera la otorga la familia. Se transmite un "deber ser" que no es coherente con la práctica social y que es imposible de realizar.

Las diversas actividades laborales.

¿En qué trabajos encontramos a la mujer en la pantalla? Las actividades más comunes son las que en la realidad lo son: vemos sirvientas, empleadas, vendedoras de fritangas, secretarias y prostitutas, aunque en pantalla estas últimas suelen estar adornadas con el glamour de ser artistas o vedettes, como si fuera un no-trabajo. También es común (Quinto patio, La mujer que engañamos) la mujer que trabaja cosiendo a máquina en su casa. En este caso lo privado se mantiene como lo fundamental y se suprime el conflicto con lo público. Sólo es evidente un exceso de labor.

La sirvienta ocupa un lugar destacado en el público y en la imagen, sin embargo, en pantalla, suele ocupar un papel secundario. Se trata de un personaje comparsa, a menudo cómico, telón de fondo en una historia de la que es testigo y en la que suele incidir, bien llevando mensajes o bien porque es poseedora de un sentido común que resuelve muchos problemas. La sirvienta tiene, muchas veces, el control de la situación. Sin embargo, es frecuente que sea regañada o ninguneada, por ejemplo: en La abuelita un personaje llega a contar un chisme a otro. Dice: "nadie debe oír ésto" y ahí está presente la sirvienta, pero nadie le hace caso..., como si no existiera. Naturalmente ella irá a contar lo que oyó, para que la historia siga su curso.

La sirvienta puede tener un enorme poder. En el caso de Dueña y señora, que ya comentamos, cuando el patrón le pide a Toña (Sara García) que no lo llame más "señor" a lo que ella contesta: "nunca señor, criada nací y criada moriré". Las lágrimas resbalan por su cara cuando lo escucha, pero se niega a dejar ese rol obscuro pero medular. Al hijo le dice: "Nunca pensé que la humildad de mi clase pudiera darte un día la felicidad y esto compensa todos mis sacrificios". En Acá las tortas la sirvienta maneja más información que la propia madre: ella sabe donde está el hijo desaparecido y sabe también del nieto cuya existencia los abuelos ignoran. Su apego a la familia le hace defender sus intereses como si fueran propios, le hace supeditar su vida a ese núcleo del que forma parte desde el lugar más obscuro. Ser sirvienta es

una forma de trabajo común en esos años, pero en el cine mexicano es un camino para vincularse con la familia a través del afecto. Desde un lugar marginado e inferior participa de ese núcleo fundamental. La vida cotidiana parece dar, efectivamente, un lugar a las sirvientas en el afecto familiar

En la pantalla, como en la realidad, la mujer trabaja de sirvienta cuando no tiene otras opciones familiares o laborales, por una falta de preparación que no afecta su calidad moral. En La pequeña madrecita Lupita debe trabajar porque el marido es un borracho y abandona el hogar. Al no estar capacitada se acomoda como cocinera en casa de unos familiares ricos. Su prole entera labora ahí: la hija hace de niñera y el hijo de mozo. A cambio recibe cuarto y comida: no considera correcto pedir un salario: está acostumbrada a trabajar sólo por el sustento. En estos casos sólo otra sirvienta, Juana, que antaño lavara su ropa, la ayuda. El mensaje de apoyo de los grupos populares es explícito, pero también se alude a la concepción de que ser mujer es una esencia, algo más allá de las clases sociales: se pasa de esposa a criada fácilmente, la frontera es intangible. Quizá el salario podría precisar una condición diferente, pero su negación la cancela. La sirvienta, en pantalla, busca un lugar estable donde vivir más que una retribución económica y se conforma con el más elemental sustento. Hace falta que sea un hombre quien ofrezca el dinero contante y sonante: Cuando Lupita enferma de gravedad el futuro hombre que es su hijo

sale a la calle a vender figuras talladas de madera: él sí puede concebir otros medios de subsistencia.

Conviene aquí dar cuenta de un problema que parece atravesar el tema del trabajo femenino: se trata del hostigamiento sexual. El tema es importante porque ofrece un ejemplo de cómo la pantalla muestra aspectos de la realidad no expresados en otras fuentes. En Los hijos de María Morales, que ya comentamos, Luis, (Antonio Badú) enamora a Gloria, que se finge Rosita, criada de la señorita María que debe casarse con Pepe (Pedro Infante) y que también, en su momento, se hace pasar por otra criada también llamada Rosita. Cuando Gloria le narra a María la situación por la cual supuestamente la pretenden, aunque en realidad la hostigan, le comenta que el muchacho lo hace adrede, lo hace "de paso para darte a tí en la torre, porque si yo fuera tu criada de verdad a estas horas te estaría dando una ninguniada que ya ya ...". María se da cuenta: "...enamorando a mi criada para humillarme". Más tarde llegan las sirvientas de verdad a llevarles la comida a la cárcel, en donde el padre de María los ha recluso para que no armen borlote durante los preparativos de la fiesta, y ellos ven que se trata de mujeres feas y viejas, se molestan y las tratan mal, a aventones y con majaderías. En realidad la supuesta atención a ellas era hostigamiento. Los hermanos Morales hacen planes para llevárselas y Badú pregunta "¿Y si las chamacas se niegan a venir por las buenas?" a lo que Pepe contesta: "Entonces por las malas". Ambos ríen. Cuando

proponen a las Rositas la huida les prometen que en el primer pueblo se casarán, pero entre ellos hacen muecas y se guiñan los ojos, destacando sus pocas intenciones de hacerlo.

En el mismo sentido vemos que en Azhares para tu boda el joven de la casa persigue a las cocineras. El padre (Fernando Soler), recuerda que en sus tiempos también se hacía lo mismo y en broma comenta a su esposa el riesgo de que les llegue un nieto. La señora soluciona la situación fingiéndose alarmada y sorprendida. En cuanto a esto último quiero hacer notar el debate que se provoca en el Congreso Constituyente de 1916-17 en torno a la pena con que debe castigarse al violador. Se recuerda que "...en nuestras costumbres arraigadas todos nuestros jóvenes, casi en su totalidad, tienen su iniciación pasional por medio de comercios violentos con criadas y cocineras"(34). Este dato es de fecha anterior a nuestro tema pero apunta a un problema común, problema que se expresaba en la conocida frase: "carne de gata, buena y barata".

Otras labores remuneradas son también representadas: la puestera del mercado que vende fruta y ha criado a su hija siendo madre soltera (Dos pesos dejada). Un papel similar lo representó también Sara García en La gallina clueca: en ese film ella pone una tienda y asciende económicamente. Para poder trabajar fuera del hogar es necesario que otra mujer colabore en las tareas domésticas: en ambas cintas esta función la ejerce la hija. Pero también en ambas se muestra la exageración de la función materna: se trata de madres

34. El álbum de la mujer, ... Porfirismo y Revolución... Op Cit, p.121-122.

vigilantes más que atentas, a quienes no se les escapa un detalle. Ellas deben asumir al padre ausente en sus funciones, en una carga que desborda cualquier armonía. Más que una doble jornada laboral es, aquí, una doble carga emocional.

También aquí un problema común es el del hostigamiento sexual, del que hablamos en relación a las sirvientas. Este atañe básicamente a las jóvenes, a quienes aún no son madres, especialmente si no tienen una familia que las respalde. Lupita en Campeón sin corona es la novia de un boxeador famoso por su bravuconería. Ella es huérfana y cocina fritangas en una taquería: la vemos con trenzas, mandil y blusa bordada a la usanza indígena. Los clientes le dicen albures: "No me los caliente más [los tacos] porque luego se me calienta todo el cuerpo, reina" "Adiós, preciosa, apárteme su pancita". Acompañan lo dicho tratando de tocarla con las manos. La actitud de ella es de distancia y cuando el novio inicia un pleito para defenderla lo detiene con un "¡Párale! ¡con qué una se de su lugar...!: ellos son clientes..."

También María en La otra es huérfana. Ella trabaja en una actividad más moderna: es manicurista. Siempre la vemos atareada, mal vestida, consumiéndose en la envidia que le causa su hermana gemela, Magdalena, supuestamente rica y que le dice que debería aprender a vivir con las armas femeninas que a ella le han permitido ascender económicamente. María vive en un cuatro de azotea del que no alcanza a pagar la renta. Debe soportar las burdas insinuaciones de los clientes

y la solicitud de su jefe para que trate mejor a quienes pagan. No encuentra mejor solución que asesinar a su hermana.

Un trabajo que muestra la forma en que México se modernizaba era el de secretaria. Naturalmente que en el cine tenemos varios ejemplos de esta actividad. En Tuya para siempre vemos cómo en la vida de Carmen los tiempos pautan las actividades. Recordemos: ella era una joven bella y joven que vivía con su tío en una vecindad habitada por artistas y modelaba amistosamente para un pintor. Con la Revolución su tío se encumbra y ella se convierte en su secretaria. Pasa de la falda amplia con olanes y el rebozo a un formal traje de chaqueta con prendedor y zapatos de tacón, pasa de las trenzas a un elegante peinado alto. Aprende a fumar y a tomar café, porque no engorda. Ella muestra en su atuendo y modales los nuevos tiempos, aunque la trama gire en torno a la esencia femenina del amor y no de los accidentes del trabajo. El trabajo de Carmen, a pesar de su traje y sus costumbres modernas se inscribe en la tradicional unidad familiar, ahora adecuada al México moderno. Eso la protege de una situación que parece constante en el trabajo secretarial: el hostigamiento sexual. No es el caso de María Eugenia que al ser huérfana y hermosa debe soportar la insistencia de su jefe que pretende regalarle un abrigo de mink y después secuestrarla. La propaganda anunciaba el filme como "la vida difícil de las mujeres que trabajan". Aunque María Eugenia se mantiene firme, la desconfianza que suscita su estado es evidente: a su novio le dice un amigo: "una muchacha huérfana

y hermosa como María Eugenia, que ha vivido del timbo al timbo, no puede ser pura. Eso pasa en provincia [...] has tomado demasiado en serio lo que sólo debía de ser una aventura pasajera". Su bondad natural permite que encuentre a su familia, en una de esas casualidades insólitas de que hace gala el cine mexicano y entonces todos los problemas se resuelven satisfactoriamente.

Sí, las secretarias aparecen asediadas, aunque a veces logren seducir al jefe y casarse con él. Para ello deben tener una serie de cualidades. La secretaria perfecta debe ser "inteligente, trabajadora y ...bonita" (Su última aventura, Martínez Solares, 1946). Debe ser suficientemente femenina como para declararse coqueta y comprar con su primer sueldo ropa y flores y lo suficientemente precavida para pagar, con el anticipo, la renta de su casa. También debe ser discreta: en la academia -dice Graciela- le enseñaron que una buena secretaria no sonríe hasta conocer bien al patrón.

La secretaria entonces puede seducir a su jefe o sucumbir a su engaño. Lo anterior se determina por sus calidades morales, las que responden a la esencia femenina en que destacan el apego a la familia y el deseo de maternidad. La ambición mal se lleva con este papel. En Necesito dinero María Teresa trabaja para ayudar a su madre y hermana, que atienden huéspedes en su casa. Ella es empleada en una joyería y se resiste en aceptar a un pretendiente que la persigue, le compra alhajas caras que guarda para cuando ella lo acepte y le envía, cada jueves, una orquidea. Ella tiene

un punto débil, porque ambiciona salir de la escasez, quiere llegar a ser "una mujer para quien no sea una catástrofe que se le rompa la media". Quiere a su novio Manuel (Pedro Infante), un modesto mecánico que estudia para ingeniero, pero él es pobre. El trabajo no le permite cambiar su situación, cuanto más le ofrece la posibilidad de conocer hombres que, ellos sí, modifiquen su rumbo.

En nuestra imagen es raro encontrar mujeres obreras, artesanas o campesinas. También es raro el caso de las mujeres ricas que trabajan. Lo representa María Félix, que es una excepción en las imágenes de pantalla. En Doña Diabla ella dueña de una tienda elegante de modas: Maison Angela, con la que gana mucho dinero y en la que esconde negocios turbios con drogas. Se trata de una labor que auspicia su labor de devoradora de hombres. La Doña es un caso particular en el cine mexicano y parece quedar lejos de la identificación popular, aunque no de los deseos de las mujeres de pueblo.

Son escasos los casos de mujeres profesionistas. Hay uno interesante que se refiere al arte. Nocturno de amor (Gómez Muriel, 1947) narra la relación amorosa entre dos pianistas y la competencia sin tregua que significa el hecho de que ella es más talentosa. Pablo busca a otra mujer porque a su lado - dice- "me siento un hombre, no un despojo de hombre". Le reclama que su éxito le impide a él triunfar. En una discusión él azota la puerta del automóvil y le destroza los dedos. Ella quedará imposibilitada de tocar, pero se consuela

porque lo seguirá haciendo "a través de él". Sólo entonces la pareja se recompone y son felices. El mensaje es más que obvio: el crecimiento profesional de la mujer implica la disminución global (profesional y personal) de su consorte. La mujer debe elegir entre el mundo de su familia o de su trabajo porque ejercer ambos es imposible.

La alternativa anterior no le llega a Amelia en La casa chica. En ese caso la exitosa doctora acepta de entrada su papel subordinado al amante, de la misma manera que ha aceptado el papel subordinado en su vida personal. La profesión se convierte en un premio de consolación ante la imposibilidad de tener hijos, es el sustituto del hijo y, así como un niño no podía ser concebido por esta pareja porque no podría llevar el nombre del padre, el proyecto profesional, los trabajos médicos que realizan, sí llevan el nombre masculino, por más que el trabajo de ella haya tenido un papel fundamental.

Cuando Amelia no puede acompañar a Fernando a un congreso en Brasil, porque irá su esposa, ella aprovecha el tiempo libre para realizar su tesis profesional y graduarse con los más altos honores. Tal parece que el desempeño profesional sólo es posible de lograr con el alto costo del sacrificio de la relación plena de pareja. Sin embargo, a pesar de que termina dando clases en la Universidad y su prestigio profesional es reconocido, su papel en la vida es de fracaso absoluto. Su labor profesional también depende de él. Cuando,

ya viejos los dos ella le comenta de un artículo por el que lo felicitan, él pregunta:

- ¿no es aquel artículo sobre la iridictomía que tú escribiste?
- No sé, ya no me acuerdo ¡qué famoso eres! si quieres yo hago el borrador y tú lo corriges
- ¿por qué corregirlo? tienes que acostumbrarte a hacer sola todo mi trabajo. Serías tú la única que podría continuar mi obra. Nuestra obra, porque la hemos hecho juntos, sin tí no hubiera llegado nunca a ser lo que soy.

El trabajo se convirtió en el hijo que nunca tuvieron, en el proyecto común. Si no dejan un hijo -dice Fernando- sí dejaremos una huella en el mundo.

Las imágenes intentan conciliar la necesidad de que las mujeres trabajen con el ideal de exaltar a la familia. Es interesante que presentan una serie de aspectos muy relacionados a la situación social del trabajo femenino, como es el hostigamiento sexual.

La "mala vida": el trabajo de la prostitución.

Una de las actividades más comunes en que encontramos mujeres de luz y sombra en el mundo público es el cabaret, sea como artista, fichera, o abiertamente como prostituta. Cabe preguntarse las razones por las cuales su peso en pantalla es mayor que el de las mujeres que trabajan en campos más "decentes". Es claro que su tema linda con el sentido moral, ese que vimos como la regla que mide la esencia femenina de manera que, por contraste, se reafirman los valores familiares, pero además esas imágenes permiten

una serie de recursos atractivos como el baile, los trajes de noche, las lentejuelas, la vida que parece regida por la libertad.

En función de la identificación, la transferencia y del mensaje didáctico, se hace fundamental representar una faceta del poder femenino que tradicionalmente le ha otorgado a las mujeres fuerza y poder: la sexualidad (aunque vimos en el capítulo anterior que, en pantalla, sólo ejerce la genitalidad y el poder que le otorga es muy limitado). La prostituta, en pantalla, no es sólo una mujer que trabaja y tiene un dinero, su importancia radica en este otro nivel escondido, en el ejercicio de este poder alternativo dentro de una sociedad que ha cerrado otros caminos de actuación.

La prostitución es algo más que un trabajo: más que en otras esferas la actividad de la prostituta aparece como un no-trabajo, más cerca del término mala-vida. Es una forma de vivir, de sobrevivir, pero que invade la vida privada de la mujer sin alternativa posible. Sin embargo, la prostituta puede mantenerse pura, aún entre el fango porque su actividad sexual no subvierte el orden familiar, como vimos en el capítulo anterior, sino que es un elemento que lo sostiene.

El cine mexicano soslaya la problemática en torno a la prostitución. Como en otros temas lo que alude a las causas, mecanismos psíquicos y sociales, características etcétera se subordina a una imagen ideológicamente construida.

Durante los años que aquí tratamos la abundancia de la prostitución era amplia, a pesar de la regulación planteada

por la Ley Siurob Cárdenas. La prensa destaca que aparecían "mariposillas de día y por las calles más céntricas" y que, para evitar las redadas nocturnas que las acosaban, daban mordida a los policías(35). La corrupción en esa área es obvia. Novedades da la noticia de diez inspectores de cabaret que fueron cesados, porque "llevaban a cabo una serie de componendas inmorales"(36). La Ciudad de los Deportes se ha convertido en un verdadero centro de trata de blancas: La Reforma Cárdenas-Siurob abolió "el sodomismo" en la calle de Organo, pero no acabó con la prostitución(37). Se dice que las mujeres más guapas las mandan a los Estados Unidos o con los sultanes en sus harem, mientras se exaltan los niveles de miseria en un reportaje al Hospital Morelos o de San Juan de Dios(38). Las menores de edad aparecen en los cabarets como el Olímpico(39) y el Bombay, Centro Piñero, El Tranvía y en la calle de Organo donde "Hay chiquitinas que demuestran en sus carnes ser todavía unas niñas, aunque tengan sus cuerpos contaminados por el vicio"(40).

Algunos casos de nota roja parecen argumentos de película. En agosto de 1947 se da noticia de una prostituta, Yolanda Hernández Ulloa que es golpeada por un grupo policial apodado los parchados, que le exigieron una cuota, cuando "Yolanda, que tiene el corazón limpio, determinó alejarse de

35. La prensa, México, D.F., 21 may 1947, p.2-5.

36. México, D.F. 5 ago 1947.p.7

37. Magazine de Policía, México, D.F., 30 ene 1950.

38. Id, 6 mar 1950.

39. El Universal, México, D.F., 7 may 1945, 2dasecc, p.1-13.

40. Magazine de Policía, México, D.F., 20 feb 1950.

esa vida de sufrimientos"(41). Carlos Denegri la entrevista, y ella explica que "me empleé como criada hasta que me desventuraron - ¿Cómo se llamaba? -Antonio Carabia. Luego tuve un hijo. Yo ya estaba en la vida y mis compañeras de trabajo me ayudaban". El niño muere y ella sigue en la prostitución. A los parchados deben darles dos pesos diarios porque -dicen ellos- el comandante les exige setenta y cinco quincenales. Yolanda ve las cosas con filosofía: "ellos también tienen derecho, nomás que no peguen". Además de este pago las prostitutas debían colaborar con sus protectores, y de no hacerlo recibían malos tratos. De ello da abundante cuenta el cine y la nota roja: Delfina Gómez Meneses acusa al cinturita Isidro Salinas de haberla golpeado, porque no le dio los veinte pesos diarios que debía darle(42).

La necesidad comercial de este tipo de personajes aparece evidente: En una entrevista a Guillermo Calderón, productor tanto de las películas de Ninón Sevilla como de las de ficheras de los años ochenta, plantea la necesidad de divertir como la prioritaria y para lograrlo él "trató de llevar figuras de primera línea y los mejores comediantes de México. ¡Ah, y chicas bellas! porque al público grueso le gusta ver carne"(43) o imaginar la carne, le atrae ver reflejada la sexualidad porque es algo que forma parte de su vida y le permite, por contraste, fantasear con la pureza de otra serie de personajes. Como planteamos en el capítulo de

41. Excélsior. México, D.F., 15 ago 1947, 4a.secc, p.1-7.

42. La prensa. México, D.F., 19 ago 1947, p.12.

43. De los Reyes. Medio siglo de cine mexicano ... p.179

disociación, este recurso más que separar permite unir las opciones de ser mujer.

El modelo de la imagen prostituta aparece desde Santa, impregnada de influencia decimonónica. Santa se inscribe en el proyecto nacionalista de los inicios del cine nacional que pretende transmitir las costumbres mexicanas, ser "un medio de propaganda cultural"(44). En cuanto a la figura femenina parece evidente que, como dice Monsiváis:

...el melodrama mexicano ve en Santa su mejor símbolo, sus orígenes evidentes. Esa mujer que pecó por hambre y miseria y a la cual el amor redimió y consumió, viene a ser la esencia de un personaje fundamental: "la sufrida mujer mexicana". La mujer que escuchará, inundados los ojos de lágrimas purificadoras, las canciones de Agustín Lara en las casas de mala nota; la mujer que recorrerá las calles del amanecer en la búsqueda imposible de una pasión noble. Santa se convierte así en símbolo y destino del cine mexicano. Santa explica, justifica, anticipa a Ninón Sevilla, Meche Barba, Leticia Palma, María Antonieta Pons, Rosa carmina. Es cierto que serán "Santas" con mayor consistencia física y frivolidad aparente, pero al cabo de un fogoso número tropical volverán al camerino a contemplar adoloridas a un niño de tres meses o a recibir las bofetadas de un gigoló o a escuchar las invectivas de una madre airada que exige la libertad moral de su hijo. Santa así, esencializa el destino de la mujer en el melodrama mexicano: un sufrimiento callado, eterno, sin un reproche, una sonrisa de plena abnegación, la ternura constante, el padecimiento generoso. Y este monstruo sin sentimientos de ira, rencor y venganza, que en Dolores del Río encontrará su exacta personificación, sólo se verá negado por María Félix, "mujer sin alma", "devoradora", "Doña Bárbara"(45).

44. Id p.70.

45. Carlos Monsiváis. "Santa: el cine naturalista". Anuario 1965. Departamento de Actividades Cinematográficas. México, UNAM, 1966. Cit por de los Reyes, Op Cit, p. 123

Sin embargo no se trata de que en la imagen la prostituta sea siempre idéntica a Santa: existen, por el contrario, desarrollos de la imagen. Otro hito en su construcción es La mujer del puerto. Se trata de un imagen fantástica. Dice Andrea Palma:

Hoy veo con claridad los errores de mi rol en La mujer del puerto: una prostituta de Veracruz que aparece con un vestido negro, de mangas largas, tan clásico en las fotografías de la película; mientras todas las demás suben con ropa de organdí transparente. El traje negro era precioso: llevaba el cuello largo y la espalda descubierta que de hecho le daba el tono tremendo, en esa época ni se soñaba con tales escotes. Y También usé un chal, caído, que por cierto era de mi mamá, de cuando las señoras los llevaban con flecos. ¡Fíjese que error! Un personaje con dicho vestuario no era real, no podía ser. Sin embargo existió(46).

Se difunde un estereotipo caracterizado por el glamour, que parece ajeno a los avatares de la vida de quiénes veían el cine mexicano, de quienes trabajaban en esa sociedad y, sin embargo, de alguna manera, debía de afectar la imaginación de algunas: "Tengo en mi conciencia [dice Andrea Palma] que tres muchachas se suicidaron al verla, ¡quién sabe por qué!"(47).

Ismael Rodríguez, que gustaba de conversar con personas de los sectores populares para representarlos dice al respecto que:

46. Testimonios... Op Cit, Vol.I, p.50.

47. Id, p.54.

Mi conocimiento del mexicano es intuitivo; por otra parte tengo la costumbre de hablar con la gente, de estudiarla: Para una película fui a uno de esos tugurios rarísimos, por Santa María, con las prostitutas de mala muerte; me les acerqué:

-bueno, vamos a hablar, yo les "disparo" lo que quieran, deseo platicar, que todas ustedes me digan como perdieron la virginidad.

-A mí me dio mucho gusto pues quería librarme del hombre.

- Yo nada más sentí un sentimiento.

Valga la redundancia, pero así me dijo la otra. Desde luego que no todas las prostitutas son y piensan de la misma manera(48).

No siempre la representación de la prostitución se hace a partir de esos "tugurios rarísimos de la Santa María". El proceso de la imagen se deja penetrar por la influencia norteamericana y por la necesidad de la sofisticación. "Con la Guerra Mundial entraron en nuestro cine los gladiolos; los teléfonos blancos, las vamps rubias, las sweaters girls, los asuntos de Stefan Zweig (Amok por ejemplo) permitieron a nuestros cineastas pasar del burdel de Alvarado al 'furnished apartment'. Las prostitutas tenían ahora los cabellos oxigenados y usaban cigarreras de oro [...] Poco a poco la prostituta se va diluyendo en la marejada de una moral más apegada a los ideales de la burguesía"(49).

En este sentido de glamour la figura de Agustín Lara encaja con precisión: "Al cine le toca precisar los alcances y proyecciones del rostro femenino. A la canción el repiqueteo verbal que es la metamorfosis (tolerable) de la existencia prostibularia"(50). Agustín Lara parece asomarse a

48. Id, Vol.VI, p.137.

49. Salvador Elizondo, Op Cit, p.5-6.

50. Monsiváis, Amor perdido ... Op Cit, p.123.

ese mundo a través de la purificación. Se trata de una compasión impregnada de admiración. Así, dice Monsiváis, "practica -al santificar las potestades sentimentales de la prostitución- el reconocimiento invertido del matrimonio y la familia"(51).

La imagen que tenemos de la prostituta es muy variada: aparece desde telón de fondo hasta protagonista. Ejemplos de la primera: en Campeón sin corona un hombre suspende su juego de billar porque "voy a ver a la vieja a ver si ya sacó para el chivo". En Revancha Agustín Lara pasea en la noche por el puerto jarocho mientras su voz en off canta "Farolito". Cuando pasa una prostituta voltea sonriente a verla, con complicidad, afecto y apego. En El suavecito mientras Roberto espera que su camión salga de la Terminal de autobuses una mujer busca clientes, muerta de frío por la calle, insiste en que el policía la acompañe a tomar un café. Lo convence y se van. En Trotacalles las mujeres lamentan que llueva porque baja el número de clientes: la prostituta aparece identificada con los sectores populares. También en El suavecito las vemos en el club nocturno a donde él asiste acompañado de la buena muchacha, Lupita. Sus pies están calzados con alto tacón o altas plataformas, correa en el tobillo y bailan el mambo. Visten sus sweaters apretados y no les preocupa combinar rayas con cuadros en sus apretadas faldas cuando lo importante parece ser remarcar el cuerpo.

51. Id, p.125.

Las muchachas buenas y las de la vida ligera comparten un mundo nunca tan dividido como podría parecer. En Dos pesos dejada, Lupita cose la ropa que usa en el cabaret su amiga Rizaralda, la que trata de quitarle el novio. En Acá las tortas, María, la buena madre soltera del filme, tiene que trabajar en un cabaret y alterna la buena maternidad con los bailes en El foco rojo. Los mundos no están separados y la prostituta puede ser parte del escenario, del que forma parte como ser débil. En Casa de vecindad (Bustillo Oro, 1950) aparece alternando con las chismosas, la portera, la madre del enfermo, la buena muchacha y todos los tipos habituales en ese ambiente. Las vemos fijándose las medias para salir a trabajar.

La prostituta se presenta, por lo general, como una mujer sin familia, lo que la coloca en desventaja, pues se supone que carece de protección y resguardo. Frecuentemente aparece asociada al mundo del hampa y queda sujeta a la arbitrariedad tanto de los gangsters como de la policía: es una mujer siempre atribulada y temerosa. En Aventurera Elena se incorpora al hampa en la medida en que lo hace a la prostitución, en este caso a través del vínculo con Lucio. Ella se encuentra entre aguas amenazantes: Lucio y la pandilla que no la dejan irse, Rosaura, la dueña del elegante burdel, que también la retiene y la amenaza de la policía, porque fue cómplice de un asalto. Facundo la chantagea con eso y ella lo acepta como algo indiscutible, aunque no tendría forma de probarlo. La justicia persigue a la

prostituta que siempre, sea por debilidad social, sea porque algún "malo" decide actuar en su contra o por vínculos con los gangsters, aparece asociada a los bajos fondos.

Para la imagen la prostitución es el trabajo más fácil de conseguir. También el más destructivo. No sólo en el cine se transmite esta idea. También en los fotocuentos que empiezan a parecer, por ejemplo en el Magazine de Policía, es algo similar. Ver por ejemplo la ilustración.

En un trabajo que se realiza sobre los expedientes de las delincuentes del Tribunal de Menores(52) se observa que las historias de las delincuentes remiten a la facilidad con que, en determinadas circunstancias, las muchachas se incorporan en este medio, pues ofrece más ventajas económicas y de ocio que otro tipo de trabajo. También se destaca que entre las diversiones que ellas privilegian se encuentra la asistencia al cine. En Mujeres sin mañana, que mencionamos atrás la "mala vida" del cabaret se menciona en los discursos pero, el relato sugiere otras cosas. Olga, la esposa y madre aristócrata tiene la posibilidad de volver a su antigua vida, pero no lo hace. Las mujeres matan a Willie, el administrador del cabaret, que las chantageaba y viene una secuencia significativa. La policía llega y su jefe se muestra comprensivo con ellas, pero aún así se las lleva a la delegación. Salen vestidas con sus brillos y joyas, altos tacones, glamour desbordado. Salen y la cámara afoca a las sirvientas que se quedan trapeando el sucio local, sus pies

52. María Eugenia Sánchez Calleja. Transgresoras adolescentes en la ciudad de México. 1926-1940. DEH. INAH.

cansados, su cuerpo grueso, su ropa sin adornos. La última escena muestra unas manos exprimiendo la jerga: la cubeta en primer plano. Con todo, el destino de las cabareteras parecía más alegre.

Haciendo un balance vemos que en el tema del trabajo el cine propicia un sistema de valores no acorde con las posibilidades reales de la mayoría de las mujeres. Podemos suponer que las mujeres que en esos años incrementaban su participación en el mundo de lo público no se identificaban con la imagen de pantalla pero, ¿por qué entonces asisten a la sala? ¿que esperaba la sirvienta, la empleada, la secretaria, la prostituta al apagarse las luces? Creo que por un lado se identifican con esa otra parte de la realidad que significaba su incorporación al trabajo, esa parte obscura que no aparece en lo explícito de su labor pero que ellas conocían bien, como por ejemplo, el hostigamiento sexual y, por otro, la imagen ideologizada le ofrecía una serie de recursos que quizá deseaba: el afecto y la seguridad que suponía ofrecía la familia, aún a quien la servía como criada. Si la realidad era que el trabajo ofrecía a las mujeres -con todas las dificultades del caso- la posibilidad de mantener a sus hijos y de reproducirse a ellas mismas, la imagen devaluaba esos valores reproduciendo deformadamente situaciones reales y concretas. Se aludía a un problema real para ofrecer una solución tramposa en un mensaje que no las preparaba para el nuevo rol social. No se trata,

evidentemente, de una conjura calculada por los artífices del cine, sino del resultado de un sistema complejo, el retrato deformado de lo que se vive en la realidad.

Conclusiones.

Salimos de la sala oscura, estamos otra vez en la calle. Los ojos miran las luces de otra manera: se cuelan por el reojo, nos rodean: ya no miramos una realidad ajena sino que ahora estamos dentro del mundo, somos parte de él. Los oídos registran otros sonidos: ya no es la música que ilustra un estado de ánimo, ahora los ruidos son confusos, no hacen necesariamente armonía. Seguramente alguien pide limosna: los mendigos saben que a la salida de las salas hay recursos: nuestro ánimo no quiere volver rápidamente a la realidad, todavía la mente tiene la densidad nocturna de la pantalla y la moneda fluye para que la demanda de la pobreza no nos despierte demasiado abruptamente de esa vida paralela de la pantalla. Si vimos una película mexicana seguramente lloramos y reímos (estamos en los años cuarenta), pero la realidad del exterior nos lastima: el dolor humano, la pobreza sonaban menos brutales en luces y sombras. La madre lloraba, pero era glorificada... ¡Era tan noble y generosa! , se sentía tan culpable que se redimía. La pobreza era tan sólo una mala etapa necesaria para la purificación, la prueba para ejercer el arma de la moralidad, enfrentar lo bueno contra lo malo. Se trata de un cine de moraleja, de propaganda, de tesis. Se pregonan una serie de valores. El cine los expresa porque quienes lo hacen están inmersos en ellos. Estamos en el reino del "deber ser".

En una primera mirada el cine mexicano muestra el código de conducta que la ideología dominante plantea para la sociedad en su conjunto, aunque únicamente un sector de clase tenga los elementos reales para ejercerla en su práctica cotidiana. Sin embargo también transmiten, en otro nivel, elementos de la mentalidad, o sea, no un sistema de ideas estructurado y consciente sino un mundo de representaciones, en gran medida inconscientes, que atañen a los sentimientos, valores, afectos, emociones, las partes menos controladas que se traducen en comportamientos, prácticas, hábitos, actitudes, rechazos y aceptaciones. La mentalidad remite a colectivos sociales amplios. Las películas que hemos analizado transmiten información (significado cognitivo), emociones (significado expresivo) y normas de conducta (significado ético). Todas ellas tienen que ver con la construcción del género. Todas se expresan a través de la historia y del relato.

Sorlin plantea que la ideología dominante se presenta en las películas más en su organización que en sus contenidos. Creo que en el cine aquí trabajado este principio ordenador es precisamente la idea de una moral dominante en la sociedad, una moral más que posible, deseada, cuya referencia constante organiza este cine como un principio rector, como un esqueleto, como la estructura de un edificio: inventario de reglas de conducta, de valores y principios de orden, se plantea sin duda explícita, partiendo del supuesto de su bondad. No lo hace así sólo por la censura, sino en cuanto a

los valores aceptados como buenos por su sociedad, ésto es, efectivamente como dominantes, porque efectivamente se filtran a través de las mentalidades y se reciben por públicos específicos, leyéndose de acuerdo a los prejuicios y creencias más profundas. Así, en el universo de contenidos encontramos matices y aristas que a menudo aparecen como incoherentes. Así son las sociedades humanas.

El canal de transmisión de la moral dominante es la historia que narra el filme, los rasgos gruesos del argumento. Las historias de luz y sombra reafirman los valores de una clase social: la bondad de la familia, su necesidad, la protección que otorga, los riesgos acechantes del amor y la sexualidad, la asignación de una serie de cualidades a los géneros y la representación de ellos como cotos separados, tanto en el ámbito público como privado. El sistema de género se reifica en la imagen insistiendo en lo que para cada uno de ellos es obligado, permitido o imposible de realizar. Como ha señalado Graciela Hierro, aunque formalmente la moral burguesa aparece como la misma para todos los humanos, en la práctica se transmite una doble moral, un conjunto de normas diferenciado para hombres y para mujeres(1).

Se trata de una moral que tiende a aislarse de la realidad, a convertirse en algo abstracto que difícilmente tiene contacto con el ejercicio práctico de la vida. Esta moral aislada, que no parece ejercer sus fueros en un mundo

1. "La doble moral burguesa mexicana contra la nueva moral de la igualdad". Juan Manuel Ramírez Sáiz (coord). Op Cit.

posible, es colocada por el cine mexicano en un universo preciso: la familia o la imagen que de ella se proyecta en las pantallas. Salvador Elizondo ha hecho notar que la moral es el recuento de dos actitudes claramente definidas: la del hombre ante sus semejantes y la del hombre ante la mujer, o viceversa, pero "cuando este recuento se vuelve exégesis, interpretación, la moral se convierte en sociología, y cuando se generaliza para dar una lección no es sino moraleja"(2). La moral, como norma ética de vida se convierte, en el mejor de los casos, en solidaridad y amor -dice Elizondo- pero el cine mexicano ha sido básicamente un cine de moraleja y condenatorio. Se exaltan una serie de cosas mientras se omiten otras. Se construye una máscara de bondad y belleza que se refiere a lo que esa sociedad considera apropiado ver. Ese mundo paralelo que genera la pantalla remite al reino de lo kitsch.

Por kitsch se entienden varias cosas. Milan Kundera lo define como una representación de la realidad que omite algunas de sus características. Creo que su definición puede aplicarse al cine mexicano:

Si hasta hace poco la palabra mierda se reemplazaba en los libros por puntos suspensivos, no era por motivos morales (...) El desacuerdo con la mierda es metafísico (...) De eso se desprende que el ideal estético del acuerdo categórico con el ser es un mundo en el que la mierda es negada y todos se comportan como si no existiese. Este ideal estético se llama kitsch (..) el kitsch elimina de su punto de vista todo lo que en la

2. Op Cit, p.4.

existencia humana es esencialmente inaceptable(3).

El kistch construye un biombo que oculta una serie de situaciones inadmisibles para el ser humano. Para Kundera, en un caso extremo busca ocultar la muerte, aunque en nuestro caso más remite a los elementos que estorban hacer una construcción ideal del mundo, de acuerdo a los criterios de la ideología dominante. El kitsch no permite dudas ni cuestionamientos: "En el reino del kitsch impera la dictadura del corazón"(4), Francisco de la Maza definía lo cursi, pariente de lo kitsch como "lo sublime fallido". El kitsch -- dice Kundera-- se basa en imágenes básicas: la hija ingrata, los niños que corren por el césped, el recuerdo del primer amor. Este tipo de imágenes encuentran un medio de representación privilegiado en el estereotipo fílmico. Se trata de una mentira, sí, pero lo que hace kitsch al kitsch no es en sí la mentira ni la remisión a lo emocional, sino la complacencia en la aceptación de ese supuesto.

En el momento en que el kitsch es reconocido como mentira, se encuentra en un contexto de no-kitsch. Pierde su autoritario poder y se vuelve enternecedor, como cualquiera otra debilidad humana. Porque ninguno de nosotros es un superhombre como para poder escapar por completo al kitsch. Por más que lo despreciemos el kitsch forma parte del sino del hombre(5).

3. La insoportable levedad del ser. México, Ed. Seix-Barral, 1986. p. 254.

4. Id, p.256.

5. Id, p.262.

Las historias de cine mexicano tienen un importante componente kitsch que se organiza a partir de la moral social dominante. La complacencia frente a una serie de situaciones, extrañas para la mayoría de la población, distrae de la propia circunstancia, aunque puede provocar la confrontación, como vimos en el caso de las niñas del hospicio(6). Para comparar quiero aquí mencionar una película muy diferente a las que nos han ocupado. Se trata de un filme de excepción. Me refiero a Los olvidados de Luis Buñuel (1950).

El tema de la cinta trata de la vida de los niños de la calle, los olvidados por la civilización, por el progreso, por el amor. Atendemos al liderazgo que ejerce el jaibo sobre los demás muchachos, los dilemas de Pedro, que se debate entre su necesidad de amor y la influencia del jaibo. Vemos a la madre de Pedro, que deja atrás esas figuras maternas encarnadas de preferencia por Sara García: es una madre que tiene deseos sexuales, que no quiere a su hijo y lo confiesa, que actúa como puede, de acuerdo a sus circunstancias. Buñuel declaró que no se trata de un filme de tesis, pero sí de lucha social(7). Es claro que no es una lucha social con la ruta predeterminada del que defiende una bandera. Lo extraordinario de Los olvidados es lo común de sus tipos y de su entorno: Buñuel no se conduce o busca explicaciones, sino que trata de explorar la condición humana: no busca definir ni llegar a conclusiones, no busca ordenar al mundo, no

6. citar

7. Emilio García Riera. Historia documental...Op Cit. Vol IV, p. 157.

enfilarlo en una causa precisa, sino que observa y expresa ese mundo complejo y doloroso en el cual quienes viven participan de la miseria y la hostilidad: su vida contiene también estos elementos, no se quedan afuera como parte del escenario para contrastar su bondad, como en el caso de la mayoría de las cintas nacionales. Su vida y sus decisiones competen a ese duro mundo que les es común. La vejez y la infancia no son dulces ni amelcochadas, el ciego no es vidente de la realidad espiritual, sino participe de la dureza de la vida, en la que todos actúan.

Se trata de una película que no vende sueños, sino que crea una realidad posible: desmitifica los afectos para llegar al centro de la simple humanidad. La maternidad en la pobreza urbana dista mucho de la que nos había mostrado el cine más común. En el barrio es la madre ausente de **el jaibo**, que sólo se apunta vagamente en un recuerdo difuso, o la de Pedro, representada por Stella Inda, que es antes mujer que madre, a quien tener hijos no la ha redimido de ninguna culpa ni de ningún pecado. Ella no quiere al hijo: "¿por qué habría de quererlo?, ni supe cual fue el padre. Tenía catorce años y no me pude ni defender". No es "mala" por eso, es simplemente su posibilidad: la de la mujer concreta harta de lavar ajeno. Es la mujer definida por su calidad humana y por su sociedad y no por el valor moral asignado a la maternidad. Esta más cerca de las mujeres concretas que del modelo genérico. La necesidad de Pedro de tener el cariño de su madre, su rabia por las relaciones sexuales entre ella y **el jaibo**, no

encuentran nunca un cauce adecuado: no estamos en el reino del melodrama, en el encuentro madre-hijo, sino en el desencuentro constante, en una soledad de fondo inadmisible pero inocultable. Por eso el filme es desgarrador.

Lejos del esteticismo, lejos de la propaganda y la moral, este filme remite al sentido más profundo del arte. Desde ahí una serie de escenas son representativas. Octavio Paz se refiere a esta película y, muy especialmente, a la escena onírica: Pedro sueña que la madre le ofrece un trozo de carne cruda y el jaibo sale de debajo de la cama y se la arrebatata. Para Paz esta escena descubre las imágenes arquetípicas del pueblo mexicano: "Coatlicue y el sacrificio. El tema de la madre, que es una de las obsesiones mexicanas, está ligado inexorablemente al de la fraternidad, al de la amistad hasta la muerte: ambos constituyen el fondo secreto de esta película. El mundo de Los olvidados está poblado por huérfanos, por solitarios que buscan la comunión y que para encontrarla no retroceden ante la sangre. La búsqueda del 'otro', de nuestro semejante, es la otra cara de la búsqueda de la madre. O la aceptación de su ausencia definitiva: el sabernos solos. Pedro, el Jaibo y sus compañeros nos revelan así la naturaleza última del hombre, que quizá consista en una permanente y constante orfandad"(8).

Buñuel remite a esta preocupación fundamental del mexicano, la madre, como también lo hacen las cintas más comunes, sin embargo, la manera de hacerlo es muy diferente.

8. Id, p. 167.

El cine mexicano elimina algunas cosas de sus historias y, las restantes, las trata de una manera peculiar. Elimina una serie de realidades sociales y humanas que configuran la existencia de los hombres y mujeres concretos. Las elimina de acuerdo a un sistema de género en que ciertas cualidades se adscriben de manera fija a cada uno de ellos. Para las mujeres se elimina la ambición, la rebeldía, la iniciativa para cuanto se refiera a motivos personales y no de su servicio a los otros. Se adscriben sus funciones a la maternidad, que pasa a ser algo sobrenatural, y a la familia, que se convierte en el reino de la pureza. Esta selección se pretende natural, eterna, absoluta. Se borran las aristas de su desarrollo social y se enajena al espectador de su realidad concreta(9). Esta construcción no es casual, expresa y redundante (en) el sistema de género imperante. No es calculada por un aparato intelectual que actúa deliberadamente, con alevosía y ventaja, sino que se filtra de manera natural, por cuanto refleja las condiciones de su propio ambiente. No es, tampoco, absoluta: las películas reflejan, en un primer nivel, el ideal del modelo genérico pero, en otro (el del relato) dejan filtrar contenidos de la realidad de género, construcción social en que hombres y mujeres ejercen sus papeles con un más o menos amplio margen de juego entre el modelo y las posibilidades de su vida.

9. Este punto remite a la discusión acerca de la necesidad o posibilidad del cine de hacer cobrar conciencia al espectador de la situación concreta que vive, a través de la representación de una realidad-otra que funja como espejo para precisar su papel en el mundo. Lo anterior se deriva de las ideas de Bertold Brecht.

Desde el momento en que el cine no es únicamente un aparato ideológico sino que es también un medio de la mentalidad y la cultura popular, desde el momento en que el cine mexicano se produce en un ambiente de improvisación, con la necesidad de ser gustado por el público, deja filtrar concepciones del mundo real, ese que se ejerce entre el deber ser y el poder actuar.

El tema de la madre se revela como una constante para las preocupaciones de los mexicanos, pero puede expresarse de varias maneras. En el trabajo que ahora se presenta he insistido en la presencia de la figura materna, porque así lo ha hecho la pantalla. He mostrado el mecanismo kitsch porque así lo hace la pantalla, pero éste es elegido porque es un recurso común de la propia sociedad. La realidad se construye de una manera determinada y se convierte en un símbolo de acuerdo a los elementos de que se puede echar mano. La que realiza el cine nacional es de determinada manera en términos de los usos comunes en la sociedad de la que emerge. En esta forma de representar se muestran los deseos del espectador, las partes de su mentalidad que permiten transcribir mediante símbolos, discursos, ritos, las preocupaciones comunes de la vida cotidiana de los hombres y mujeres concretos que conforman el público. Insisto -lo hice a todo lo largo del texto- en que la narración particular del cine, tanto en su tema como en sus formas, sólo adquiere sentido pleno en la interrelación: aluden a deseos, sueños, realidades comunes

entre el equipo y el espectador, y es por eso que se entienden.

El cine nacional no transmite una sólo imagen, sino muchas, no a un sólo público, sino a muchos, sin embargo es notable la homogeneidad y la persistencia de algunos discursos. Esta situación es per se significativa. Estos discursos remiten a una mentalidad, una concepción del mundo -en nuestro caso de los géneros- más cerca de la emoción que del intelecto, más cerca del prejuicio que de la razón. Los filmes vuelven obsesivamente a ciertos temas recurrentes: los que son visibles para esa sociedad. Se refieren al imaginario colectivo, a un modelo que pauta colectivamente, aunque con seguridad se vive desde la subjetividad e independencia individuales. La imagen es una fuente privilegiada para analizar lo privado, lo escondido, los prejuicios, esa serie de supuestos -muchas veces vergonzantemente ocultos- que pautan las conductas de los hombres en sociedad. Por eso es un recurso privilegiado para entrar al tema del vínculo entre lo público y lo privado, aspecto que -creo- es uno de los problemas que implica una concepción de la historia que atiende ambos ámbitos y su relación, una relación que ya no puede ser vista como de causa-efecto, sino que es más compleja.

Es importante insistir en que, por más que el cine muestre contenidos de la ideología dominante en su sociedad, también muestra algunos de los que conforman la vida cotidiana, la práctica social de la existencia que ni siempre

ni el todo coinciden con los modelos de la moral social. Advertimos desfases entre el ser y el deber ser en la realidad, entre las ideas y las necesidades económicas y sociales y éstos se traslapan a la pantalla. Mientras la historia responde al orden de la moral dominante, en el relato se filtran elementos de la moral práctica. A veces el relato muestra elementos de la vida común, a veces es precisamente una ausencia en la información la que deviene significativa: falta una pieza para hacer sentido, no se explicita y sin embargo el filme hace sentido, ¿por qué?: porque la audiencia completa el hueco con su información previa, la que tiene por conocer su propia vida. Resulta claro en este tema. La historia otorga señas de identidad asociadas al género y, por lo general, se remite más a la moral que a la práctica social. Esta se transmite más ampliamente a través del relato, aunque a veces es al revés. Moral dominante y práctica social se desarrollan enlazadamente, pero, en el análisis, no podemos empalmarlas. Vemos la recurrencia de ciertos temas: la doble moral, el peligro que entrañan amor y sexualidad, la familia como el ámbito adecuado de la crianza, la madre como una figura clave, y sin embargo en cada uno de ellos se filtran también elementos que dan cuenta de una realidad social que no excluye estos criterios, pero los vive de otra manera.

Veo originalidad en este cine. Lo encuentro muy diferente del norteamericano, referencia obligada, en cuanto a la concepción del amor, de la mujer, del trabajo, etcétera.

A diferencia del norteamericano el amor hombre-mujer no da felicidad, como no lo da el trabajo o la propiedad privada, porque esos principios no responden a esa construcción de género particular que se realiza en este país en esos años. Observo que se recrea un arquetipo particular para el mexicano ligado más a las ideas de culpa y sacrificio que a los de logro y eficiencia. Veo a los sujetos propios de este país, sus inquietudes, rostros y reacciones.

La familia en pantalla responde a la nuclear, planteada como el ideal, sin embargo vemos la influencia de los abuelos y arrimados en su interior, lo que efectivamente sucedía en la realidad como un aspecto de la familia amplia, común en la práctica social de esos años. Si en la historia la familia aparece como el ámbito de la protección, en el relato se carga de conflictos: explícitamente se admira a la familia, pero la exhibición de sus problemas probablemente consuelan a un público que no se acercaba a ese ideal, que más parece adivinar esa institución que asumirla. La imagen muestra el pilar que significa la pareja, la organización de la división del trabajo, su papel diferenciado en la educación de los hijos. El discurso ensalza ese sentido, pero también se muestran, por ejemplo, las dificultades que procura la autoridad del padre, en una sociedad en que la tónica es precisamente la laxitud de su figura. La imagen sublima el peso materno a través de su dolor, y se pretende que ese dolor la redime de una falta nunca explicitada, sin embargo más parece castigársela de un pecado que nunca se nos cuenta.

La maternidad les da un lugar a estas mujeres de luz y sombra, y sin embargo, vemos que ese rol le suprime la posibilidad de una vida propia. La construcción simbólica la sitúa entre la zoología y la divinidad, a la que se accede a través del sacrificio y la supresión.

Esta imagen es frecuente en su contexto, pero dista de la realidad cotidiana de las madres mexicanas. El cine mexicano se propone hacer de cada función un homenaje por el diez de mayo. En la realidad la madre es una figura muy presente, por cuanto a menudo es el único sostén de la familia, pero la imagen magnifica la madre-esposa, o sea el modelo de la madre-en-familia, la que ejerce la construcción social de su sexo (género) de una manera óptima, sin violentar el modelo social (progreso significa familia nuclear) y sin dar margen a las sospechas infantiles de que su móvil para procrear no era el orden debido, fincado en la construcción familiar o el puro amor al hijo, sino algo más vago, fuerte y -diría el cine mexicano- "egoísta": el deseo sexual.

El gran fantasma, el tabú respecto al tema del género es el deseo y la iniciativa sexual femenina, ese es el "gran tapado" del cine mexicano, no se nombra para no convocarlo, sólo se lo alude oblicuamente, pero sostiene muchas de las historias, les da sentido y coherencia interna. La sexualidad se considera avasallante y peligrosa y por lo tanto el amor hombre-mujer se carga de sus riesgos. El amor ideal es deserotizado y ese camino lleva sin escalas al de la madre, que

se considera ajeno a esas situaciones. El cine nacional precisa el código debido para la madre, le informa al público lo que es "bueno" y "malo", porque -parece suponer- sus formas de ejercer el rol no parecen ser adecuadas a los nuevos tiempos. A pesar de todos los cambios económicos, políticos y sociales que ven estos años, en cuanto toca al tema de la moral social las referencias son tradicionales, casi añejas.

La guía para el análisis de la construcción del género femenino la da la propia pantalla; sus temas fueron los que busque confrontar con sus equivalentes sociales. La base fué la imagen más que la realidad, aunque evidentemente -insisto- es en la interacción que actúa. El interés surgió de la hipótesis de que la pantalla incide en la construcción del género. La imagen tiene mucha fuerza para propagar ciertos contenidos culturales, no en balde ha sido tan regulada a lo largo de la historia(10). La filmica tiene recursos especialmente poderosos. Recrea y reifica una serie de contenidos sociales pero les otorga, además, una fuerza específica por el contenido cinematográfico: El gesto de Sara García cuando llora o el de María Felix cuando observa una joya, la petición de perdón, el discurso autocondenatorio de la prostituta: en suma: el ideal de la sumisión, el castigo, la incondicionalidad, la abnegación: la satanización de la

10. Es inevitable recordar en el antiguo Egipto los intentos de Amenolep IV, Akenaton (1400 a.c.) cuya imagen será el disco solar, el mandamiento bíblico, la lucha contra las imágenes basada en este mandamiento luego olvidado en Bizancio, en la famosa querrela contra los iconoclastas.

ambición, la entereza, la vanidad, el orgullo. Lo anterior permite presumir que, así como una determinada representación ha incidido en la construcción de los géneros sexuales, una imagen diferente podría proponer otra posible, quizá -podemos desear- más justa, un sistema que, incluso, podría plantear relaciones más profundas entre los hombres y las mujeres. Plantear los cauces por los que se ha construido el género permite cuestionar su eternidad y necesidad y, por ende, propicia la incidencia en otro sistema posible.

Comprobé la hipótesis de que el cine influye en la construcción del género, que era de las primeras que formulé, pero de una manera diferente a lo que había supuesto en un primer momento. En el trabajo me di cuenta de que la única manera de aplicar los modelos de interpretación, sin traicionar la realidad, es a partir del análisis de temas concretos y de fuentes particulares, en este caso, viendo películas y pensándolas pude entender la forma histórica, concreta que asume la conformación del género en ese nivel particular que es el cine mexicano. Me di cuenta que las pantallas nacionales transmiten situaciones más complejas que las que consideré en un primer momento.

Hombres y mujeres aparecen viviendo cotos separados de la sociedad: ocupan lugares diferenciados del mundo. Los géneros se presentan como complementarios en cuanto diferentes y las cualidades adscritas a cada uno de ellos se precisa con exactitud. Encuentro muchas imágenes femeninas pero una sola esencia en ellas. Hasta los hombres pueden

tener una parte bajo determinadas condiciones. La identidad femenina aparece como algo abstracto y eterno, absoluto. Los sujetos de luz y sombra actúan en el mito, no en la sociedad ni en el tiempo. No construyen vidas humanas y posibles sino que repiten un destino insoslayable. Esa identidad dada se define por la igualdad de todas las mujeres, que deviene en **La Mujer** y en su diferencia absoluta con los hombres. Las mujeres aparecen homologadas bajo un modelo genérico, mucho más simple, por supuesto, que la práctica social que las personas concretas ejercen.

Lo anterior atañe al arquetipo, que es una categoría compleja para el historiador. Se ha definido como una conformación del inconsciente colectivo con características universales, que se manifiesta preferentemente en motivos religiosos y mitológicos en todos los pueblos y tiempos. El arquetipo remite al modelo original, sobre el que la cultura incide, la cultura que incorpora el tabú para reprimir la dirección de esa fuerza fundante, que incorpora la culpa, que sublima con la moral figuras que pueden ser aterradoras. Se trata de imágenes más cerca del instinto que de la razón, imágenes internas que se proyectan al exterior, convirtiéndose en un símbolo cultural. Carl Jung parte para esta caracterización del supuesto de la unidad de la raza humana. Desde la atalaya de la historia dudo de esa universalidad del arquetipo, pero uso la categoría para referirme a un principio más amplio y general que los

estereotipos, que serían la forma simplificada de representar la realidad, arquetipos incluidos.

En el cine mexicano existe una figura arquetípica: la de la madre, rol en que se ejerce la esencia femenina. Las dos imágenes femeninas básicas de este cine son las de la devoradora y la madre, aparentemente contrarias, pero que presentan un rasgo común: el nutricio. Mientras una nutre, otra devora. El arquetipo de la madre terrible y devoradora se ha visto desde Cihuacoatl y Coatlicue (En Grecia es Tritogeneia, que también aparece asociada a la serpiente) pero la que presenta el cine aparece más ligera.

Es claro que el cine nacional refleja los tabús, las culpas, remite al conjuro de un arquetipo aterrador, de un fantasma que tiene que ver con la fuerza oral, con el elemento nutricio de alimentar o devorar y también con la fuerza de la sexualidad. Todo permite indicar que este cine remite a principios muy primarios. El arquetipo en pantalla representa recurrentemente a este ideal nutricio, devoradora o madre, ambas orales, ¿propias de un pueblo hambriento? no puedo dejar de sugerirlo en aras de la explicación, con todo el riesgo que esta incursión en el terreno de la psicología plantea.

Las imágenes fundamentales en que se expresa este arquetipo en nuestro cine son Eva y María, símbolos tradicionales en nuestra cultura. Sin embargo no se trata de figuras opuestas, sino extremos de una misma femeneidad, no son antagónicas sino complementarias, ocupan un lugar

diferente dentro de la misma materia, y la escala para medir su calidad femenina no toma en cuenta el lugar que se tenga en ese continuum, sino otros criterios. Los recursos cinematográficos para insistir en esa mujer esencial son la disociación y la complementariedad, como vimos en su momento. Ambas, Eva y María, participan de esa esencia homogénea de las mujeres. La esencia femenina que representa la pantalla se nutre de ese arquetipo de mujer nutricia. El cine mexicano la presenta controlada por los tabúes, la cultura, la moral, lo debido, que tiene cara de culpa y petición de perdón. La culpa y el perdón se convierten en talismanes que conjuran el terror, recordemos que estamos en el ámbito de la mentalidad, no de la razón. Frente a esta construcción las diferencias de tiempo, clase social, generación, etnia, se borran. Las mujeres concretas, históricas se miden con la vara de una supuesta esencia que se considera natural. Entre lo moral y lo natural se borran las distancias y el ejercicio de esta moralidad se considera naturaleza. Por eso violar el código es, más que un delito contra la sociedad o la cultura, un delito contra-natura.

El gran fantasma, el que no se nombra, el ausente que da sentido a muchas tramas, contra el que los talismanes no operan, es el representado por Lilith, la primera y rebelde mujer de Adán, la que tenía iniciativas y fuerte temperamento, la que podía parecerse a muchos sujetos concretos o con la que muchas mujeres podrían sentirse identificadas. El gran temor es el erotismo: Lilith es el

deseo erótico femenino por y para sí mismo, más allá del hijo, más allá de la necesidad económica. Por eso la prostituta (Eva para la simbología común), no es necesariamente "mala", como lo es, en cambio la llamada "mujer ligera", que más bien parece ser firme, fuerte e inmanejable. Quizá el nombre de "ligera" era, en sí mismo, un talismán.

El hecho de que este cine esté hecho con elementos técnicos mínimos lo hace aparentemente simple: sus personajes no son psicologías, son funciones, estereotipos en una trama por demás burda. Las situaciones fluyen libremente, con la frescura que permite surgir de un contexto prefreudiano(11). Todas las películas se parecen. Ante la pantalla se descubre el placer de volver a ver variaciones de un mismo tema, tema que no cansa repetir porque alude a partes esenciales, confusas, arquetípicas: remite a esas partes profundas y al intento por controlarlas. Pese a la simplicidad del estereotipo que muestra a la madre plana y monocorde, el cine mexicano más barato muestra temores profundos, ideas remotas, y muestra, también, los mecanismos de nuestra sociedad para doblegarlos. La ausente Lilith se convierte en una gran presente, se la quiere conjurar con el silencio pero entonces cobra la fuerza de lo no nombrado, lo no poseído, lo no controlado. Cada cinta se convierte en una lección que muestra lo debido, lo moral. La recurrencia de este discurso

11. En estos años había poco conocimiento de una serie de teorías psicoanalíticas cuya divulgación limita, hoy en día, la expresión llana de ciertas ideas.

alude a un fantasma que sigue angustiando el alma de quienes hacen las películas y de quienes las ven: por eso los espectadores siguen yendo a las salas de exhibición o prenden la televisión. La pantalla se convierte, entonces, en una fuente para acceder a esos niveles ocultos del imaginario(12).

El cine nacional proyecta la mirada de una sociedad sobre la mujer. Se trata de una mirada masculina. Aún el caso de Matilde Landeta es la repetición de esquemas masculinos, y esto es significativo del grado en que se asumen estos principios como valederos(13). Estos valores masculinos parecen infantiles: remiten a los temores del niño hacia la mujer, básicamente hacia la madre, temores de abandono o desapego que se conjuran con la demanda de una presencia

12. Dice Umberto Eco: "...el cine cumple una doble función en la vida de todos nosotros: por un lado, se trata de un género artístico, pero por el otro se trata de un hecho privado. Todos sabemos que nuestra imaginación, nuestra cultura misma, puede haber sido activada, nutrida, animada por un film pésimo, mientras que pudo haber sido tocada sólo superficialmente por una obra maestra (...). En la vida de cada uno de nosotros ha habido algunas historias, algunas imágenes que, independientemente de su valor artístico, han sancionado una certeza moral, creado o destruido un mito, dado forma a una idea (...)" menciona la fuerza de algunas imágenes femeninas para su historia personal: Ginger Rogers, Zarah Leander e Ingrid Bergman. Antonello Catacchio. "'Carta Blanca': el cine del semiólogo. Entrevista a Umberto Eco". La Jornada semanal. México, D.F., 15 sep 1985, p.3.

13. Para comparar puedo mencionar la manera de concebir la maternidad en dos películas contemporáneas a nosotros y dirigidas por una mujer, Lola y Danzón de María Novaro. En ellas ser madre no excluye ser mujer, ser madre es de acuerdo al momento histórico, a la clase social, al ánimo de la psicología de la protagonista (que ambas tienen, no son funciones). Hablamos de cine de nuestros días. Los años aquí tratados no permitían todavía esas prerrogativas.

incondicional, de un amor absoluto. Es así porque aluden al arquetipo, o sea a la parte más remota, irracional, emotiva, inerme de la mentalidad, esa que asociamos con la infancia por cuanto en los niños se expresa de una manera más directa, sin censuras. En este punto creo que también la espectadora participa de este deseo, más como la niña que demanda que como la demandada, respondiendo más a sus necesidades de infancia que a su obligación de adulta.

Veo a través de las cintas una gran importancia de las mujeres en la sociedad, en particular en el imaginario colectivo. No la encuentro marginada, sino en el centro, no sólo de las tramas sino también de los ánimos, de los temores de quienes hacen y de quienes ven cine mexicano. El desfase entre su escasa incidencia en la sociedad y el enorme de los sueños, deseos e imágenes que la representan me parece per se significativo.

Estoy de acuerdo con Carlos Monsiváis cuando dice que "la historia del cine mexicano ha sido la acumulación de basura estética, el desperdicio de la voracidad económica, la defensa de los intereses más reaccionarios, la despolitización, el sexismo. Por lo mismo, el examen de esta cinematografía nos familiariza -de un modo u otro- con los procedimientos de la ideología dominante, que han modelado la cultura popular y han ofrecido a la vez una interpretación del mundo y un catálogo de conductas socialmente adecuadas y también nos demuestra que a pesar de todo, en una etapa, esa cultura popular manipulada supo describir enriquecedoramente

la realidad"(14). Sí, creo que las pantallas muestran mucho de la cultura y de la realidad. Sin embargo, sí aprecio que, al menos en este trabajo, privilegiar la imagen genera problemas de relación entre lo general y lo singular, se escapa fácilmente el puente entre lo individual y lo colectivo, entre el discurso y la lectura concreta, el paso de lo inconsciente a la consciencia de los sujetos individuales. Esto es, centrarme en la imagen, aunque haya buscado otras fuentes para relacionar el uso y el código, la teoría y la práctica hace que las mujeres concretas se pierdan. Creo que en este trabajo avancé sobre el escenario general de las mentalidades, que se mueve sobre las aventuras humanas, aunque sin excluirlas, ofreciendo un horizonte para la comprensión de una estructura histórica que remite más a un sujeto social, colectivo sí, pero anónimo. La historia es múltiple, tiene muchas caras y abordajes, y la pantalla me llevó más a esa mirada. Me quedan pendientes, me quedan deseos de encontrar sujetos concretos en mi tema. Lo consigno aquí como un límite de este trabajo.

Este carácter de escenario lo quiero ver en conjunción con la continuidad de discursos que muestra mi imagen, con la escasez de cambios que se observan, de lo que ya hablé en la **Introducción**. Puede parecer que ese contenido estable y moralizante de las cintas se remite a un contexto idéntico, sin cambios. Sin embargo, los unos no pueden verse sin los otros: sólo la relación de ambos otorga sentido al proceso

14. "Notas sobre la cultura..." Op Cit p. 435-436.

histórico. Los años cuarenta aparecen, para el tema de las mujeres, con una evidente tendencia a un discurso conservador, que contrasta con una época de cambios efectivos(15). Algunos de los asuntos que vemos en pantalla cobran más sentido si se relacionan con los años inmediatamente posteriores a la revolución, más que con los cuarenta, es decir, observamos la persistencia de preocupaciones emergidas no sólo de la sociedad contemporánea a los filmes sino también de los tiempos previos. Esto no es sorprendente: cada generación carga situaciones de su tiempo y hereda las de su infancia o sus padres. Para los temas de la cultura se deben atender estas diacronías, porque ésta no sólo atañe a la realidad social sino también al imaginario, a las ideas en torno a esa realidad. Pareciera -es una hipótesis- que después de los años de participación política revolucionaria y cardenista(16) el discurso fílmico intentara influir a favor de los esquemas tradicionales, de vuelta al orden.

El cine de los años cincuenta, posterior al plazo que elegí, supuestamente es más valiente y toca ciertos temas de una manera abierta, aunque el tratamiento y el desenlace no lo sea e igualmente reafirme los valores conservadores.

15. Martha Rocha ha notado que, en los papeles de archivo que se refieren a los datos de las veteranas de la Revolución que solicitan pensión, se incluye la calificación de célibes a las solteras, como un adjetivo que incluye, además de la soledad, la virginidad. Esto es sólo un ejemplo.

16. Ver en torno a estas luchas: Esperanza tuñón. También somos protagonistas de la historia de México. México, EMAS, 1987. (Cuadernos para la mujer. Serie: Pensamiento y lucha, num.5)

Véamos. Historia de un marido infiel (Alejandro Galindo, 1954) trata de un matrimonio que fracasa porque la mujer es una enferma mental(17). En Mi madre es culpable (1956) se plantea el tema de la eutanasia realizado, ni más ni menos, por la madre que no aguanta ver sufrir a su pequeño hijo enfermo de cáncer. En esa trama, en que se hace un juicio abierto por televisión, se debate la sacralidad de la maternidad. Alguien dice: "una madre no puede ser hipócrita" y el público que observa en vivo la transmisión televisiva grita: "¡Hipócrita!". En Confidencias matrimoniales se plantea un caso de lesbianismo en que la "enferma" es recluida en un hospital psiquiátrico. Y mañana serán mujeres (Alejandro Galindo, 1954) se plantea los problemas de las muchachas frente al deseo sexual: "Nunca me dijeron de eso, no pude resistir ese impulso". Probablemente esta situación se debe a la necesidad de recuperar los mercados nacionales, cada vez más competidos por el cine extranjero. Con todo existen muchas líneas de continuidad con las cintas de la década anterior.

Entré al tema creyéndolo más fácil. Me encontré con que el cine es un espacio de cruce de elementos complejos y contradictorios, ambiguos y consistentes al mismo tiempo. Cierro este trabajo con la idea de que es necesario escarbar más en aspectos de la cultura popular, que demasiado

17. Aparecen frases como ésta: "La vida misma es eso, una constante lucha entre el instinto y la razón, entre el deseo de satisfacer nuestros instintos y el deber que nos impone la educación, los principios morales, nuestra propia conciencia. Ese es el dilema que se abre siempre para nosotros".

fácilmente se denigan como banales, aunque lo parezcan, y también con la idea de que la construcción del género transita por muchos caminos, y sólo el desarmarlos uno a uno puede hacernos comprender sus escondrijos, la fuerza de su persistencia y la persistencia de su fuerza.

F U E N T E S

FUENTES PRIMARIAS.

Filmografía citada(1).

1. Película: A media luz (Salón Fru Fru) (1946)
 Producción: CLASA Films Mundiales; productor asociado: Felipe Suberville
 Dirección: Antonio Momplet.
 Argumento: Antonio Momplet.
 Adaptación: Rafael Solana.
 Fotografía: Raúl Martínez Solares.
 Música: Gonzalo Curiel. Canciones: Gonzalo Curiel, Enrique Santos Discépolo. Coreografía: Julián de Meriche e Irma Bonola
 Sonido: Rafael Ruiz Esparza y José de Pérez
 Escenografía: Jorge Fernández
 Edición: Jorge Bustos
 Reparto: Hugo del Carril (Miguel), Sara Guash (Coquitos), Carmen Montejo (Susana), Fanny Schiller ("Fru Fru"), Felipe Montoya (don Felipe) y otros.

2. Película: La abuelita (1942)
 Producción: Raphael J. Sevilla para Grovas, S.A.
 Dirección: Raphael J. Sevilla.
 Asistente de dirección: Luis Abadie.
 Argumento: Carlos Martínez Baena.
 Adaptación: Raphael J. Sevilla.
 Fotografía: Jack Draper
 Música: Jorge Pérez
 Sonido: Howard Randall y Consuelo Rodríguez
 Escenografía: Carlos Toussaint
 Edición: Emilio Gómez Muriel
 Reparto: Sara García (doña Carmen), Pituka de Foronda (Anita), David Silva (Fernando), Carlos Martínez Baena (don Jesusito Cordero), Miguel Ángel Ferriz (Adrián) y otros.

3. Película: Acá las tortas (Los hijos de los ricos) (1951)
 Producción: Cinematográfica Grovas, Jesús Grovas
 Dirección: Juan Bustillo Oro.
 Asistente: Moisés M. Delgado.
 Argumento y adaptación: Juan Bustillo Oro
 Fotografía: Domingo Carrillo
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: Bernardo Cabrera y Galdino Samperio
 Escenografía: Javier Torres Torija
 Edición: Gloria Schoemann

1. Emilio García Riera. Historia documental del cine mexicano. México, Editorial ERA, 1969-1973. 7 Vol. Vol. I-VII.

Reparto: Sara García (Dolores), Meche Barba (María), Carlos Orellana (don Chente Mendoza), Luis Beristáin (Vicente), Lupe Inclán (Jacinta) y otros.

4. Película: Adiós juventud (1943)
 Producción: Filmex, Gregorio Walerstein
 Dirección: Joaquín Pardavé.
 Asistente de dirección: Zacarías Gómez Urquiza
 Argumento: Rina Alberti Brunetti.
 Adaptación: Joaquín Pardavé
 Fotografía: Jack Draper
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: B. J. Kroger
 Escenografía: Luis Moya
 Edición: Mario González
 Reparto: Luis Aldás, Manolita Salval, Joaquín Pardavé, Aurora Segura, Alfredo Varela y otros.

5. Película: Adiós mi chaparrita (1939).
 Producción: Ixtla Films.
 Dirección: René Cardona.
 Asistente de dirección: Jaime L. Contreras.
 Argumento: sobre Rosa Castaño: Rancho Estradeño.
 Adaptación: Ernesto Cortázar y Rosa Castaño.
 Fotografía: Ross Fisher.
 Música: Manuel Esperón.
 Escenografía: Mariano Rodríguez Granada.
 Reparto: Rafael Falcón, Josefina Escobedo, Emma Duval.

6. Película: Allá en el Rancho Grande (1936)
 Producción: Bustamante y De Fuentes
 Dirección: Fernando de Fuentes.
 Asistente: Mario de Lara.
 Argumento: Guz Aguila y Luz Guzmán de Arellano.
 Adaptación: Fernando de Fuentes y Guz Aguila
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Lorenzo Barcelata. Canciones: Lorenzo Barcelata, José López Alavés y anónimo
 Sonido: B. J. Kroger
 Escenografía: Jorge Fernández
 Edición: Fernando de Fuentes
 Reparto: Tito Guízar (José Francisco Ruelas), René Cardona (Felipe), Esther Fernández (Cruz), Lorenzo Barcelata (Martín), Emma Roldán (Angela) y otros.

7. Película: Amok (1944).
 Producción: CLASA Films, Gonzalo Elvira
 Dirección: Antonio Momplet.
 Asistente: Ignacio Villareal.
 Argumento: sobre el cuento de Stefan Zweig.
 Adaptación: Antonio Momplet y Erwin Wallfisch.
 Diálogos: Max Aub
 Fotografía: Alex Phillips
 Música: Agustín Lara

Sonido: Howard Randall, José B. Carles y Manuel Esperón
 Escenografía: Jorge Fernández; colaboración: Edward Fitzgerald

Edición: Jorge Bustos

Reparto: María Félix (señora Trevis/señora Belmont), Julián Soler (doctor Jorge Martell), Stella Inda (Tara), Miguel Ángel Ferriz (gobernador), José Baviera (señor Belmont) y otros.

8. Película: El amor a la vida (La extraña aventura de un hombre) (antes: La dicha de los pobres. Título para Sudamérica: En tiempos de Gómez) (1950)

Producción: Hispano Continental Films, Miguel Contreras Torres

Dirección: Miguel Contreras Torres.

Asistente de dirección: Ignacio Villareal.

Argumento y adaptación: Miguel Contreras Torres

Fotografía: José Ortiz Ramos

Música: Federico Ruiz y Rosalío Ramírez

Sonido: Nicolás de la Rosa y Galdino Samperio

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada

Edición: Charles L. Kimball

Reparto: Fernando Soler (Lucas Fortunato Sobrales o Laureano Santos), Alicia Caro (Rosa María Rocha), Armando Soto la Marina "El Chicote" (Macario Rubio), Agustín Isunza (Policarpo Benitez), Arturo Soto Rangel (presidente Juan Vicente Gómez) y otros.

9. Película: Amor de la calle (1949)

Producción: Luis Manrique

Dirección: Ernesto Cortázar.

Asistente de dirección: Jorge López Portillo.

Argumento y adaptación: Ernesto Cortázar

Fotografía: Jack Draper

Música: Manuel Esperón. Canciones: Fernando Z. Maldonado, Fernando Fernández y Manuel Esperón, Miguel Ángel Valladares, Manuel Esperón y Ernesto Cortázar, Marcos Perdomo y Rafael Ramírez

Sonido: Rodolfo Solís y Enrique Rodríguez

Escenografía: Jorge Fernández

Edición: Juan José Marino

Reparto: Meche Barba (Queta), Fernando Fernández (Fernando "El Calavera"), Esther Luquin (Mona), Alberto Ramírez o sea, Alberto Mariscal (Memo), Freddy Fernández y otros.

10. Película: Amor y pecado (1955).

Producción: José Luis Calderón.

Dirección: Alfredo B. Crevenna.

Argumento: José Luis Calderón.

Adaptación: José Revueltas y Rafael García Travesi.

Fotografía: Raúl Martínez Solares.

Música: Antonio Díaz Conde.

Edición: Gloria Schoemann

Reparto: Ninón Sevilla, Ramón Gay, Rosa Elena Durgel.

11. Película: Angel o demonio (antes, Mundo, demonio y carne)
(1947)

Producción: Oscar J. Brooks y Enrique Darszon
 Dirección: Víctor Urruchúa.
 Asistente de dirección: Felipe Palomino.
 Argumento: sobre la novela de José Navarro Costabella.
 Adaptación: Víctor Urruchúa y José Giaccardi.
 Fotografía: Raúl Martínez Solares
 Música: Gonzalo Curiel
 Sonido: Manuel Topete
 Escenografía: Edward Fitzferald
 Edición: Carlos Savage
 Reparto: Armando Calvo (Gabriel Araiza), María Antonieta Pons
 (Blanca Loredo), Daniel "Chino" Herrera (Carlos),
 Eduardo Casado (Antonio Ruelas), Queta Lavat (Isabel) y
 otros.

12. Película: Anillo de compromiso (1951)

Producción: Adolfo Grovas
 Dirección: Emilio Gómez Muriel.
 Asistente de dirección: Manuel Muñoz.
 Argumento y adaptación: Janet y Luis Alcoriza y Edmundo Báez
 Fotografía: Raúl Martínez Solares
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: Nicolás de la Rosa y Galdino Samperio
 Escenografía: Edward Fitzgerald
 Edición: Rafael Ceballos
 Reparto: David Silva (Pablo Galván), Martha Roth (Martha
 Valdés), Carmen Montejo (Chabela), Andrés Soler (don
 Ricardo), Miguel Manzano (señor Alvarez) y otros.

13. Película: Apasionada (1952)

Producción: Filmex, Gregorio Walerstein y Alfredo Ripstein
 Jr.
 Dirección: Alfredo B. Crevenna.
 Asistente de dirección: Mario Llorca.
 Argumento: Silvia Guerrico.
 Adaptación: Edmundo Baez.
 Fotografía: José ortiz Ramos
 Música: Carlos Tirado, en base a un concierto de Ravel
 Sonido: José de Pérez
 Escenografía: Jorge Fernández
 Edición: Rafael Ceballos
 Reparto: Jorge Mistral (José Silva o Esteban Zavaleta),
 Leticia Palma (Delia Campobello), Miguel Torruco (Pablo
 de la Garza), Elda Peralta (Gloria), Carlos Múzquiz
 (inspector Ramirez) y otros.

14. Película: Arriba las mujeres (1943)

Producción: Rodríguez Hermanos
 Dirección: Carlos Orellana. Supervisión: Ramón Peón.
 Asistente de dirección: Ignacio Villareal.
 Argumento: Carlos Orellana y Joselito Rodríguez.

Adaptación: Carlos Orellana.
 Fotografía: José Ortiz Ramos
 Música: Raúl Lavista
 Sonido: Enrique Rodríguez
 Escenografía: José Rodríguez Granada
 Edición: Rafael Ceballos
 Reparto: Carlos Orellana (Laureano), Consuelo Guerrero de Luna (Felicidad), Manuel Noriega (Próspero), Virginia Zurí (Amalia), Amparo Morillo (Luz Ténue) y otros.

15. Película: ATM (A toda máquina) (antes, Su mejor enemigo) (1951)

Producción: Películas Rodríguez
 Dirección: Ismael Rodríguez.
 Asistente: Jorge López Portillo.
 Argumento y adaptación: Ismael Rodríguez y Pedro de Urdimalas
 Fotografía: Jack Draper
 Música: Raúl Lavista y Sergio Guerrero
 Sonido: Manuel Topete
 Escenografía: José Rodríguez Granada
 Edición: Fernando Martínez
 Reparto: Pedro Infante (Pedro Chávez), Luis Aguilar (Luis Macías), Aurora Segura (Guillermina), Alma Delia Fuentes (Anita), Carlos Valadez (Tarcisio) y otros.

16. Película: Ave sin nido (Anita de Montemar) (1943)

Producción: CLASA Films, Vicente Saisó Piquer
 Dirección: Chano Urueta.
 Asistente de dirección: Zacarías Gómez Urquiza.
 Argumento: sobre la novela radiofónica "Anita de Montemar" de Leandro Blanco.
 Adaptación: Chano Urueta y Antonio Helú.
 Fotografía: Raúl Martínez Solares
 Música: Jorge Pérez y Beethoven
 Sonido: Howard Randall, Fernando Barrera y Manuel Esperón
 Escenografía: Jesús Bracho
 Edición: Jorge Bustos
 Reparto: Isabela Corona (Carlota), Blanca de Castejón (Anita), René Cardona (Alfredo Medina), David Silva (Adolfo Muñoz), Carmen Montejo (Alicia) y otros.

17. Película: Aventurera (1949)

Producción: Producciones Calderón, Pedro A. y Guillermo Calderón
 Dirección: Alberto Gout.
 Asistente de dirección: Manuel Muñoz.
 Argumento: Alvaro Custodio.
 Adaptación: Alvaro Custodio y Carlos Sampelayo.
 Fotografía: Alex Phillips
 Música: Antonio Díaz Conde. Arreglos musicales: Antonio Díaz Conde y Dámaso Pérez Prado. Canciones: Agustín Lara, Alberto Domínguez y Julián de Meriche
 Sonido: Javier Mateos
 Escenografía: Manuel Fontanals

Edición: Alfredo Rosas Priego
 Reparto: Ninón Sevilla (Elena Tejero), Tito Junco (Lucio Sáenz "El Guapo"), Andrea Palma (Rosaura), Rubén Rojo (Mario), Miguel Inclán ("El Rengo") y otros.

18. Película: ¡Ay, Jalisco, no te rajes! (1941)
 Producción: Rodríguez Hermanos
 Dirección: Joselito Rodríguez.
 Asistente: Jaime L. Contreras.
 Argumento: Aurelio Robles Castillo.
 Adaptación: Ismael Rodríguez
 Fotografía: Alex Phillips
 Música: Manuel Esperón. Canciones: Manuel Esperón y Ernesto Cortázar
 Sonido: Enrique Rodríguez
 Escenografía: Mariano, José y Ramón Rodríguez Granada
 Edición: Jorge Bustos
 Reparto: Jorge Negrete (Salvador Pérez Gómez "El Ametralladora"), Gloria Marín (Carmen Salas), Carlos López "Chaflán" (id.), Víctor Manuel Mendoza (Felipe Carvajal), Angel Garasa ("Malasuerte") y otros.

19. Película: ¡Ay, qué tiempos, señor don Simón! (1941)
 Producción: Films Mundiales, S.A., Agustín J. Fink. Productor asociado: Diane Subervielle de Fontanals
 Dirección: Julio Bracho.
 Asistente de dirección: Felipe Palomino.
 Argumento y adaptación: Julio Bracho. Colaborador en los diálogos: Neftali Beltrán
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Raúl Lavista. Coreografía: Georgette Somohano
 Sonido: Howard Randall
 Escenografía: Jorge Fernández
 Edición: Emilio Gómez Muriel
 Reparto: Joaquín Pardavé (don Simón), Arturo de Córdova (Miguel), Mapy Cortés (Inés), Anita Blanch (Beatriz de Alpuche), Agustín Isunza (licenciado Alpuche) y otros.

20. Película: Azahares para tu boda (1950)
 Producción: Filmex, Gregorio Walerstein
 Dirección: Julián Soler.
 Asistente de dirección: Manuel Muñoz.
 Argumento: sobre la pieza "Así es la vida" de Arnaldo Malfatti y N. de las Llanderas.
 Adaptación: Mauricio Magdaleno
 Fotografía: Agustín Martínez Solares
 Música: Rosalío Ramírez y Federico Ruiz. Canciones: Javier Ruiz Rueda
 Sonido: José B. Carles
 Escenografía: Javier Torres Torija
 Edición: Rafael Ceballos
 Reparto: Fernando Soler (don Ernesto Salazar), Joaquín Pardavé (Botros Slim), Marga López (Felicia), Sara

García (doña Eloisa), Domingo Soler (don Alberto) y otros.

21. Película: Bugambilia (1944)

Producción: Films Mundiales, Felipe Subervielle

Dirección: Emilio Fernández.

Asistente de dirección: Zacarías Gómez Urquiza

Argumento: Emilio Fernández.

Adaptación: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno

Fotografía: Gabriel Figueroa; efectos especiales: Max de la Vega

Música: Raúl Lavista, con temas de Schubert, Chopin y Liszt

Sonido: Howard Randall, Jesús González Gancy y Manuel Esperón

Escenografía: Manuel Fontanals, con la colaboración de Estrella Boissevain

Edición: Gloria Schoemann

Reperto: Dolores del Río (Amalia de los Robles), Pedro Armendariz (Ricardo Rojas), Julio Villareal (don Fernando), Alberto Galán (Luis Felipe), Stella Inda ("Zarca") y otros.

22. Película: Calabacitas tiernas (1948)

Producción: CLASA Films Mundiales, Salvador Elizondo

Dirección: Gilberto Martínez Solares.

Asistente de dirección: Jaime L. Contreras

Argumento: Eduardo Ugarte.

Adaptación: Eduardo Ugarte y Gilberto Martínez Solares.

Fotografía: Agustín Martínez Solares

Música: Rosalío Ramírez y Federico Ruiz. Canciones: Federico Ruiz, Emilio Rente, Gabriel Ruiz, "Tin Tan" y otros

Sonido: Rafael Ruiz Esparza y José de Pérez

Escenografía: Jesús Bracho

Edición: Jorge Bustos

Reperto: Germán Valdés "Tin Tan", Rosita Quintana (Lupe), Amalia Aguilar (Amalia), Marcelo Chávez "Marcelo". Rosina Pagán (Rosina) y otros.

23. Película: El calvario de una esposa (1936)

Producción: Aspa Films, Juan Orol

Dirección: Juan Orol.

Asistente de dirección: Carlos L. Cabello

Argumento y adaptación: Sobre: La cantante del Waikiki: Juan Orol

Fotografía: Víctor Herrera

Música: Max Urban y Francisco Treviño. Canciones: José Bohr y otros

Sonido: José B. Carles

Escenografía: Julio Cano

Edición: José Marino

Reperto: Consuelo Frank (Inés), Consuelo Moreno (Irene Morel), Juan Orol (Pepe Luis), René Cardona (Sebastián Urquiza), Saúl Zamora (Raulito) y otros.

24. Película: Callejera (1949)

Producción: Luis Manrique
 Dirección: Ernesto Cortázar.
 Asistente: Jaime L. Contreras.
 Argumento y adaptación: Ernesto Cortázar.
 Fotografía: Jorge Stahl Jr.
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: Rodolfo Solís
 Escenografía: José Rodríguez Granada
 Edición: Juan José Marino
 Reparto: Marga López (Clara), Fernando Fernández (Luis),
 Hilda Sour (Luisa), José Baviera (Serrano), Freddy
 Fernández ("El Pichi") y otros.

25. Película: Campeón sin corona (1945)

Producción: Raúl de Anda
 Dirección: Alejandro Galindo.
 Asistente de dirección: Moisés M. Delgado.
 Argumento y adaptación: Alejandro Galindo
 Fotografía: Domingo Carrillo
 Música: Rosalío Ramírez
 Sonido: Francisco Alcayde
 Escenografía: Gunther Gerszo
 Edición: Carlos Savage
 Reparto: David Silva (Roberto "Kid" Terranova), Amanda del
 Llano (Lupita), Carlos López Moctezuma (tío Rosas),
 Fernando Soto "Mantequilla" ("El Chupa"), Nelly Montiel
 (Susana) y otros.

26. Película: Canaima (El dios del mal) (1945)

Producción: Filmex, Gregorio Walerstein
 Dirección: Juan Bustillo Oro.
 Asistente de dirección: Julio Cahero.
 Argumento y adaptación: sobre la novela de Rómulo Gallegos:
 Juan Bustillo Oro
 Fotografía: Jack Draper
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: Joselito Rodríguez
 Escenografía: Luis Moya
 Edición: Rafael Portillo
 Reparto: Jorge Negrete (Marcos Vargas), Gloria Marín
 (Mayqualida), Rosario Granados (Araceli Villorini),
 Alfredo Varela Jr. (Arteaga), Carlos López Moctezuma
 (coronel José Francisco Ardavin, el "Tigre de Yaruarí")
 y otros.

27. Película: Cárcel de mujeres (1951).

Producción: Internacional Cinematográfica.
 Dirección: Manuel M. Delgado.
 Asistente de dirección: Mario Llorca.
 Argumento: Rogelio Barriga Rivas.
 Adaptación: Mauricio Magdaleno y Max Aub.
 Fotografía: Raúl Martínez Solares.
 Música: Raúl Lavista.
 Escenografía: Gunther Gerszo.

Edición: Jorge Bustos.
 Reparto: Sara Montiel, Miroslava, Luis Beristáin, María Douglas, Tito Junco.

28. Película: La casa chica (1949)
 Producción: Filmex, Gregorio Walerstein
 Dirección: Roberto Gavaldón.
 Asistente de dirección: Ignacio Villareal
 Argumento: José Revueltas.
 Adaptación: José Revueltas y Roberto Gavaldón.
 Diálogos: Mauricio Magdaleno y Edmundo Báez
 Fotografía: Alex Phillips
 Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: Enrique Rodríguez
 Escenografía: Jorge Fernández
 Edición: Rafael Ceballos
 Reparto: Dolores del Río (Amalia), Roberto Cañedo (doctor Fernando Mendoza), Miroslava (Lucía del Castillo), Domingo Soler (Profesor Alfaro), María Douglas (Mimi Gutiérrez) y otros.

29. Película: La casa de la zorra (1945)
 Producción: Compañía Cinematográfica Mexicana, Juan J. Ortega
 Dirección: Juan J. Ortega.
 Asistente: Jaime L. Contreras.
 Argumento y adaptación: Xavier Villarrutia y Luis G. Basurto
 Fotografía: Domingo Carrillo
 Música: Gonzalo Curiel
 Sonido: Rodolfo Solís y B. J. Kroger
 Escenografía: Ramón Rodríguez Granada
 Edición: Juan José Marino
 Reparto: Virginia Fábregas (Adriana, "La Zorra"), Ricardo Montalbán (Alberto Salcedo), Andrea Palma (Lucía), Julio Villareal (don Julio), Isabela Corona (Nancy) y otros.

30. Película: Casa de vecindad (1950).
 Producción: Oro Films.
 Dirección: Juan Bustillo Oro.
 Argumento: Fernando de Fuentes.
 Adaptación: Juan Bustillo Oro.
 Fotografía: Jorge Stahl Jr.
 Música: Raúl Lavista.
 Escenografía: Javier Torres Torija.
 Edición: Jorge Bustos.
 Reparto: David Silva, Meche Barba, Andrés Soler, Luis Beristáin, Queta Lavat.

31. Película: Cásate y verás (1946)
 Producción: Panamerican Films, Samuel Alazraki
 Dirección: Carlos Orellana.
 Asistente de dirección: Jorge López Portillo
 Argumento: sobre la pieza de Miguel Mihura, Prado y Yáñez.
 Adaptación: Carlos Orellana y Ramiro Gómez Kemp
 Fotografía: Jorge Stahl Jr.

Música: Rodolfo Halffter
 Sonido: José B. Carles y Galdino Samperio
 Escenografía: Manuel Fontanals
 Edición: Charles L. Kimball
 Reparto: Luis Aldás (Emilio Morales), Rosario Granados (Mercedes), Angel Garasa (don Raymundo), Jorge Reyes (Julián), Susana Cora (Aurora) y otros.

32. Película: Cinco minutos de amor (1941)
 Producción: Alfonso Patio Gómez y Fernando Méndez. Productor asociado: Emilio Arroyave
 Dirección: Alfonso Patio Gómez.
 Asistente: Jaime L. Contreras
 Argumento: Arvide y Carbó.
 Adaptación: Alfonso Patiño Gómez
 Fotografía: Ross Fisher
 Música: Miguel Lerdo de Tejada hijo
 Sonido: José de Pérez
 Escenografía: Mariano Rodríguez Granada
 Edición: Juan José Marino
 Reparto: Arturo de Córdoba (Rafael de la Torre), Mapy Cortés (Lulú Tupé), Carlos Orellana (Ataúlfo), Angel Garasa (Predesvindo), Alicia Ortiz (Delia) y otros.

33. Película: Cinco rostros de mujer (antes, Cinco amores en mi vida) (1946)
 Producción: CLASA Films Mundiales, Salvador Elizondo
 Dirección: Gilberto Martínez Solares.
 Asistente de dirección: Winfield Sánchez
 Argumento: Yolanda Vargas Dulché.
 Adaptación: Sixto Pondal Ríos y Carlos A. Olivari
 Fotografía: Agustín Martínez Solares
 Música: Eduardo Hernández Moncada; Brahms. Canción: Juan Canaro
 Sonido: Fernando Barrera y José de Pérez
 Escenografía: Jorge Fernández
 Edición: Jorge Bustos
 Reparto: Arturo de Córdoba (Roberto Torres), Pepita Serrador (Yvonne Parker), Ana María Campoy (Carmen de Castro/su hija), Miroslava (Beatriz), Tita Merello (Margot) y otros.

34. Película: Cortesana (1947)
 Producción: Producciones Rosas Priego; Rodolfo Rosas Priego
 Dirección: Alberto Gout.
 Asistente de dirección: Américo Fernández
 Argumento: Alberto Gout.
 Adaptación: Alberto Gout, Sebastián Gabriel Rovira y Antonio Monsell
 Fotografía: Alex Phillips
 Música y canciones: Agustín Lara
 Sonido: Francisco Alcayde
 Escenografía: Carlos Toussaint
 Edición: Alfredo Rosas Priego

Reparto: Meche Barba (Margarita), Gustavo Rojo (Luis), Rubén Rojo, Crox Alvarado (Eduardo), Toña la Negra (Toña) y otros.

35. Película: Los cristeros (Sucedió en Jalisco) (1946)

Producción: Raúl de Anda

Dirección: Raúl de Anda.

Asistente de dirección: Valerio Olivo.

Argumento: sobre la novela de José Guadalupe de Anda.

Adaptación: Raúl de Anda y Carlos Gaytán

Fotografía: Jesús Hernández

Música: Rosalío Ramírez

Sonido: Eduardo Fernández

Escenografía: Edward Fitzgerald

Edición: Carlos Savage

Reparto: Sara García, Luis Aguilar, Tito Junco, Amanda del Llano, Carlos López Moctezuma y otros.

36. Película: Cuando los hijos se van (1941)

Producción: Grovas-Oro Films, Jesús Grovas

Dirección: Juan Bustillo Oro.

Asistente de dirección: Felipe Palomino.

Argumento y adaptación: Juan Bustillo Oro y Humberto Gómez Landero

Fotografía: Jack Draper

Música: Federico Ruiz. Canción tema: Joaquín Pardavé

Sonido: Rafael Ruiz Esparza y Howard Randall

Escenografía: Carlos Toussaint

Edición: Mario González

Reparto: Fernando Soler (Pepe Rosales), Sara García (Lupe), Joaquín Pardavé (Casimiro), Emilio Tuero (Raimundo), Mariana Tamayo (Amalia) y otros.

37. Película: El cuarto mandamiento (antes, Honrarás a tus padres) (1948)

Producción: Raúl de Anda

Dirección: Rolando Aguilar.

Asistente de dirección: Américo Fernández

Argumento: Raúl de Anda.

Adaptación: Roberto O'Quingley

Fotografía: Ignacio Torres

Música: Rosalío Ramírez

Sonido: Eduardo Fernández

Escenografía: Manuel Fontanals

Edición: Carlos Savage

Reparto: Domingo Soler (Gustavo García), Carmen González (Cristina), Emma Roldán (Lupe), Sara Montes (Ana), Victor Parra (David) y otros.

38. Película: La devoradora (1946)

Producción: Jesús Grovas

Dirección: Fernando Fuentes.

Asistente de dirección: Moisés M. Delgado

Argumento: Paulino Masip.

Adaptación: Paulino Masip y Fernando de Fuentes
 Fotografía: Ignacio Torres
 Música y canciones: Agustín Lara
 Sonido: Eduardo Fernández
 Escenografía: Vicente Petit
 Edición: Jorge Bustos
 Reparto: María Félix (Diana de Arellano), Luis Aldás (Miguel Iturbe), Julio Villareal (don Adolfo), Felipe de Alba (Pablo Ortega), Manuel Arvide y otros.

39. Película: El diablo no es tan diablo (1949)
 Producción: Alameda Films, Alfredo Ripstein Jr.
 Dirección: Julián Soler.
 Asistente de dirección: Jaime L. Contreras
 Argumento: Fernando Morales Ortiz.
 Adaptación: Fernando Morales Ortiz y Julian Soler
 Fotografía: Víctor Herrera
 Música: Federico Ruiz y Rosalío Ramírez
 Sonido: Enrique Rodríguez y Luis Fernández
 Escenografía: Luis Moya
 Edición: Carlos Savage
 Reparto: Sara García (doña Leonor), Julián Soler (Ricardo Borrego), Amparo Morillo (Alma), Fernando Soto "Mantequilla" (Ricardo, mozo), Isaac Norton (Yoyo) y otros.

40. Película: Diario de una mujer (1944)
 Producción: Filmex, José Elvira
 Dirección: José Benavides Jr.
 Asistente de dirección: Zacarías Gómez Urquiza.
 Argumento: Solamente una vez, de Miguel Morayta.
 Adaptación: Adolfo Fernández Bustamante
 Fotografía: Jack Draper
 Música: Gonzalo Curiel
 Sonido: Enrique Rodríguez
 Escenografía: Luis Moya
 Edición: José Bustos
 Reparto: Sofía Álvarez, Luis Aldás, Rafael Baledón, Virginia Serret y otros.

41. Película: Dicen que soy mujeriego (1949)
 Producción: Rodríguez Hermanos
 Dirección: Roberto Rodríguez.
 Asistente de dirección: Jorge López Portillo.
 Argumento y adaptación: Roberto Rodríguez, Pedro Urdimalas, Carlos González Dueñas
 Fotografía: Jack Draper
 Música: Manuel Esperón. Canciones: Chucho Monge
 Sonido: Francisco Alcayde
 Escenografía: Carlos Toussaint
 Edición: Fernando Martínez
 Reparto: Pedro Infante (Pedro), Sara García (doña Rosa), Silvia Derbez (Flor), Fernando Soto "Mantequilla" (Bartolo), María Eugenia Llamas "La Tucita".

42. Película: La diosa arrodillada (1947)

Producción: Panamerican Films, Rodolfo Lowenthal

Dirección: Roberto Gavaldón.

Asistente de dirección: Ignacio Villareal

Argumento: sobre un cuento de Ladislao Fodor.

Adaptación: José Revueltas y Roberto Gavaldón, con la colaboración de Alfredo B. Crevenna y Edmundo Báez; guión técnico: Tito Davison

Fotografía: Alex Phillips

Música: Rodolfo Halffter. Canciones: Agustín Lara y doctor Neumann. Coreografía: Mari Jinishian

Sonido: James L. Fields, Nicolás de la Rosa y Galdino Samperio

Escenografía: Manuel Fontanals

Edición: Charles L. Kimball

Reparto: María Félix (Raquel Serrano), Arturo de Córdova (Antonio Ituarte), Rosario Granados (Elena), Fortunato Bonanova, (Nacho Gutiérrez), Rafael Alcayde (Demetrio) y otros.

43. Película: La diosa de Tahiti (Los chacales de la Isla Verde) (1952)

Producción: España Sono Films, Juan Orol

Dirección: Juan Oro.

Asistente de dirección: Julián Cisneros Tamayo

Argumento: "El compadre Silvestre", de Icaro Cisneros.

Adaptación: Julián Cisneros Tamayo y Juan Orol

Fotografía: Rosalío Solano

Música: Antonio Rosado; canciones: Chucho Rodríguez, Manolín Flores, Mario Cisneros y otros.

Sonido: Rodolfo Solís

Escenografía: Francisco Marco Chillet

Edición: Juan José Marino

Reparto: Rosa Carmina (Paula), Arturo Martínez (Silvestre), Marco de Carlo (Alfredo), Salvador Lozano (Comandante), Acela Vidaurri (Esmeralda) y otros.

44. Película: Distinto Amanecer (1943)

Producción: Films Mundiales, Emilio Gómez Muriel

Dirección: Julio Bracho.

Asistente de dirección: Felipe Palomino.

Argumento y adaptación: Julio Bracho, con algunas ideas tomadas de "La vida conyugal" de Max Aub. Colaborador en los diálogos.: Xavier Villaurrutia

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Raúl Lavist. Arreglos musicales: Manuel Esperón. Canciones: Agustín Lara, Antonio Fernández, Abelardo Valdés y otros.

Sonido: Howard Randall

Escenografía: Jorge Fernández

Edición: Gloria Schoemann

Reperto: Andrea Palma (Julieta), Pedro Armendariz (Octavio), Alberto Galán (Ignacio Elizalde), Narciso Busquets (Juanito), Beatriz Ramos (amante de Ignacio) y otros.

45. Película: Divorciadas (1943)

Producción: CLASA Films, Mauricio de la Serna

Dirección: Alejandro Galindo

Asistente de dirección: Roberto Gavaldón.

Argumento: sobre la novela de Julia Guzmán.

Adaptación: Julia Guzmán y Alejandro Galindo

Fotografía: Víctor Herrera

Música: Raúl Lavista; canción de Gabriel Ruiz

Sonido: Howard Randall, José de Pérez y Manuel Esperón

Escenografía: Jesús Bracho

Edición: Jorge Bustos

Reperto: Blanca de Castejón (Cristina Gámez), René Cardona (Luis Reiner), Milisa Sierra (Carmen Lafragua), Delia Magaña (Juanita), Juan José Martínez Casado (doctor Rafael Galvez) y otros.

46. Película: El dolor de los hijos (1948)

Producción: Diana Films-Producciones Zacarías, Miguel Zacarías

Dirección: Miguel Zacarias.

Argumento y adaptación: Miguel Zacarias.

Fotografía: Alex Phillips

Música: Raúl Lavista

Sonido: Manuel Topete y Galdino Samperio

Escenografía: Carlos Toussaint

Edición: Jorge Bustos

Reperto: Fernando Soler (doctor Montero), Matilde Palou (doña Virginia), Rosario Granados (Virginia), Martha Roth (Eloísa), Alicia Caro (Rosario) y otros.

47. Película: Doña Bárbara (1943)

Producción: Grovas, S.A. originalmente y después CLASA Films, Fernando de Fuentes

Dirección: Fernando de Fuentes. Codirector: Miguel M. Delgado.

Asistente de dirección: Américo Fernández

Argumento: sobre la novela de Rómulo Gallegos.

Adaptación y diálogos: Rómulo Gallegos y Fernando de Fuentes

Fotografía: Alex Phillips

Música: Francisco Domínguez; canciones venezolanas (compuestas expresamente para la película): Prudencio Esaa

Sonido: Jesús González Gancy y Howard Randall

Escenografía: Jesús Bracho

Edición: Charles L. Kimball

Reperto: María Félix (doña Bárbara), Julián Soler (Santos Luzardo), María Elena Marqués (Marisela), Andrés Soler (Lorenzo Barquero), Charles Rooner (don Guillermo) y otros.

48. Película: Doña Diabla (1948)

Producción: Filmex, Gregorio Walerstein

Dirección: Tito Davison.

Asistente de dirección: Manuel Muñoz.

Argumento: sobre la pieza de Luis Fernández Ardavin.

Adaptación: Tito Davison.

Fotografía: Alex Phillips

Música: Manuel Esperón

Sonido: Rodolfo Benítez

Escenografía: Jorge Fernández

Edición: Rafael Ceballos

Reparto: María Félix (Angela), Víctor Junco (Adrián Villanueva), Crox Alvarado (Esteban), José María Linares Rivas (Sotelo Vargas), Perla Aguilar (Angélica) y otros.

49. Película: Doña Perfecta (1959)

Producción: Cabrera Films, Francisco de P. Cabrera

Dirección: Alejandro Galindo.

Asistente de dirección: Jesús Marín.

Argumento: sobre la novela de Benito Pérez Galdós.

Adaptación: Iñigo de Martino, Francisco de P. Cabrera, Alejandro Galindo y Gunther Gerszo

Fotografía: José Ortiz Ramos

Música: Gustavo César Carrión; violín solista: Higinio Ruvalcaba

Sonido: Manuel Topete y Galdino Samperio

Escenografía: Gunther Gerszo

Edición: Fernando Martínez

Reparto: Dolores del Río (Perfecta), Esther Fernández (Rosario), Carlos Navarro (Pepe Rey), Julio Villareal (don Inocencio), José Elías Moreno (Cristóbal Ramos) y otros.

50. Película: Las dos huermanitas (1950)

Producción: Rodríguez Hermanos

Dirección: Roberto Rodríguez.

Asistente de dirección: Jorge López Portillo.

Argumento y adaptación: Carlos González Dueñas

Fotografía: Raúl Martínez Solares

Música: Raúl Lavista

Sonido: Eduardo Fernández

Escenografía: Carlos Toussaint

Edición: Fernando Martínez

Reparto: Evita Muñoz, María Eugenia Llamas, Domingo Soler, Fredy Fernández, Silvia Derbez y otros.

51. Película: Dos mundos y un amor (antes, El destructor) (1954)

Producción: Cinematográfica Latina, Alfredo Ripstein Jr.

Dirección: Alfredo B. Crevenna.

Asistente de dirección: Mario Llorca.

Argumento: Francisco Marín Cañas, Dino Maiuri y Edmundo Báez.

Adaptación: Edmundo Báez y Dino Maiuri

Fotografía: Rosalío Solano

Música: Carlos Tirado
 Sonido: Rodolfo Solís
 Escenografía: Edward Fitzgerald
 Edición: Alfredo Rosas Priego
 Reparto: Irasema Dillán (Alicia), Pedro Armendariz (Ricardo),
 José María Linares Rivas (Alfred Andersen), Nicolás
 Rodríguez (maestro de Ricardo), María Herrero (Elena) y
 otros.

52. Película: Dos pesos dejada (El padre desconocido) (1949)
 Producción: Cinematográfica Grovas, Jesús Grovas
 Dirección: Joaquín Pardavé.
 Asistente de dirección: Manuel Muñoz.
 Argumento: sobre la novela La prudencia, de A. Fernández del
 Villar.
 Adaptación: Joaquín Pardavé
 Fotografía: Víctor Herrera
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: Jesús González Gancy y Eduardo Fernández
 Escenografía: Carlos Toussaint
 Edición: Mario González
 Reparto: Joaquín Pardavé (Gabino Pringoso), Sara García
 (Prudencia), Abel Salazar (Fermin) Alicia Caro (Lupe),
 Esmeralda (Rizaralda) y otros.

53. Película: Dos tipos de cuidado (1952)
 Producción: Tele-Voz, Miguel Alemán Jr. y David Negrete
 Dirección: Ismael Rodríguez.
 Asistente de dirección: Mario Llorca.
 Argumento y adaptación: Ismael Rodríguez y Carlos Orellana
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: José B. Carles
 Escenografía: José Rodríguez Granada
 Edición: Gloria Schoemann
 Reparto: Jorge Negrete (Jorge Bueno), Pedro Infante (Pedro
 Malo), José Elías Moreno (general, padre de Genoveva),
 Carmen González (Rosario), Yolanda Varela (María) y
 otros.

54. Película: Dueña y señora (1948)
 Producción: Filmex, Gregorio Walerstein
 Dirección: Tito Davison.
 Asistente de dirección: Manuel Muñoz.
 Argumento: sobre la pieza de Adolfo Torrado y Leandro
 Navarro.
 Adaptación: Tito Davison y Edmundo Báez
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: Rodolfo Benítez
 Escenografía: José Rodríguez Granada
 Edición: Mario González

Reperto: Sara García (Toña), Marga López (Isabel), Domingo Soler (don Fernando de Alba), Rosita Quintana (María Luisa), Rubén Rojo (Luis) y otros.

55. Película: En la palma de la mano (1950)
 Producción: Producciones Mier y Brooks, Felipe Mier y Oscar J. Brooks
 Dirección: Roberto Gavaldón.
 Asistente de dirección: Ignacio Villarreal.
 Argumento: Luis Spota.
 Adaptación: José Revueltas y Roberto Gavaldón
 Fotografía: Alex Phillips
 Música: Raúl Lavista; canciones: Juan Bruno Terraiza y Osvaldo Farrés
 Sonido: Rodolfo Benitez y Galdino Samperio
 Escenografía: Francisco Marco Chillet
 Edición: Charles L. Kimball
 Reparto: Arturo de Córdova (profesor Jaime Karín), Leticia Palma (Ada Cisneros de Romano), Carmen Montejo (Clara Stein), Ramón Gay (León Romano), Consuelo Guerrero de Luna (señorita Arnold) y otros.

56. Película: Escuadrón 201 (1945)
 Producción: Productores de Películas, S.A. en colaboración con CLASA Films Mundiales, Miguel Salkind
 Dirección: Jaime Salvador.
 Asistente de dirección: Julián Cisneros Tamayo
 Argumento y adaptación: Jaime Salvador
 Fotografía: Victor Herrera
 Música: Manuel M. Ponce
 Sonido: Fernando Barreta
 Escenografía: Manuel Fontanals
 Edición: Rafael Ceballos
 Reparto: Sara García, Domingo Soler, Angel Garasa, Gloria Aguiar, Rubén Rojo y otros.

57. Película: Espionaje en el golfo (1942)
 Producción: Producciones Raúl de Anda
 Dirección: Rolando Aguilar.
 Asistente de dirección: Américo Fernández
 Argumento y adaptación: Roberto O'Quigley
 Fotografía: Jack Draper
 Música: Jorge Pérez
 Sonido: Eduardo Fernández
 Escenografía: José Rodríguez Granada
 Edición: José Bustos
 Reparto: Julián Soler, Raquel Rojas, Carlos Villarías, José Baviera, Antonio Bravo y otros.

58. Película: La familia Pérez (antes, Mis hijos se casan) (1948)
 Producción: Filmex, Gregorio Walerstein
 Dirección: Gilberto Martínez Solares.
 Asistente de dirección: Manuel Muñoz

Argumento: Gilberto Martínez Solares.
 Adaptación: Gilberto Martínez Solares y Joaquín Pardavé
 Fotografía: Gilberto Martínez Solares
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: B. J. Kroger, Rodolfo Benítez y Enrique Rodríguez
 Escenografía: José Rodríguez Granada
 Edición: Mario González
 Reparto: Sara García (Natalia Vivanco de Pérez), Joaquín Pardavé (Gumaro Pérez), Beatriz Aguirre (Clara), Lilia Prado (Rosa), Eduardo Noriega (Felipe Barrera y Arévalo) y otros.

59. Película: La fuga (antes, La diligencia) (1943)
 Producción: Producciones México, José Luis Calderón
 Dirección: Norman Foster.
 Asistente de dirección: Luis Abadie
 Argumento: sobre Bola de sebo de Guy de Maupassant.
 Adaptación: Norman Foster.
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música y canciones: Manuel Esperón; letras: Ernesto Cortázar.
 Arreglos musicales: Elías Breeskin
 Sonido: B. J. Kroger
 Escenografía: José Rodríguez Granada
 Edición: Charles L. Kimball
 Reparto: Esther Fernández (María Inés Flores), Ricardo Montalbán (conde de la Cadena), Stella Inda (condesa de la Cadena) y otros.

60. Película: La gallina clueca (1941)
 Producción: Films Mundiales, Agustín J Fink
 Dirección: Fernando de Fuentes.
 Asistente de dirección: Felipe Palomino
 Argumento: sobre la pieza de Malfatti y Llanderas.
 Adaptación: Fernando de Fuentes y Carlos Orellana
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Raúl Lavista, Alfonso Esparza Oteo y Mario Ruiz Suárez
 Sonido: Howard Randall y José B. Carles
 Escenografía: Jorge Fernández
 Edición: Emilio Gómez Muriel
 Reparto: Sara García (Teresa de Treviño), Domingo Soler (Ángel Chapa), David Silva (José), Gloria Marín (Laura), Carmen Molina (Lupita) y otros.

61. Película: El globo de Cantolla (1943)
 Producción: CLASA Films, Mauricio de la Serna
 Dirección: Gilberto Martínez Solares.
 Asistente de dirección: Ignacio Villareal
 Argumento: Alberto Quintero Álvarez.
 Adaptación: Max Aub.
 Fotografía: Víctor Herrera
 Música: Luis Hernández Bretón
 Sonido: Howard Randall, José de Pérez y Manuel Esperón
 Escenografía: Vicente Petit

Edición: Jorge Bustos
 Reparto: Mapy Cortés (Luisa Valdés), José Cibrián (Roberto), Prudencia Grifell (doña Eduarda), Fernando Cortés (Remigio), Sergio Orta (Fidencio) y otros.

62. Película: Han matado a Tongolele (1948)
 Producción: Producciones Juno y Luis Manrique
 Dirección: Roberto Gavaldón.
 Asistente de dirección: Jaime L. Contreras
 Argumento: Ramón Obón.
 Adaptación: Roberto Gavaldón
 Fotografía: Jorge Stahl Jr.
 Música: Antonio Díaz Conde. Números musicales: Manuel Esperón, Antonio Díaz Conde, Pepe Guizar, Silvestre Méndez y "Los Tex Mex"
 Sonido: James L. Fields, Rafael Ruiz Esparza y Galdino Samperio
 Escenografía: Jorge Fernández
 Edición: Rafael Ceballos
 Reparto: Yolanda Montes "Tongolele" (id.), David Silva (Carlos Blanco), Manuel Arvide (Marcel), Concepción Lee (Lotto), Seki Sano (Chang) y otros.

63. Película: Hasta que perdió Jalisco (antes, Cuando pierde Jalisco) (1945)
 Producción: Producciones Diana, Jesús Grovas y Fernando de Fuentes
 Dirección: Fernando de Fuentes.
 Asistente de dirección: Valerio Olivo
 Argumento y adaptación: Paulino Masip
 Fotografía: Ignacio Torres
 Música y canciones: Manuel Esperón; letras: Ernesto Cortázar
 Sonido: Rafael Ruiz Esparza
 Escenografía: Vicente Petit
 Edición: Jorge Bustos
 Reparto: Jorge Negrete (Jorge Torres), Gloria Marín (Alicia), Armando Soto La Marina "El Chicote" (Melanio), Federico Mariscal Jr. (niño Roberto), Eugenia Galindo (tía) y otros.

64. Película: Hay lugar para dos (1948)
 Producción: Rodríguez Hermanos
 Dirección: Alejandro Galindo
 Argumento y adaptación: Alejandro Galindo.
 Fotografía: José Ortiz Ramos
 Música: Raúl Lavista
 Sonido: Jesús González Gancy y Francisco Alcayde
 Escenografía: Gunther Gerszo
 Edición: Fernando Martínez
 Reparto: David Silva (Gregorio del Prado), Fernando Soto "Mantequilla" (Constancio Reyes Almanza "Regalito"), Olga Jiménez (Cholita), Katy Jurado (Amalia R. Legazpi o Kitty), Delia Magaña ("La Bicha") y otros.

65. Película: El hijo de nadie (1945)

Producción: Hispano Continental Films, Miguel Contreras Torres

Dirección: Miguel Contreras Torres

Argumento: Miguel Contreras Torres y Felipe Montoya.

Adaptación: Miguel Contreras Torres

Fotografía: Ezequiel Carrasco

Música: Max Urban

Sonido: Rafael Ruiz Esparza

Escenografía: Carlos Toussaint

Edición: Fernando Martínez

Reparto: Manuel Medel (Policarpo López), Andrés Soler (Licenciado Bernal), Mercedes Barba (Refugio), Emma Roldán (Remigia), Fernando Soto Mantequilla (Timoteo, "El Clavo") y otros.

66. Película: Los hijos de don Venancio (1944)

Producción: Filmex, Gregorio Walerstein

Dirección: Joaquín Pardavé

Asistente de dirección: Alfonso Corona Blake

Argumento: Malfatti y Llanderas.

Adaptación: Joaquín Pardavé

Fotografía: Víctor Herrera

Música: Alfonso Esparza Oteo

Escenografía: Luis Llamas

Edición: Mario González

Reparto: Joaquín Pardavé (don Venancio), Marilú, Alfredo Varela Jr., Rafael Banquells, Horacio Casarín y otros.

67. Película: Los hijos de la calle (antes, Los niños miran al cielo) (1950)

Producción: Rodríguez Hermanos

Dirección: Roberto Rodríguez.

Asistente de dirección: Moisés M. Delgado

Argumento y adaptación: Roberto Rodríguez y Carlos González Dueñas

Fotografía: Raúl Martínez Solares

Música: Raúl Lavista

Sonido: Eduardo Fernández

Escenografía: Carlos Toussaint

Edición: Fernando Martínez

Reparto: Evita Muñoz, María Eugenia Llamas, Domingo Soler, Andrés Soler, Miguel Inclán y otros.

68. Película: Los hijos de María Morales (1952)

Producción: Diana Films, Fernando de Fuentes. Productor asociado: Antonio Matouk

Dirección: Fernando de Fuentes.

Asistente de dirección: Jaime L. Contreras

Argumento: Fernando Méndez.

Adaptación.: Ernesto Cortázar y Paulino Masip

Fotografía: Ignacio Torres

Música: Manuel Esperón. Canciones: José Alfredo Jiménez, Rubén Fuentes y Manuel Esperón

Sonido: Jesús González Gancy y Eduardo Arjona
 Escenografía: Javier Torres Torija
 Edición: José Bustos
 Reparto: Pedro Infante (Pepe Morales), Antonio Badú (Luis Morales), Carmen González (Gloria Magaña), Irma Dorantes (María), Andrés Soler (don Carlos Salvatierra) y otros.

69. Película: Hipócrita (1949)
 Producción: Oscar J. Brooks
 Dirección: Miguel Morayta.
 Asistente de dirección: Américo Fernández
 Argumento: Luis Spota.
 Adaptación: Miguel Morayta
 Fotografía: Víctor Herrera
 Música: Luis Hernández Bretón
 Sonido: Nicolás de la Rosa
 Escenografía: Francisco Marco Chillet
 Edición: Jorge Bustos
 Reparto: Antonio Badú (Pepe "El Suave"), Nacira de Tello -o sea, Leticia Palma (Leonor o Leticia Gómez), Carmen Molina (Aurora), Luis Beristáin (Gerardo de la Casa), Pascual García Peña (Ricardito, pistolero) y otros.

70. Película: Historia de un gran amor (1942)
 Producción: Films Mundiales, Agustín J. Fink
 Dirección: Julio Bracho.
 Asistente de dirección: Felipe Palomino
 Argumento: sobre la novela El niño de la bola de Pedro Antonio de Alarcón.
 Adaptación: Julio Bracho
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música y canciones: Raúl Lavista, Miguel Bernal Jiménez y Manuel esperón
 Sonido: Howard Randall y José B. Carles
 Escenografía: Jorge Fernández
 Edición: Emilio Gómez Muriel
 Reparto: Jorge Negrete (Manuel y Rodrigo Venegas), Domingo Soler (padre Trinidad), Gloria Marín (Soledad), Sara García (doña Josefa), Julio Villareal (don Elías) y otros.

71. Película: El hombre sin rostro (1950)
 Producción: Orofilms, Juan Bustillo Oro y Gonzalo Elvira
 Dirección: Juan Bustillo Oro.
 Asistente de dirección: Valerio Olivo
 Argumento y adaptación: Juan Bustillo Oro.
 Asesor psiquiátrico: doctor Gregorio Oneto Berenque
 Fotografía: Jorge Stahl Jr.
 Música: Raúl Lavista; canción: Carlos Gómez Barrera
 Sonido: José B. Carles y Jesús González Gancy
 Escenografía: Javier Torres Torija
 Edición: Jorge Bustos
 Reparto: Arturo de Córdova (Juan Carlos Lozano), Carmen Molina (Ana María), Miguel Ángel Ferriz (doctor Eugenio

Britel), Matilde Palou (madre de Juan Carlos), Queta Lavat (Rosa Martínez) y otros.

72. Película: Inmaculada (1950)

Producción: Cinematográfica Grovas, Jesús Grovas

Dirección: Julio Bracho.

Asistente de dirección: Moisés M. Delgado.

Argumento: sobre la novela de Catalina D'Erzell.

Adaptación: Julio Bracho

Fotografía: Raúl Martínez Solares

Música: Manuel Esperón; concierto No. 3 de Mozart y Perpetuo Mobile de Paganini interpretados al violín por Higinio Ruvalcaba

Sonido: Eduardo Fernández y Galdino Samperio

Escenografía: Jesús Bracho

Edición: Gloria Schoemann

Reparto: Rosario Granados (Consuelo), Carlos López Moctezuma (Jorge Villagrán), Eduardo Noriega (Luis Angel), Eva Martino (Lucía), Prudencia Grifell (doña Rosa) y otros.

73. Película: La insaciable (1946)

Producción: Compañía Cinematográfica Mexicana, Juan J. Ortega

Dirección: Juan J. Ortega.

Asistente de dirección: Jaime L. Contreras.

Argumento: Juan J. Ortega.

Adaptación: Ramón Pérez Peláez y Manuel R. Ojeda

Fotografía: Domingo Carrillo

Música: Manuel Esperón. Canciones: Julio Brito, Cuates Castilla, J. Carbó Menéndez, Manuel Esperón y Silvestre Méndez

Sonido: James L. Fields, Jesús González Gancy y Galdino Samperio

Escenografía: José Rodríguez Granada

Edición: José Bustos

Reparto: María Antonieta Pons (Velma), Rafael Baledón (doctor Carlos Monacal), Gustavo Rojo (Mario Rovira), Carmen Hermosillo (Carmelita), Alfredo Varela Jr. (Enrique) y otros.

74. Película: Jesusita en Chihuahua (1942)

Producción: Ixtla Films, S.A.

Dirección: René Cardona.

Asistente de dirección: Zacarías Gómez Urquiza

Argumento: Ernesto Cortázar.

Adaptación: René Cardona

Fotografía: Víctor Herrera

Música y canciones: Pedro Galindo

Sonido: B. J. Kroger

Escenografía: Luis Moya

Edición: no lo menciona

Reparto: Susana Guizar (Jesusita), René Cardona, Pedro Infante (Valentín Terrazas), Susana Cora, Agustín Isunza y otros.

75. Película: Ladronzuela (1949)

Producción: Estudios Churubusco-Ramex

Dirección: Agustín P. Delgado.

Asistente de dirección: Winfield Sánchez

Argumento: Yolanda Vargas Dulché.

Adaptación: Agustín P. Delgado

Fotografía: José Ortiz Ramos

Música: Gonzalo Curiel

Sonido: Nicolás de la Rosa

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada

Edición: José Bustos

Reparto: Blanca Estela Pavón (Perlita), Eduardo Noriega (Miguel Angel), Olga Jiménez (Gilda), Prudencia Grifell (doña Luz), Jorge Ancira (Gabriel) y otros.

76. Película: La loca (antes, La loca del perico) (1951)

Producción: Producciones Zacarías, Miguel Zacarías

Dirección: Miguel Zacarías.

Asistente de dirección: Valerio Olivo

Argumento: Miguel Zacarías y Edmundo Báez.

Adaptación: Miguel Zacarías

Fotografía: Jorge Stahl Jr.

Música: Manuel Esperón. Canciones: L. Martínez Serrano, Manuel Castro Padilla, Jorge del Moral y Carlos Gardel

Sonido: Javier Mateos

Escenografía: Javier Torres Torija

Edición: José Bustos

Reparto: Libertad Lamarque (Azucena), Rubén Rojo (Esteban de la Garza), Alma Delia Fuentes (Ana María Villaseñor), José María Linares Rivas (Pablo González de la Cueva), Alejandro Ciangherotti (Paul) y otros.

77. Película: Lola Casanova (1948)

Producción: TACMA; supervisor general: Eduardo Landeta

Dirección: Matilde Landeta.

Asistente de dirección: Luis Abadie.

Argumento: sobre la obra de Francisco Rojas González.

Adaptación: Matilde Landeta y Enrique Cancino

Fotografía: Ezequiel Carrasco

Música: (con temas, bailes y cantos seris): Francisco Domínguez

Sonido: Rodolfo Solís y Galdino Samperio

Escenografía: Luis Moya

Edición: Gloria Schoemann

Reparto: Meche Barba (Lola Casanova), Isabelal Corona (Tórtola Parda), Enrique Cancino (Lobo Zaino), Armando Silvestre (Coyote Iguana), José Baviera (Néstor Ariza) y otros.

78. Película: Madre querida (1935)

Producción: Aspa Films, Juan Orol. Productor asociado: Gabriel Flores

Dirección: Juan Orol

Argumento: sobre Huérfanos del destino de Julián Cisneros Tamayo.

Adaptación: Juan Orol y Guillermo Baqueriza

Fotografía: Guillermo Baqueriza

Música: Max Urbán. Canciones: Ignacio Villa, Pablo O'Farril, Roberto Soto M. y Ramón Toraya

Sonido: Rodríguez Hermanos (Roberto y Joselito)

Escenografía: Mariano Rodríguez Granada

Edición: José Mariano

Reparto: Luisa María Morales (Adela), Alberto Martí (Manuel), Antonio Liceaga (Juanito Morales), Carlos Domínguez (Luisito), Saúl Zamora ("El Gordito") y otros.

79. Película: La mancha de sangre (1937)

Producción: Francisco Beltrán y Miguel Ruiz

Dirección: Adolfo Best Maugard.

Argumento: Miguel Ruiz.

Adaptación: Miguel Ruiz y Adolfo Best Maugard

Fotografía: Ross Fisher y Agustín Jiménez

Música: José Gamboa Ceballos

Sonido: Eduardo Fernández

Escenografía: Mariano Rodríguez Granada

Edición: Miguel Ruiz

Reparto: Stella Inda, José Casal, H. G. Batemberg, Manuel Dondé.

80. Película: María Candelaria (Xochimilco) (1943)

Producción: Films Mundiales, Agustín J. Fink. Productor asociado: Felipe Subervielle

Dirección: Emilio Fernández.

Asistente : Jaime L. Contreras.

Argumento: Emilio Fernández.

Adaptación: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Francisco Domínguez

Sonido: Howard Randall, Jesús González Gancy y Manuel Esperón

Escenografía: Jorge Fernández

Edición: Gloria Schoemann

Reparto: Dolores del Río (María Candelaria), Pedro Armendariz (Lorenzo Rafael), Alberto Galán (pintor), Margarita Cortés (Lupe), Miguel Inclán (don Damián) y otros.

81. Película: María Eugenia (1942)

Producción: Grovas y Cía., Felipe Gregorio Castillo

Dirección: Felipe Gregorio Castillo.

Asistente de dirección: Felipe Palomino.

Argumento y adaptación: Felipe Gregorio Castillo.

Fotografía: Víctor Herrera

Música y canciones: Manuel Esperón; letras: Ernesto Cortázar

Sonido: Howard Randall y Consuelo Rodríguez

Escenografía: Manuel Fontanals

Edición: Jorge Bustos

Reparto: María Félix (María Eugenia), Rafael Baledón (Carlos Martínez Cuervo), Manolita Saval (Raquel), Jorge Reyes (Ricardo), Mimi Derba (doña Virginia) y otros.

82. Película: Me ha besado un hombre (1944)
 Producción: Abel Salazar
 Dirección: Julián Soler
 Asistente de dirección: Alfonso Corona Blake
 Argumento y adaptación: Alfonso Lapena y José Díaz Morales
 Fotografía: Ezequiel Carrasco
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: B. J. Kroger
 Escenografía: Jorge Fernández
 Edición: Alfredo Rosas Priego
 Reparto: María Elena Marqués (Luisa Montes), Abel Salazar (Alvaro Alvarez), Andrés Soler (doctor Millán), Agustín Isunza (Pipo), Elba Alvarez (Lupita Bustamante).

83. Película: Me he de comer esa tuna (antes, El día que me quieras) (1944)
 Producción: Grovas, S.A., Jesús Grovas
 Dirección: Miguel Zacarías.
 Asistente de dirección: Jorge López Portillo
 Argumento y adaptación: Miguel Zacarías
 Fotografía: Agustín Martínez Solares
 Música y canciones: Manuel Esperón; letras: Ernesto Cortázar
 Sonido: Nicolás de la Rosa
 Escenografía: Vicente Petit
 Edición: José Bustos
 Reparto: Jorge Negrete (Rafael Landero), María Elena Marqués (Carmela Santoyo), Enrique Herrera (cura Domingo, "El Becerro"), Antonio Badú (Ernesto Solana), Amanda del Llano (fondera) y otros.

84. Película: Mexicanos al grito de guerra (Historia del Himno Nacional) (1943)
 Producción: Rodríguez Hermanos
 Dirección: Alvaro Gálvez y Fuentes; codirección: Ismael Rodríguez.
 Asistente de dirección: Luis Abadié
 Argumento: Alvaro Gálvez y Fuentes.
 Adaptación: Joselito Rodríguez y Elvira de la Mora
 Fotografía: Ezequiel Carrasco
 Música: Raúl Lavista
 Sonido: Enrique Rodríguez
 Escenografía: Carlos Toussaint
 Edición: no lo menciona
 Reparto: Pedro Infante (Luis Sandoval), Lina Montes (Ester Dubois), Miguel Inclán (Benito Juárez), Miguel Arenas (conde Dubois), Miguel Ángel Ferriz (general Ignacio Zaragoza) y otros.

85. Película: México de mis recuerdos (1943).
 Producción: Filmex.

Dirección: Juan Bustillo Oro.
 Asistente de dirección: Zacarías Gómez Urquiza.
 Argumento y adaptación: Juan Bustillo Oro.
 Fotografía: Jack Draper.
 Música: Federico Ruiz.
 Escenografía: Luis Moya.
 Edición: Mario González.
 Reparto: Luis Aldás, Fernando Soler, Sofía Álvarez, Joaquín Pardavé.

86. Película: La monja alférez (1944)
 Producción: CLASA Films, Francisco A. de Icaza
 Dirección: Emilio Gómez Muriel.
 Asistente de dirección: Moisés M. Delgado
 Argumento: Marco Aurelio Galindo.
 Adaptación: Max Aub y Eduardo Ugarte
 Fotografía: Raúl Martínez Solares
 Música: Luis Hernández Bretón
 Sonido: Howard Randall, Jesús González Gancy y Manuel Esperón
 Escenografía: Jorge Fernández; ASIS.: Arq. Armando Nicolau
 Edición: Jorge Bustos
 Reparto: María Félix (Catalina a don Alonso), José Cibrián (Juan de Aguirre), Ángel Garza (Roger), Consuelo Guerrero de Luna (Lucinda), Delia Magaña (Elvira) y otros.

87. Película: La mujer del puerto (1949)
 Producción: Oscar J. Brooks
 Dirección: Emilio Gómez Muriel.
 Asistente de dirección: Julio Chavero
 Argumento: sobre el de la película del mismo título dirigida en 1933 por Arcady Boytler.
 Adaptación.: Jesús Cárdenas
 Fotografía: Raúl Martínez Solares
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: Nicolás de la Rosa
 Escenografía: Jesús Bracho
 Edición: Jorge Bustos
 Reparto: María Atonieta Pons (Rosario), Víctor Junco (Alberto), Eduardo Noriega (Carlos), Arturo Martínez (Marcelo), Arturo Soto Rangel (don Antonio) y otros.

88. Película: La mujer desnuda (1951)
 Producción: Luis Manrique
 Dirección: Mernando Médez.
 Asistente de dirección: Manuel Muñoz.
 Argumento: Gregorio Walerstein y Luis Manrique.
 Adaptación.: Pedro de Urdimalas y Fernando Médez
 Fotografía: Agustín Martínez Solares
 Música: Sergio Guerrero
 Sonido: Rodolfo Benitez
 Escenografía: Jorge Fernández
 Edición: Rafael Ceballos

Reparto: Meche Barba (Magda), Miguel Torruco (David Sánchez), Tony Aguilar, María Victoria, Carlos López Moctezuma (Pedro) y otros.

89. Película: La mujer que engañamos (1944)
 Producción: Filmex, Gregorio Walerstein
 Dirección: Humberto Gómez Landero
 Asistente de dirección: Zacarías Gómez Urquiza
 Argumento y adaptación: Humberto Gómez Landero
 Fotografía: Jack Draper e Ignacio Torres
 Música: J. Jesús Estrada. Canciones: Alfonso Esparza Oteo
 Sonido: Juan Manuel Rodríguez
 Escenografía: Luis Moya
 Edición: Mario González
 Reparto: Fernando Soler (doctor Claudio Herrera), Luis Aldás (Eduardo Cervantes), Lina Montes (Clemencia), Amparo Morillo (Magdalena), Dolores Camarillo (Toña, criada) y otros.

90. Película: La mujer que tú quieres (1952)
 Producción: CLASA Films Mundiales, Salvador Elizondo
 Dirección: Emilio Gómez Muriel
 Asistente de dirección: Jaime L. Contreras
 Argumento y adaptación: Arduino Maiuri, Edmundo Báez y Egon Eis
 Fotografía: Alex Phillips
 Música: Raúl Lavista; Canción: de Guillermo Alvarez y Gregorio Luna de la Fuente
 Sonido: Francisco Alcayde y Rafael Ruiz Esparza
 Escenografía: Jesús Bracho
 Edición: Jorge Bustos
 Reparto: Irasema Dilián (Lidia Pagani), Jorge Mistral (David Montesinos), Eduardo Noriega (Gregorio Villamichel), Tana Lynn (Elisa, doncella), Julio Villareal (don Guillermo, procurador) y otros.

91. Película: Mujeres que trabajan (1952).
 Producción: Internacional Cinematográfica.
 Dirección: Julio Bracho.
 Asistente de dirección: Moisés Delgado.
 Argumento: Edmundo Baéz y Egos Eis.
 Adaptación: Julio Bracho y Julio Alejandro.
 Fotografía: Alex Phillips.
 Música: Raúl Lavista.
 Escenografía: Jesús Bracho.
 Edición: Jorge Bustos.
 Reparto: Columba Dominguez, Alberto Carriera, Rosita Quintana, Andrea Palma.

92. Película: Necesito dinero (1951)
 Producción: Producciones Zacarías
 Dirección: Miguel Zacarías.
 Asistente de dirección: Valerio Olivo
 Argumento: Edmundo Báez y Miguel Zacarías.

Adaptación: Miguel Zacarías
 Fotografía: Jorge Stahl Jr.
 Música: Manuel Esperón; canciones: Dámaso Pérez Prado y otros
 Sonido: Javier Mateos
 Escenografía: Javier Torres Tirija
 Edición: José Bustos
 Reparto: Pedro Infante (Manuel), Sarita Montiel (María Teresa), Irma Dorantes (Luci), Gustavo Rivero (José Antonio), Armando Sáenz ("California") y otros.

93. Película: La negra Agustias (1949)
 Producción: TACMA, Eduardo S. Landeta
 Dirección: Matilde Landeta.
 Asistente de dirección: Jorge López Portillo
 Argumento: sobre la obra de Francisco Rojas González.
 Adaptación.: Matilde Landeta
 Fotografía: Jack Draper
 Música: Gonzalo Curiel; canciones: Graciela Amador
 Sonido: Francisco Alcayde y Galdino Samperio
 Escenografía: Luis Moya
 Edición: Gloria Schoemann
 Reparto: María Elena Marqués (Angustias), Agustín Isunza ("Huitlacoche"), Eduardo Arozamena (Antón Farrera), Gilberto González (Efrén "El Picao"), Enriqueta Reza (Crescencia) y otros.

94. Película: No basta ser charro (1945)
 Producción: Producciones Diana, Jesús Grovas
 Dirección: Juan Bustillo Oro.
 Asistente de dirección: Jorge López Portillo
 Argumento: Paulino Masip.
 Adaptación: Juan Bustillo Oro
 Fotografía: Víctor Herrera
 Música y canciones: Manuel Esperón; letras: Ernesto Cortázar
 Sonido: Nicolás de la Rosa
 Escenografía: Vicente Petit
 Edición: Jorge Bustos
 Reparto: Jorge Negrete (Ramón Blanquet/Jorge Negrete), Lilia Michel (Marta), Lupe Inclán, Antonio R. Frausto, Armando Soto la Marina y otros.

95. Película: No desearás la mujer de tu hijo (1949)
 Producción: Rodríguez Hermanos
 Dirección: Ismael Rodríguez
 Asistente de dirección: Jorge López Portillo
 Argumento y adaptación: Ismael Rodríguez y Rogelio A. González
 Fotografía: Jack Draper
 Música: Manuel Esperón; canciones: Gilberto Parra, Jenaro Nuñez, Manuel Esperón, "Charro" Felipe Gil y otros;
 guitarra: Clemente Perea
 Sonido: Francisco Alcayde y Jesús González Gancy
 Escenografía: Carlos Toussaint
 Edición: Fernando Martínez

Reparto: Fernando Soler (Cruz Treviño Martínez de la Garza), Pedro Infante (Silvano), Andrés Soler (Laureano), Carmen Molina (Josefa), Amanda del Llano (Marielba) y otros.

96. Película: Nocturno de amor (Antes: Lo primero eres tú. 1947)

Producción: CLASA Films Mundiales
 Dirección: Emilio Gómez Muriel.
 Argumento y adaptación: Luis y Janet Alcoriza.
 Fotografía: Raúl Martínez Solares.
 Música: Raúl Lavista.
 Sonido: Rafael Ruis esparza.
 Escenografía: Jesús Bracho.
 Edición: Jorge Bustos.
 Reparto: Miroslava, Víctor Junco, Hilda Sour.

97. Película: Nosotros los pobres (1947)

Producción: Rodríguez Hhermanos
 Dirección: Ismael Rodríguez.
 Asistente de dirección: Jorge López Portillo
 Argumento: Ismael Rodríguez y Pedro de Urdimalas.
 Adaptación: Pedro de Urdimalas
 Fotografía: José Ortiz Ramos
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: Manuel Topete y Jesús González Gancy
 Escenografía: Carlos Toussaint
 Edición: Fernando Martínez
 Reparto: Pedro Infante (Pepe "El Toro"), Evita Muñoz ("Chachita"), Carmen Montejo ("la tísica"), Blanca Estela Pavón (Celia, "la romántica" o "la chorreada"), Miguel Inclán (don Pilar) y otros.

98. Película: La novia del mar (1947)

Producción: Aristo Films, José Ramón Huerta
 Dirección: Gilberto Martínez Solares.
 Asistente de dirección: Winfield Sánchez
 Argumento y adaptación: Gilberto Martínez Solares
 Fotografía: Agustín Martínez Solares
 Música y canciones: Manuel Esperón; letras: Ernesto Cortázar; coreografía: María Elena Marqués ("Las chiapanecas") e Isabel Gutiérrez (número chileno)
 Sonido: James L. Fields, Nicolás de la Rosa y Galdino Samperio
 Escenografía: Manuel Fontanals
 Edición: Charles L. Kimball
 Reparto: María Elena Marqués (Goyita), Rafael Baledón (Ernesto Rubio), Fernando Soto "Mantequilla" (Serafín), Jorge Reyes (Luis de Silva y Montes de Oca), Emma Roldán (Gregorio Regalado) y otros.

99. Película: La otra (1946)

Producción: Producciones Mercurio, Mauricio de la Serna
 Dirección: Roberto Gavaldón.
 Asistente de dirección: Ignacio Villareal

Argumento: sobre un cuento de Rian James.
 Adaptación: José Revueltas y Roberto Gavaldón
 Fotografía: Alex Phillips
 Música: Raúl Lavista
 Sonido: James L. Fields, Nicolás de la Rosa y Galdino Samperio
 Escenografía: Gunther Gerszo
 Edición: Charles L. Kimball
 Reparto: Dolores del Río (Magdalena y María Méndel), Agustín Irusta (Roberto González), Víctor Junco (Fernando), José Baviera (licenciado de la Fuente), Manuel Dondé (agente Vilar) y otros.

100. Película: La oveja negra (1949)
 Producción: Rodríguez Hermanos
 Dirección: Ismael Rodríguez.
 Asistente de dirección: Jorge López Portillo
 Argumento y adaptación: Ismael Rodríguez y Rogelio A. González
 Fotografía: Jack Draper
 Música: Manuel Esperón; canciones: Gilberto Parra, Jenaro Nuñez, Manuel Esperón, "Charro" Felipe Gil y otros; guitarra: Clemente Perea
 Sonido: Francisco Alcayde y Jesús González Gancy
 Escenografía: Carlos Toussaint
 Edición: Fernando Martínez
 Reparto: Fernando Soler (Cruz Treviño Martínez de la Garza), Pedro Infante (Silvano), Amanda del Llano (Marielba), Andrés Soler (Laureano), Dalia Iñiguez (Bibiana) y otros.

101. Película: La pajarera (1945)
 Producción: CLASA Films
 Dirección: Emilio Gómez Muriel.
 Asistente de dirección: Alfonso Corona Blake
 Argumento y adaptación: Emilio Gómez Muriel.
 Fotografía: Agustín Martínez Solares
 Música: Jesús Estrada; dirección musical y canciones: Alfonso Esparza Oteo; letras: Ernesto Cortázar y otros
 Sonido: Howard Randall, José de Pérez y Manuel Esperón
 Escenografía: Jorge Fernández
 Edición: José Bustos
 Reparto: María Elena Marqués (Rosita), Roberto Silva (Francisco López), Ernesto Alonso (Bernardo), Eduardo Arozamena (Margarito), Beatriz Aguirre (Lupe) y otros.

102. Película: Palillo Vargas Heredia (1943)
 Producción: Francisco Iracheta
 Dirección: Carlos Véjar Jr.
 Argumento: Francisco Iracheta.
 Adaptación.: Carlos Véjar Jr.
 Fotografía: Ezequiel Carrasco
 Música: Pepe Gadañoz; canciones: Chucho Noriega
 Sonido: Enrique Rodríguez

Escenografía: Luis Moya
 Edición: Juan José Marino
 Reparto: Jesús Martínez "Palillo", Florencio Castelló, Elisa Berumen, Norma Sacramento, Manuel Arvide y otros.

103. Película: Papacito lindo (1939)
 Producción: Compañía Mexicana de Películas, S. de R. L. de C.V., Fernando de Fuentes
 Dirección: Fernando de Fuentes.
 Asistente de dirección: Miguel M. Delgado
 Argumento: sobre pieza El último aristócrata de Flers y Caillavet.
 Adaptación: Fernando de Fuentes
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Max Urban; canciones: María Matus
 Sonido: B. J. Kroger
 Escenografía: Manuel Fontanals
 Edición: Charles L. Kimball
 Reparto: Fernando Soler, Manolita Saval, Sara García, Julián Soler, Manuel Noriega y otros.

104. Película: El papelerito (1950)
 Producción: Churubusco-Azteca
 Dirección: Agustín P. Delgado.
 Asistente de dirección: Moisés M. Delgado
 Argumento: José G. Cruz.
 Adaptación.: José G. Cruz y Agustín P. Delgado
 Fotografía: Enrique Wallace
 Música: Gonzalo Curiel
 Sonido: Manuel Topete
 Escenografía: Gunther Gerszo
 Edición: José Bustos
 Reparto: Sara García, Jaime Jiménez Pons, Ismael Pérez "Poncianito", Jaime Calpe, Gloria Alonso y otros.

105. Película: Pasionaria (antes, Pobre del pobre) (1951)
 Producción: Luis Manrique
 Dirección: Joaquín Pardavé.
 Asistente de dirección: Luis Abadie
 Argumento: Pedro de Urdimalas.
 Adaptación: Joaquín Pardavé
 Fotografía: Manuel Gómez Urquiza
 Música: Sergio Guerrero
 Sonido: Fernando Barrera
 Escenografía: Jorge Fernández
 Edición: Juan José Marino
 Reparto: Meche Barba (Lupe), Fernando Fernández (Ricardo Hernández), Sara Guash (doña Rosa), Carlos Múzquiz (don Luis), Freddy Fernández ("Pichi") y otros.

106. Película: El pecado de Laura (1948)
 Producción: Abel Salazar
 Dirección: Julián Soler.
 Asistente de dirección: Jaime L. Contreras

Argumento: Alfredo Salazar.
 Adaptación: Julián Soler y Alfredo Salazar. Diálogos.: Xavier Villaurrutia
 Fotografía: Ezequiel Carrasco
 Música: Rosalío Ramírez; canciones: Juan Bruno Terrazas; arreglos musicales: Rosalío Ramírez y Juan Bruno Terrazas; coreografía: Rafael Rodríguez
 Sonido: Rafael Ruiz Esparza y José de Pérez
 Escenografía: Jorge Fernández
 Edición: Jorge Bustos
 Reparto: Meche Barba (Laura), Abel Salazar (José), Arturo Martínez (Victor Aldana), Rafael Banquells (Pedro), Silvia Pinal (Juanita) y otros.

107. Película: Pecados de amor (1933)
 Producción: Aguila Films
 Dirección: David Kirkland.
 Argumento: Pablo Prida y Benito Riaño
 Adaptación: David Kirkland
 Fotografía: Rosa Fisher
 Música: (arreglos): Federico Ruiz; canción: Joaquín Pardavé y Salvador Bolaños
 Sonido: B. J. Kroger
 Escenografía: Fernando A. Rivero
 Reparto: Beatriz Ramos (Julia Torres), Angel T. Sala (Enrique Rivas), José Luis Jiménez (José del Río), Aurora Walker (madre de José), Joaquín Coss (don Pancho) y otros.

108. Película: El peñón de las ánimas (1942)
 Producción: Grovas, S.A., Miguel Zacarias para Jesús Grovas
 Dirección: Miguel Zacarias.
 Asistente de dirección: Carlos L. Cabello
 Argumento y adaptación: Miguel Zacarias
 Fotografía: Víctor Herrera; efectos fotográficos: Enrique Ortega y Carmen Treviño
 Música: Chaikovski, Beethoven, Paganini y Chopin; arreglos y dirección musical y canciones: Manuel Esperón; letras: Ernesto Cortázar; coreografía: Lettie Carroll
 Sonido: Howard Randall, Consuelo Rodríguez y José B. Charles
 Escenografía: Carlos Toussaint y Manuell Fontanals
 Edición: José Bustos
 Reparto: Jorge Negrete (Fernando Iturriaga), María de los Angeles Félix (María Angela Valdivia), René Cardona (Manuel), Carlos López Moctezuma (Felipe Valdivia), Miguel Angel Ferriz (don Braulio Valdivia) y otros.

109. Película: Pepe el Toro (1952)
 Producción: Peliculas Rodriguez
 Dirección: Ismael Rodriguez.
 Asistente de dirección: Jorge López Portillo
 Argumento y adaptación: Ismael Rodriguez y Carlos Orellana
 Fotografía: Ignacio Torres
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: Francisco Alcayde

Escenografía: José Rodríguez Granada
 Edición: Fernando Martínez
 Reparto: Pedro Infante (Pepe "El Toro"), Evita Muñoz
 "Chachita"), Joaquin Cordero (Lalo Gallardo), Irma
 Dorantes (Lucha), Amanda del Llano (Amalia) y otros.

110. Película: La pequeña madrecita (1943)
 Producción: Rodríguez Hermanos
 Dirección: Joselito Rodríguez.
 Asistente de dirección: Zacarías Gómez Urquiza
 Argumento: Carlos Orellana.
 Adaptación: Joselito Rodríguez
 Fotografía: Agustín Jiménez
 Música: Juan S. Garrido y Max Urban; arreglos musicales:
 Hermanos Márquez
 Sonido: Enrique Rodríguez
 Escenografía: Carlos Toussaint
 Edición: Fernando Martínez
 Reparto: Evita Muñoz (Chachita), Narciso Busquets (Pepe),
 Anita Blanch (Lupe), Titina Romay (Titina), Francisco
 Jambrina (Manuel García) y otros.

111. Película: Perdición de mujeres (1950).
 Producción: España Sono Films.
 Dirección: Juan Orol.
 Argumento: Sobre Percal de José G. Cruz.
 Adaptación: Juan Orol.
 Fotografía: Domingo Carrillo.
 Música: Antonio Rosado.
 Escenografía: Francisco Marco Chillet.
 Edición: Juan José Marino.
 Reparto: Rosa Carmina, Tito Junco, María Luisa Zea, Juan
 Orol.

112. Película: Piel Canela (1953)
 Producción: Cinematográfica Mexicana, Juan J. Ortega
 Dirección: Juan J. Ortega.
 Asistente de dirección: Mario Llorca
 Argumento: Mane Sierra
 Adaptación: Juan J. Ortega; diálogos.: Julio Alejandro
 Fotografía: Manuel Gómez Urquiza; fotografía de la segunda
 unidad (secuencia en color): Max Liszt
 Música: Gonzalo Curiel; canciones: Bobby Capó, Gonzalo
 Curiel, Alberto Domínguez, Felipe Valdés Leal y
 Alejandro Mustelier; bailables de Sara Montiel
 supervisados por Ana Mérida
 Sonido: Manuel Topete y Galdino Samperio
 Escenografía: Ramón Rodríguez Granada
 Edición: José Bustos
 Reparto: Sara Montiel (Marucha, "Piel Canela"), Manolo
 Fábregas (doctos Carlos Alonso), Ramón Gay (Julio
 Chávez), Felipe de Alba (doctor Jorge Morales), Fernando
 Casanova (Paco) y otros.

113. Película: Los pobres van al cielo (antes, También los pobres van al cielo) (1951)

Producción: Modesto Pascó y Felipe Cahero

Dirección: Jaime Salvador.

Asistente de dirección: Luis Abadié

Argumento: Teódulo Bustos

Adaptación: Jaime Salvador

Fotografía: Gabriela Figueroa

Música: Alredo A. González

Sonido: Eduardo Fernández

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada

Edición: Carlos Savage

Reparto: Evita Muñoz (Lupita), Domingo Soler (Cosme), Matilde Palou (Remedios), Miguel Inclán (Bernardo), Freddy Fernández (Andresito) y otros.

114. Película: ¿Por qué peca la mujer? (antes, Historia de una mujer o No me vuelvo a enamorar) (1951)

Producción: Producciones Calderón, Pedro A. y Guillermo Calderón

Dirección: René Cardona.

Asistente de dirección: Luis Abadié

Argumento: Antonio Guerrero Tello.

Adaptación: Sebastián Gabriel Rovira, Antonio Monsell y Alejandro Ciangherrrotti

Fotografía: Victor Herrera

Música: Antonio Díaz Conde; canciones: Dámaso Pérez Prado, Juan Bruno Terrazas, Agustín Lara, Bob Russell y Harold Spina, Fernando Moraleda, Arturo Moraleda, Manuel Esperón y Cuco Sánchez

Sonido: Javier Mateos

Escenografía: Manuel Fontanals

Edición: Alfredo Rosas Priego

Reparto: Leticia Palma (Magdalena), Abel Salazar (Héctor), Luis Aguilar (Marcelo Cervantes), César del Campo (Guillermo), María Victoria (Graciela) y otros.

115. Película: Que Dios me perdone (antes, Al caer la tarde) (1947)

Producción: Filmex, Gregorio Walerstein

Dirección: Tito Davison.

Asistente de dirección: Manuel Muñoz

Argumento: Xavier Villaurrutia.

Adaptación: José Revueltas y Tito Davison

Fotografía: Alex Phillips

Música: Y CANCIÓN: Manuel Esperón; letra: Ricardo López Médez

Sonido: B. J. Kroger, Rodolfo Benítez y Enrique Rodríguez

Escenografía: José Rodríguez Granada

Edición: Mario González

Reparto: María Félix (Sofía o Lena Kovach), Fernando Soler (don Esteban Velasco), Julián Soler (doctor Mario Colina Vázquez), Tito Junco (licenciado Ernesto Serrano), Ernesto Vilches (Medina) y otros.

116. Película: ¿Qué te ha dado esa mujer? (1951)

Producción: Películas Rodríguez

Dirección: Ismael Rodríguez.

Asistente de dirección: Jorge López Portillo

Argumento y adaptación: Ismael Rodríguez y Pedro de Urdimalas

Fotografía: Jack Draper

Música: Raúl Lavista y Sergio Guerrero

Sonido: Manuel Topete

Escenografía: José Rodríguez Granada

Edición: Fernando Martínez

Reparto: Pedro Infante (Pedro Chávez), Luis Aguilar (Luis Macías), Carmen Montejo (Yolanda), Rosita Arenas (Marianela), Gloria Monge (Ruth) y otros.

117. Película: Quinto patio (1950)

Producción: Producciones Argel, Emilio Tuero

Dirección: Raphael J. Sevilla.

Asistente de dirección: Julián Cisneros Tamayo

Argumento: Carlos H. Villatoro.

Adaptación: Carlos H. Villatoro y Raphael J. Sevilla.

Fotografía: Enrique Wallace

Música: Gonzalo Curiel; canciones: Manuel Álvarez Maciste, Gonzalo Curiel, Luis Alcaráz y Antonio Bribiesca

Sonido: Eduardo Arjona

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada

Edición: Fernando Martínez

Reparto: Emilio Tuero (Ramón Vallarta), Emilia Guiú (Gloria Cantú), Carlos López Moctezuma (Enrique "El Tecolote"), Chula Prieto (Carolina Monroy), Dalia Iñiguez (doña Blanquita) y otros.

118. Película: El rebozo de Soledad (1952)

Producción: STPC de la RM/Cinematográfica Tele-Voz, Miguel Alemán Jr.

Dirección: Roberto Gavaldón.

Asistente de dirección: Jesús Marín

Argumento: Javier López Ferrer.

Adaptación: José Revueltas y Roberto Gavaldón

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Francisco Domínguez

Sonido: José B. Carles

Escenografía: Salvador Lozano Mena

Edición: Charles L. Kimball

Reparto: Arturo de Córdova (doctor Alberto Torres), Pedro Armendáriz (Roque Suazo), Stella Inda (Soledad), Domingo Soler (padre), Carlos López Moctezuma (David Acosta) y otros.

119. Película: La reina del mambo (1950)

Producción: Pereda Films, Ramón Pereda

Dirección: Ramón Pereda.

Asistente de dirección: Mario Llorca

Argumento: Adolfo Fernández Bustamante y Alfredo Varela Jr.

Adaptación: Ramón Pereda y Ramón Pérez Peláez

Fotografía: Domingo Carrillo
 Música: Manuel Esperón; canciones: Pepe Guizar, Manuel Esperón, Tony Fergo, Dámaso Pérez Prado, Fernando García, Tony Martínez, Ary Barroso y Salvador Valverde; coreografía: Pepin Pastor
 Sonido: José B. Carles y Jesús González Gancy
 Escenografía: Ramón Rodríguez Granada
 Edición: Carlos Savage
 Reparto: María Antonieta Pons (Consuelo Balderas o "Carmen La Tirana"), Sara García (tia), Gustavo Rojo (Luis), Eduardo Noriega (Victor), Arturo Soto Rangel (juez Balderas) y otros.

120. Película: Revancha (1948)
 Producción: Pedro A. y Guillermo Calderón
 Dirección: Alberto Gout.
 Asistente de dirección: Zacarías Gómez Urquiza
 Argumento: Pedro A. Calderón, con la colaboración de José Díaz Morales y Carlos Sampelayo.
 Adaptación: Alberto Gout
 Fotografía: Alex Phillips
 Música: Antonio Díaz Conde; canciones: Agustín Lara, Gilberto Valdés, Ary Barroso, Armando Castro y Jesús Guerra; coreografía: Julián de Meriche
 Sonido: Rodolfo Solís
 Escenografía: José Rodríguez Granada
 Edición: Alfredo Rosas Priego
 Reparto: David Silva (Rafael), Ninón Sevilla (Rosa), Agustín Lara (Agustín), Toña la Negra (Toña), Lalo Malcolm (Alejandro Flores) y otros.

121. Película: Salón México (antes, Mujer mala) (1948)
 Producción: CLASA Films Mundiales, Salvador Elizondo
 Dirección: Emilio Fernández.
 Asistente de dirección: Felipe Palomino
 Argumento y adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: Rodolfo Solís y José de Pérez
 Escenografía: Jesús Bracho
 Edición: Gloria Schoemann
 Reparto: Marga López (Mercedes López), Miguel Inclán (Lupe López), Rodolfo Acosta (Paco), Roberto Cañedo (Roberto), Mimi Derba (directora) y otros.

122. Película: Santa (1931)
 Producción: Compañía Nacional Productora de Películas (en el genérico aparecen J. Castellot Jr. como supervisor)
 Dirección: Antonio Moreno.
 Asistente de dirección: Ramón Peón, ayudado por Fernando de Fuentes
 Argumento: sobre la novela de Federico Gamboa.
 Adaptación: Carlos Noriega Hope
 Fotografía: Alex Phillips

Música: Agustín Lara; dirección musical: Miguel Lerdo de Tejada

Sonido: Rodríguez Hermanos (Roberto y Joselito)

Escenografía: Fernando A. Rivero

Edición: Aniceto Ortega

Reparto: Lupita Tovar (Santa), Carlos Orellana (Hipólito), Juan José Martínez Casado (El Jarameño), Donald Reed (Marcelino), Antonio R. Frausto (Fabián, hermano de Santa) y otros.

123. Película: El seminarista (1949)

Producción: Rodríguez Hermanos

Dirección: Roberto Rodríguez.

Asistente de dirección: Jorge López Portillo

Argumento y adaptación: Paulino Masip

Fotografía: Jack Draper

Música: Raúl Lavista

Sonido: Francisco Alcayde y Jesús González Gancy

Escenografía: Carlos Toussaint

Edición: Fernando Martínez

Reparto: Pedro Infante (Miguel Morales), Silvia Derbez (Mercedes Orozco), Fernando Soto "Mantequilla" (Toño), Arturo Soto Rangel (don Pancho), María Eugenia Llamas (Tucita) y otros.

124. Película: El sol sale para todos (1949)

Producción: Producciones México, Carlos Carlos Carriedo Galván

Dirección: Víctor Urruchúa

Asistente de dirección: Zacarías Gómez Urquiza

Argumento: sobre la obra de Felipe García Arroyo

Adaptación: Víctor Urruchúa

Fotografía: José Ortiz Ramos

Música: Raúl Lavista

Sonido: Javier Mateos

Escenografía: José Rodríguez Granada

Edición: Rafael Portillo

Reparto: Gloria Marín (Amparo "La Pálida"), Fermín Rivera (Juan Mendoza), Alicia Neira (Maruca), Gustavo Rojo (Raimundo), Delia Magaña ("La Cienpiés") y otros.

125. Película: Soy charro de Rancho Grande (1947)

Producción: Filmex, Oscar J. Brooks

Dirección: Joaquín Pardavé

Asistente de dirección: Manuel Muñoz

Argumento: Antonio Guzmán Aguilera "Guz Águila".

Adaptación: Tito Davison y Leopoldo Baeza y Aceves

Fotografía: Jorge Stahl Jr.

Música y canciones: Manuel Esperón; letras: Ernesto Cortázar

Sonido: B. J. Kroger, Rodolfo Benítez y Enrique Rodríguez

Escenografía: Edward Fitzgerald

Edición: Mario González

Reparto: Sofía Álvarez (Cristina), Pedro Infante (Paco Aldama), René Cardona (don Florencio), Fernando Soto

"Mantecquilla" ("El Olote"), Conchita Carracedo
(Esmeralda, reina de los charros) y otros.

126. Película: Soy puro mexicano (1942)

Producción: Raúl de Anda

Dirección: Emilio Fernández.

Asistente de dirección: Luis Abadie

Argumento: Emilio Fernández.

Adaptación: Roberto O'Quigley

Fotografía: Jack Draper

Música: Francisco Dominguez; canciones: Pedro Galindo;
letras: Ernesto Cortázar; bailable español: Antonio Díaz
Conde

Sonido: B. J. Kroger

Escenografía: Jesús Bracho

Edición: José Bustos

Reparto: Pedro Armendariz (Lupe Padilla), David Silva (Juan
Fernández), Raquel Rojas (id.), Charles Rooner (Rudolph
Hermann von Ricker), Andres Soler (Osoruki Kamasuri) y
otros.

127. Película: Su última aventura (Antes: Primavera en el
corazón, 1946)

Producción: Producciones Mercurio.

Dirección: Gilberto Martínez Solares.

Argumento y adaptación: Sixto Pondal Ríos y Carlos A.
Olivari.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Música: Luis Hernández Bretón.

Escenografía: Gunther Gerszo.

Edición: Charles Kimball.

Reparto: Esther fernández, Arturo de Códova, Arturo Soto
Rangel.

128. Película: El suavecito (1950)

Producción: Cinematográfica Intercontinental, Raúl de Anda

Dirección: Fernando Méndez.

Asistente de dirección: Américo Fernández

Argumento y adaptación: Gabriel Ramírez Osante

Fotografía: Manuel Gómez Urquiza

Música: Gustavo César Carrión

Sonido: Francisco Alcayde

Escenografía: Jorge Fernández

Edición: Carlos Savage

Reparto: Víctor Parra (Roberto "El Suavecito"), Aurora Segura
(Lupita), Dagoberto Rodríguez (chofer), Enrique del
Castillo ("El Nene"), Gilberto González y Manuel Dondé
(secuaces del "Nene") y otros.

129. Película: El sultán descalzo (1954)

Producción: Producciones Cinematográficas Valdés, Germán
Valdés "Tin Tan"

Dirección: Gilberto Martínez Solares.

Asistente de dirección: Manuel Muñoz

Argumento y adaptación: Gilberto Martínez Solares, Juan García y Eduardo Ugarte
 Fotografía: Enrique Wallace
 Música: Gonzalo Curiel; canciones: O. Muñoz Boufartique y Márquez y S. Rangel
 Sonido: Rodolfo Benitez
 Escenografía: Jorge Fernández
 Edición: Jorge Bustos
 Reparto: Germán Valdés "Tin Tan", Yolanda Varela, Oscar Pulido, Wolf Ruvinskis, Liliana Durán y otros.

130. Película: Tacos joven (El poder de los hijos) (1950)
 Producción: Argel Films, Emilio Tuero
 Dirección: José Díaz Morales.
 Asistente de dirección: Julio Cahero
 Argumento: Alejandro Galindo e Ignacio Reyes; ADAP.: José Díaz Morales y Carlos Sampelayo
 Fotografía: Agustín Jiménez
 Música: Gonzalo Curiel; canciones: Senén Suárez, Emilio Tuero y Chucho Palacios
 Sonido: Eduardo Arjona
 Escenografía: Ramón Rodríguez Granada
 Edición: Fernando Martínez
 Reparto: Bárbara Gil (Adoración), Víctor Manuel Mendoza (Gabriel Arteaga), Fernando Soto "Mantequilla" ("Mantecas", taquero), Agustín Isunza (taquero), Armando Soto la Marina "El Chicote" (taquero) y otros.

131. Película: Tentación (1943)
 Producción: Films Mundiales, Diane Subervielle de Fontanals
 Dirección: Fernando Soler.
 Asistente de dirección: Jaime L. Contreras
 Argumento: Fernando Soler y Mauricio Magdaleno.
 Adaptación: Mauricio Magdaleno
 Fotografía: Jack Draper
 Música: Gabriel Ruiz y Rosalío Ramírez; canciones: Gabriel Ruiz; coreografía: Rafael Díaz
 Sonido: Howard Randall, Rafael Ruiz Esparza y Manuelo Esperón
 Escenografía: Jorge Fernández
 Edición: Jorge Bustos
 Reparto: Fernando Soler (Marcial Ortiz), Gloria Marín (Ana María), Tomás Perrín (Gilberto Ramírez), José Baviera (Pepe Villanueva), Chela Castro (Graciela) y otros.

132. Película: Tierra muerta (antes, Tierra prometida) (1949)
 Producción: Productores Unidos Mexicanos, Gabriel Alarcón, Luis Enrique Vergara y Blas López Fandos
 Dirección: Vicente Oraná.
 Asistente de dirección: Ignacio Villareal
 Argumento: Vicente Oraná.
 Adaptación: Vicente Oraná y Blas López Fandos
 Fotografía: Agustín Jiménez
 Música: Raúl Lavista
 Sonido: Rodolfo Solís

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada
 Edición: Charles L. Kimball
 Reparto: Victor Manuel Mendoza (José de Jesús), Irma Torres (María), Carlos López Moctezuma (Gregorio), Beatriz Aguirre (Margarita), Agustín Isunza ("Lagarto") y otros.

133. Película: Todo un caballero (antes, El abrigo delator) (1946)

Producción: Ramex, José Noriega
 Dirección: Miguel M. Delgado.
 Asistente de dirección: Moisés M. Delgado
 Argumento: sobre la pieza Hat, Coat and Glove de Wilhelm Speyer.

Adaptación: Salvador Novo
 Fotografía: José Ortiz Ramos
 Música: Raúl Lavista
 Sonido: Nicolás de la Rosa
 Escenografía: Gunther Gerszo
 Edición: José Bustos
 Reparto: Fernando Soler (Roberto Montes), Malú Gatica (Alicia Escandón), Gustavo Rojo (Carlos Alcalde), Carolina Barret (Ana Silva), Julio Villareal (fiscal) y otros.

134. Película: Tormenta en la cumbre (1943)

Producción: Producciones Raúl de Anda
 Dirección: Julián Soler. Codirección: Roberto Gavaldón
 Argumento: Julián Soler y Sebastián Gabriel Rovira
 Adaptación: Julián Soler
 Fotografía: Víctor Herrera
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: Eduardo Fernández
 Escenografía: José Rodríguez Granada
 Edición: José Bustos
 Reparto: Julián Soler, Raquel Rojas, Pituka de Foronda, Rafael Baledón, Andrés Soler y otros.

135. Película: Los tres García (1946)

Producción: Rodríguez Hermanos
 Dirección: Ismael Rodríguez.
 Asistente de dirección: Jorge López Portillo
 Argumento: Ismael Rodríguez, Carlos Oellana y Fernando Méndez.
 Adaptación: Ismael Rodríguez
 Fotografía: Ross Fisher
 Música: Manuel Esperón; canciones: Franz Schubert y otros
 Sonido: Manuel Topete
 Escenografía: Carlos Toussaint
 Edición: Rafael Portillo
 Reparto: Pedro Infante (Luis Antonio García), Sara García (doña Luisa), Abel Salazar (José Luis García), Víctor Manuel Mendoza (Luis Manuel García), Marga López (Lupita) y otros.

136. Película: Los tres huastecos (1948)

Producción: Rodríguez Hermanos

Dirección: Ismael Rodríguez.

Asistente de dirección: Jorge López Portillo

Argumento y adaptación: Ismael Rodríguez y Rogelio A. González

Fotografía: Jorge Stahl Jr.

Música: Raúl Lavista

Sonido: Jesús González Gancy

Escenografía: Carlos Toussaint

Edición: Fernando Martínez

Reparto: Pedro Infante (Lorenzo, Víctor y Juan de Dios Andrade), Blanca Estela Pavón (Mari Toña), Fernando Soto "Mantequilla" (Cuco, sacristán), María Eugenia Llamas (Tucita), Guillermo Calles ("El Bronco") y otros.

137. Película: Las tres perfectas casadas (1952)

Producción: Filmex, Gregorio Walerstein

Dirección: Roberto Gavaldón.

Asistente de dirección: Manuel Muñoz

Argumento: sobre la pieza de Alejandro Casona.

Adaptación: Mauricio Magdaleno, Roberto Gavaldón y José Revueltas

Fotografía: Agustín Martínez Solares

Música: Antonio Díaz Conde

Sonido: Rodolfo Benítez

Escenografía: Jorge Fernández

Edición: Rafael Ceballos

Reparto: Arturo de Córdova (Gustavo Fernán), Laura Hidalgo (Hada), Miroslava (Leopoldina), José María Linaes Rivas (licenciado Javier Guzmán), René Cardona (Jorge Villamil) y otros.

138. Película: Trotacalles (1951)

Producción: TACMA, Eduardo S. Landeta

Dirección: Matilde Landeta.

Asistente de dirección: Winfield Sánchez

Argumento: Luis Spota.

Adaptación: José Aguila y Matilde Landeta

Fotografía: Rosalío Solano

Música: Gonzalo Curiel; canciones: Margo de Villanueva, Guillermo Salamanca y Carlos Crespo

Sonido: Rafael Ruiz Esparza y Bernardo Cabrera

Escenografía: Luis Moya

Edición: Alfredo Rosas Priego

Reparto: Miroslava (Elena), Ernesto Alonso (Rodolfo), Isabela Corona (Luz), Elda Peralta (María), Miguel Ángel Ferriz (Faustino Irigoyen) y otros.

139. Película: Tuya para siempre (antes, Para siempre) (1948)

Producción: Durán y Casahonda-Aristo Films

Dirección: Gilberto Martínez Solares.

Asistente de dirección: Américo Fernández

Argumento: Juan M. Durán y Casahonda y Maximiliano Blázquez.

Adaptación: Gilberto Martínez Solares.
 Fotografía: Agustín Martínez Solares
 Música: Manuel Esperón; números musicales de los hermanos Samperio y la Polonesa número dos de Franz Liszt
 Sonido: James L. Field, Nicolás de la Rosa y Galdino Samperio
 Escenografía: Manuel Fontanals
 Edición: Charles L. Kimball
 Reparto: Emilio Tuero (Antonio Moncada), Esther Fernández (Carmen), Eduardo Noriega (Marcos Loyo), Salvador Lozano (Capitán Gustavo Contreras), Ernesto Finance (Pánfilo) y otros.

140. Película: Un divorcio (1952)
 Producción: Argel Films.
 Dirección Emilio Gómez Muriel.
 Asistente de dirección: Luis Abadié.
 Argumento: Sobre Paul Bouget.
 Adaptación: Emilio Gómez Muriel y Julio Alejandro.
 Fotografía: Ezequiel Carrasco.
 Música: Gonzalo Curiel.
 Edición: Fernando Martínez.
 Reparto: Marga López, Carlos López Moctezuma, Raul Farell, Julio Vilarreal, Elda Peralta.

141. Película: Una familia de tantas (1948)
 Producción: Producciones Azteca, César Santos Galindo
 Dirección: Alejandro Galindo.
 Asistente de dirección: Zacarías Gómez Urquiza
 Argumento y adaptación: Alejandro Galindo
 Fotografía: José Ortiz Ramos
 Música: Raúl Lavista
 Sonido: Luis Fernández
 Escenografía: Gunther Gerszo
 Edición: Carlos Savage
 Reparto: Fernando Soler (Rodrigo Cataño), David Silva (Roberto del Hierro), Martha Roth (Maru), Eugenia Galindo (doña Gracia Cataño), Felipe de Alba (Héctor) y otros.

142. Película: Una mujer sin destino (1950)
 Producción: Gustavo de León
 Dirección: Jaime Salvador.
 Asistente de dirección: Jesús Marín
 Argumento: sobre la novela de Leandro Blanco.
 Adaptación: Jaime Salvador
 Fotografía: Enrique Wallace
 Música: Jorge Pérez
 Sonido: Ignacio Zamacona y Rodolfo Solís
 Escenografía: Francisco Marco Chillet
 Edición: Juan José Marino
 Reparto: Marga López (Soledad), Víctor Junco (Julio Reina), Guillermina Grin (Esperanza), Domingo Soler (doctor Salinas), Emilio Brillas (Pedro Velázquez) y otros.

143. Pelicula: Ustedes los ricos (1948)

Producción: Rodríguez Hermanos

Dirección: Ismael Rodríguez.

Asistente de dirección: Jorge López Portillo

Argumento: Pedro de Urdimalas, Rogelio A. González, Ismael Rodríguez y Carlos González Dueñas.

Adaptación: Ismael Rodríguez y Rogelio A. Gonzalez

Fotografía: José Ortiz Ramos

Música: Manuel Esperón

Sonido: Manuel Topete y Jesús González Gancy

Escenografía: Carlos Toussaint

Edición: Fernando Martínez

Reparto: Pedro Infante (Pepe "El Toro"), Blanca Estela Pavón (Celia "La Chorreada"), Evita Muñoz (Chachita), Fernando Soto "Mantequilla" (bracero pocho), Miguel Manzano (Manuel de la Colina y Bárcena) y otros.

144. Pelicula: La venus de fuego (1948)

Producción: Cinematográfica Cumbre, Salvador Osio

Dirección: Jaime Salvador.

Asistente de dirección: Moisés M. Delgado

Argumento y adaptación: Jaime Salvador

Fotografía: José Ortiz Ramos

Música y canciones: Gonzalo Curiel

Sonido: Manuel Topete

Escenografía: Jorge Fernández

Edición: Rafael Portillo

Reparto: Meche Barba (Venus), Fernando Fernández (Luis Mena), Víctor Manuel Mendoza ("El Hurón"), Rafael Alcayde (Cázares), Agustín Isunza ("Zopilote") y otros.

145. Pelicula: Vértigo (1945)

Producción: CLASA Films, Salvador Elizondo

Dirección: Antonio Momplet.

Asistente de dirección: Alfonso Corona Blake

Argumento: sobre la novela Alberta de Pierre Benoit.

Adaptación: Mauricio Magdaleno y Antonio Momplet

Fotografía: Alex Phillips

Música: Jorge Pérez

Sonido: Jesús González Gancy y Manuel Esperón

Escenografía: Jorge Fernández

Edición: Jorge Bustos

Reparto: María Félix (Mercedes Mallea), Emilio Tuero (Arturo), Lilia Michel (Gabriela), Julio Villareal (don Agustín), Emma Roldán (nana Joaquina) y otros.

146. Pelicula: Viajera (1951)

Producción: CLASA Films Mundiales, Salvador Elizondo

Dirección: Alfonso Patiño Gómez

Argumento y adaptación: Alfonso Patiño Gómez, con la colaboración de Alfonso Lapena

Fotografía: Jorge Stahl Jr.

Música: Federico Ruiz y Rosalío Ramírez; canciones: Orlando de la Rosa, Bobby Collazo y J. Carbó Menéndez, Luis Alcaráz, Chucho Rodríguez y Ary Barroso
 Sonido: Eduardo Arjona y Rafael Ruiz Esparza
 Escenografía: Jesús Bracho
 Edición: Jorge Bustos
 Reparto: Rosa Carmina (Blanca Lilia Núñez o Katia), Fernando Fernández (Alfonso), Georgina Barragán (Ana), Miguel ("El Corbatón", abogado defensor) y otros.

147. Película: La virgen morena (1942)
 Producción: Alberto Santander y Gabriel Soria. Productor asociado: Alejandro A. Abularach
 Dirección: Gabriel Soria.
 Asistente de dirección: Luis Abadie.
 Argumento: R. P. Carlos M. de Heredia.
 Adaptación: Gabriel Soria.
 Fotografía: Agustín Martínez Solares
 Música: Julián Carrillo y Jorge Pérez H.
 Sonido: Rafael Ruiz Esparza
 Escenografía: Manuel Fontanals
 Edición: Charles L. Kimball
 Reparto: José Luis Jiménez (Juan Diego), Amparo Morillo (Blanca), Antonio Bravo (capitán Delgadillo), Arturo Soto Rangel (Juan Bernardino), Agustín Sen (fray Juan de Zumárraga, obispo) y otros.

148. Película: La virgen que forjó una patria (antes, Reina de reinas) (1942)
 Producción: Films Mundiales, Agustín J. Fink. Productor asociado: Emilio Gómez Muriel
 Dirección: Julio Bracho.
 Asistente de dirección: Felipe Palomino
 Argumento: René Capistrán Garza.
 Adaptación.: Julio Bracho
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Miguel Bernal Jiménez
 Sonido: Jesús González Gancy y Howard Randall
 Escenografía: Jorge Fernández (según los créditos, Felipe Subervielle)
 Edición: Jorge Bustos
 Reparto: Ramón Navarro (Juan Diego), Domingo Soler (Fray Martín), Gloria Marín (Xochiquiáuit), Julio Villareal (padre Hidalgo), Paco Fuentes (Pedro de Alonso) y otros.

149. Película: La viuda celosa (1945)
 Producción: Productores de Películas, S.A.
 Dirección: Fernando Cortés.
 Asistente de producción: Luis Abadie
 Argumento: sobre la pieza La viuda valenciana, de Lope de Vega.
 Adaptación: Max Aub
 Fotografía: Alex Phillips
 Música: Rosalío Ramírez

Sonido: B. J. Kroger
 Escenografía: Luis Moya
 Edición: Rafael Ceballos
 Reparto: Amanda Ledesma, Luis Aldás, Salvatore Baccaloni,
 Katy Jurado, José Eduardo Pérez y otros.

150. Película: Viva mi desgracia (1943)
 Producción: Rodríguez Hermanos
 Dirección: Roberto Rodríguez.
 Asistente de dirección: Felipe Palomino
 Argumento y adaptación: Roberto Rodríguez.
 Fotografía: Ezequiel Carrasco
 Música: Manuel Esperón; canciones: Manuel Esperón y Francisco
 S. Cárdenas; letras: Ernesto Cortázar
 Sonido: Enrique Rodríguez
 Escenografía: Carlos Toussaint
 Edición:
 Reparto: Pedro Infante (Ramón Pineda), María Antonieta Pons
 (Carolina), Florencio Castelló ("Malasombra"), Dolores
 Camarillo (criada), Eduardo Arozamena (alcalde) y otros.

151. Película: Viviré otra vez (1939)
 Producción: Producciones Rodríguez, S.A.
 Dirección: Roberto Rodríguez.
 Asistente de dirección: Felipe Palomino
 Argumento: Vicente Oroná.
 Adaptación: Ismael Rodríguez y Roberto Rodríguez
 Fotografía: Alex Phillips
 Música: Raúl Lavista; canciones: Alfredo Nuñez de Borbón
 Sonido: Ismael Rodríguez
 Escenografía: Mariano y Ramón Rodríguez Granada
 Edición: Joselito Rodríguez
 Reparto: David Silva, Alicia de Phillips, Adriana Lamar,
 Joaquín Pardavé, Luis G. Barreiro y otros.

152. Película: Vuelva el sábado (1951).
 Producción: Miguel Zacarías y René Cardona.
 Dirección: René Cardona.
 Argumento: Pascual García Peña.
 Fotografía: Alex Phillips.
 Música: Manuel Esperón.
 Escenografía: Ramón Rodríguez Granada.
 Edición: Juan José Marino.
 Reparto: María Elena Marqués, Abel Salazar, Oscar Pulido.

153. Película: Vuelven los García (1946)
 Producción: Rodríguez Hermanos
 Dirección: Ismael Rodríguez.
 Asistente de dirección: Jorge López Portillo
 Argumento: Rogelio A. González.
 Adaptación: Ismael Rodríguez
 Fotografía: Ross Fisher
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: Manuel Topete

Escenografía: Carlos Toussaint

Edición: Rafael Portillo

Reperto: Pedro Infante (Luis Antonio García), Sara García (doña Luisa), Abel Salazar (José Luis García), Víctor Manuel Mendoza (Luis Manuel García), Marga López (Lupita) y otros.

154. Película: Ya tengo a mi hijo (1946)

Producción: Rodríguez Hermanos

Dirección: Ismael Rodríguez.

Asistente de dirección: Jorge López Portillo

Argumento: Ismael Rodríguez.

Adaptación: Francisco Elías.

Fotografía: Domingo Carrillo

Música: Raúl Lavista; canción: Miguel Prado

Sonido: Manuel Topete

Escenografía: Carlos Toussaint

Edición: Fernando Martínez

Reperto: Fernando Bohigas, Isabela Corona ("la raptora"), Blanca de Castejón (Ana), Eduardo Casado, Miguel Arenas (jefe de policía) y otros.

155. Película: Yo fui una usurpadora (antes, El hijo de la otra) (1945)

Producción: Artistas Unidos de México, Gonzalo Elvira y David Frankel

Dirección: Miguel Morayta.

Asistente de dirección: Luis Abadie

Argumento: Miguel Morayta y Zacarías Gómez Urquiza.

Adaptación: Miguel Morayta

Fotografía: José Ortiz Ramos

Música: Gonzalo Curiel

Sonido: José de Pérez

Escenografía: Luis Moya

Edición: Mario González

Reperto: Emilio Tuero (doctor Pablo Montalván), Carmen Montejo (Isabel), Alicia Barrié (Olga), Alfredo Varela Jr. (doctor Varelita), Carlos Martínez Baena (doctor Menéndez) y otros.

FUENTES PRIMARIAS.

Hemerografía citada del período tratado.

Acervos: Hemeroteca Nacional, Filmoteca de la UNAM y Biblioteca Francisco Eusebio Kino del Colegio Máximo de la Orden de la Compañía de Jesús. Todos en la ciudad de México.

ANUARIO DEL CINE GRAFICO. Director: Antonio Olea. México, D.F. 1938, 1942-1943 y 1945-1947.(1).

CHRISTUS. Revista Mensual para Sacerdotes. México, D.F. Comité Episcopal Mexicano. Febrero, 1947.

CINE. Una Revista Mexicana para la Cinematografía Mundial. Director: José Pagés Llergo. México, D.F. Ed. Hoy. (Mensual). Marzo, octubre, noviembre y diciembre de 1939.

CINEMA REPORTER. Revista Profesional del Cine Mexicano. Director: Roberto Cantú Robert. México, D.F. Editorial Salcedo. (Semanal). 1938-1952.

EL CINE GRAFICO. Semanario Ilustrado. Director: Antonio Olea. México, D.F. (Semanal). 1934-1952.

EL INFORMADOR. Diario Independiente. Guadalajara, Jal. Agosto, 1946.

EL UNIVERSAL. El Gran Diario de México. Director: José Gómez Ugarte México, D.F. Mayo de 1939, 1940, 1941, 1942 y 1945. Agosto 1947.

EXCELSIOR. El Periódico de la Vida Nacional. Director: Rodrigo de Llano. México, D.F. (Diario). Mayo, 1939. Junio, 1944. Agosto y septiembre, 1948.

1. Trabajé durante 1991 y 1992 este material. A principios de 1993 quise buscar los datos precisos de los tres números en donde los había consultado, la Hemeroteca Nacional, y el empleado me contestó que no existían. Ante mi argumento de que los había leído un año atrás sonrió tranquilo, me vió con tolerancia, como que yo no entendía y dijo: "Así es, desaparecen muchas cosas". Más tarde, ante mi insistencia, me trajo el del año 1942-1943, diciendo que estaba mal colocado.

GACETA DE POLICIA. México, D.F. 1942. Enero 1950.(2).

LA PANTALLA. Una Publicación Quincenal al Servicio del Cine.
Director: Cruz Casanova. Redactor jefe: Antonio de Salazar. México, D.F. 1940-1945.

LA PRENSA. Diario Ilustrado de la Mañana. México, D.F. Mayo, 1945 y 1947. Agosto, 1947. Enero y febrero, 1950.

LA SEMANA CINEMATOGRAFICA. Director: Martha Elba. México, D.F. Ed. Salcedo. (Semanal), 1948-1949.

MAGAZINE DE POLICIA. Completamente Ajeno a los Cuerpos de Seguridad Social. Señalar las Lacras de la Sociedad es Servirla. Director: Demetrio Medina. México, D.F. (Semanal). 1950.

MEXICO CINEMA. Director: Benjamín Ortega. México, D.F. Ed. Revistas mexicanas. (Quincenal). 1944-1950.

NOVEDADES. Director: René Capistrán Garza. México, D.F. (Diario) Mayo, 1941 y 1945. Agosto, 1947.

NOVELAS DE LA PANTALLA. Director: Santiago Muñoz. México, D.F. Ed. Continentales. (Semanal). 1943-1947.

VEA. Director: Emilio Zambrano. México, D.F., Ed. Salcedo. (Semanal) Julio y agosto, 1947.

Entrevistas y conversaciones citadas.

Conversación con Francisco Galván, en la ciudad de México, en mayo de 1990.

Conversación con Daniel Luna, en la ciudad de México en mayo de 1990.

Conversación con Daniel Lund, en la ciudad de México, en septiembre de 1987.

Conversación con Miguel Morayta, en la ciudad de México, en febrero de 1990.

2. Tuve el mismo problema que con los Anuarios de El Cine Gráfico, pero en este caso no apareció un sólo ejemplar. Dejo aquí, pues, los datos incompletos. Lo grave no es tanto eso, sino que día a día se pierde nuestro acervo hemerográfico.

Entrevista con Isabel Alba, realizada en la ciudad de México por Julia Tuñón el 20 de mayo de 1991.

Entrevista con Laura Domínguez, realizada en la ciudad de México por Julia Tuñón el 16 y 21 de julio y el 12 y 19 de agosto de 1987.

Entrevista con Fernando Morales ortiz realizada en la ciudad de México por Julia Tuñón el 25 de febrero, 4 y 18 de marzo, 8 y 29 de abril de 1987.

FUENTES SECUNDARIAS.

Bibliografía citada.

(Libros, capítulos de libros tesis)

ACEVEDO, Marta.

El 10 de mayo.México, Cultura SEP-Martin Casillas editores. 1982.
(Memoria y olvido: imágenes de México, VII).

AGEL, Henri.

La mujer en el cine.

En: Historia Mundial de la Mujer.

México, Grijalvo.

Vol IV

(Grandes Obras)

ALBERONI, Francesco.

El erotismo.

México, Gedisa, 1986.

--- Enamoramiento y Amor.

México, Gedisa, 1990.

ALONSO, José Antonio.

Sexo, trabajo y marginalidad urbana.

México, Edicol, 1981.

ANDERSON, Michael.

Aproximaciones a la historia de la familia occidental.

Madrid, Siglo XXI, 1988.

ARIES, Phillippe.

Sexualités occidentales.

Paris, Ed du Seuil, 1982

(Communications, 35).

--- Historia de la vida privada.

Madrid, Taurus. 1988.

4 vol.

--- El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen.
Madrid, Taurus, 1987.

ARROM, Silvia Marina.
Las mujeres de la ciudad de México. 1790-1857.
México, Siglo XXI editores, 1988.

ARTOUS, Antoine.
Los orígenes de la opresión de la mujer.
España, Editorial Fontamara, 1982.
(Libro Historia).

AYALA BLANCO, José.
Falaces fenómenos filmicos.
México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1981.

--- La aventura del cine mexicano.
México, Editorial Era, 1968.
(Colección Cine-Club Era)

BARBIERI, Teresita de.
"Sobre géneros, prácticas y valores: notas acerca de
posibles erosiones del machismo en México."
En: Juan Manuel Ramírez Sáiz (coord).
Normas y prácticas morales y cívicas en la vida cotidiana.
México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en
Humanidades-UNAM-Angel Porrúa ed., 1990.

BATAILLE, Georges.
Breve historia del erotismo.
Uruguay, Ediciones Calden, 1970.

BATAILLON, Claude y Hélène Rivière d'Arc.
La ciudad de México.
México, Secretaría de Educación Pública, 1973.
(Colección Sepsetentas, 99).

BEAUVOIR, Simone de.
El segundo sexo.
Buenos Aires, Ediciones Siglo XX, 1981.
2 vol.

BENERIA Lourdes y Marta Roldán.
The Crossroads of Class and Gender.

Chicago, The University of Chicago Press, 1987.
(Women in Culture and Society).

BENITEZ, Fernando.
La ciudad de México.
México, Salvat, 1981.
Vol.III.

BLOCH, Marc.
Introducción a la historia.
México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
(Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 64).

BURGUIERE, André Et Al.
Historia de la familia.
Madrid, Alianza, 1989.

CANO, Gabriela, Carmen Ramos y Julia Tuñón
Ensayos. Problemas en torno a la historia de las mujeres.
México, Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma
Metropolitana-Iztapalapa, 1991.
(Cuaderno Num.55)

CAREAGA, Gabriel.
Mitos y fantasías de la clase media en México.
México, Ediciones Océano, 1983.

CARMONA, Fernando Et Al.
El milagro mexicano.
México, Ed. Nuestro Tiempo, 1977.

CARROLL, Berenice.
Liberating Women's History.
Urbana, Indiana, 1976.

CHARTIER, Roger.
Textos, impresos, lecturas.
(fotocopia).

CHODOROW, Nancy.
"Maternidad, dominio masculino y capitalismo".
En: Zillah Einsteinstein.
Patriarcado capitalista y feminismo socialista.
Mexico, Siglo Veintiuno editores, 1980.

- COLLIN, Françoise (ed).
Le genre de l'histoire.
Paris, Editions Tierce, 1988.
(Les Cahiers du Grif, Printemps).
- CONTRERAS, José Ariel.
México 1940. Industrialización y crisis política.
México, Siglo XXI, 1977.
- CORDOVA, Arnaldo.
La política de masas del cardenismo.
México, Ediciones ERA, 1984.
- México, Revolución burguesa y política de masas.
Interpretaciones de la revolución mexicana.
México, UNAM- Editorial Nueva Imagen, 1979.
- DELUMEAU, Jean.
El miedo y Occidente.
Madrid, Taurus, 1989.
- DERBEZ, Jorge.
La différence. (Masculino-Femenino).
La guerra de los sexos.
México, Instituto Mexicano de Psicoanálisis, s.f.
- DUBY, Georges y Michelle Perrot (ed.)
Historia de las mujeres en occidente.
Madrid, Altea-Taurus-Alfaguara, 1991.
Vol. I
- FERRO, Marc.
"El cine, ¿un contraanálisis de la sociedad?".
En: Hacer la historia.
Jacques Le Goff y Pierre Nora (Coord).
Barcelona, Ed Laia, 1974.
Vol III (Nuevos Temas).
- Cine e historia.
Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 1980.
- FLANDRIN, Jean Louis.
Orígenes de la familia moderna.
Barcelona, Grijalbo, 1979.

FLORES CLAIR, Eduardo.

Pst...¿Quiere boletos?.

En: Desde las puertas de la Sorpresa hasta la esquina del Jockey Club.

(En prensa).

FREUD, Sigmund.

"Tres ensayos sobre teoría sexual" y "Sobre la sexualidad femenina"

Tres ensayos sobre teoría sexual.

Madrid-México, Alianza Editorial Mexicana, 1989.

(El Libro de Bolsillo)

FROMM, Erich.

El arte de amar.

Buenos Aires, Editorial Paidós, 1966.

(Biblioteca del hombre contemporáneo).

FUENTES SOLORZANO, Fernando y Laura Rustrian Ramirez.

La cabaretera en el cine mexicano durante el alemanismo.
1946-1952.

México, UNAM-ENEP Aragón, 1985.

(Tesis).

GALINDO, Alejandro.

El cine mexicano.

México, Edamex, 1986.

GARCIA RIERA, Emilio.

Historia documental del cine mexicano.

México, Editorial Era,

GINZBURG, Carlo.

El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI.

España, Muchnik Editores, 1981.

GOMEZ Quiñones, Juan.

"Questions Within Women's Historiography".

En: Adelaida R. del Castillo (ed.)

Between Borders. Essays on Mexicana-Chicana History.

Encino, Ca., Floricanto Press, 1990.

(La Mujer latina, Series)

GONZALEZ NAVARRRO, Moisés.

Población y sociedad en México (1900-1970).

México, UNAM-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales,
1974.

(Serie Estudios, 42).

GUBERN, Romá.

"Metodología de análisis de la historia del cine".

En: Joaquín Romaguera y Esteve Riambau.

La historia y el cine.

España, Ed. Fontamara, 1983.

HIERRO, Graciela.

"La doble moral burguesa mexicana contra la nueva moral de
la igualdad".

En: Juan Manuel Ramírez Sáiz (coord)

Normas y prácticas morales y cívicas en la vida cotidiana.

México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en
Humanidades, UNAM-Miguel Ángel Porrúa, 1990.

IBARGÜENGOITIA, Jorge.

Autopsias rápidas.

México, Ed. Vuelta, 1989.

ITURRIAGA, José.

La estructura social y cultural de México.

México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

JACKSON, Martin A.

"El historiador y el cine".

En: Joaquín Romaguera y Esteve Riambau.

La historia y el cine.

España, Ed. Fontamara, 1983.

Jean Franco

Plotting women. Gender and representation in Mexico

London, Verso, 1989.

KUNDERA, Milan.

La insoportable levedad del ser.

México, Ed. Seix-Barral, 1986.

LAGARDE, Marcela.

Cautiverios de mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y
locas.

México, UNAM, 1990.
(Colección Posgrado).

LAVRIN, Asunción.

"Investigación sobre la mujer de la Colonia en México:
siglos XVII y XVIII".

En: Asunción Lavrin.

Las mujeres latinoamericanas. Perspectivas históricas.

México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

(Tierra Firme).

--- "La sexualidad en el México colonial".

En: Asunción Lavrin (coord).

Sexualidad y matrimonio en la América hispánica. Siglos XVI-
XVIII.

México, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las
Artes, 1991.

LE GOFF, Jacques.

"Las mentalidades. Una historia ambigua".

En: Hacer la historia.

Barcelona, Ed. Laia, 1974.

Vol.III. (Nuevos temas).

LOWE, Donald M..

Historia de la percepción burguesa.

México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

(Breviarios, 430).

LUHMAN, Niklas.

El amor como pasión.

Barcelona, Editorial Península, 1985.

LUND, Daniel.

La industria cinematográfica en los Estados Unidos y México.

1927-1946. Los orígenes del imperialismo cultural.

Proyecto de investigación, con fecha 14 de abril 1983

(Mecanuscrito).

--- México y el mercado latinoamericano. 1927-1946. Un

estudio de la economía cultural del imperialismo.

Los Angeles, UCLA (Universidad de California en Los Angeles),
1993.

(Tesis)

MACOTELA, Fernando.

La Industria Cinematográfica Mexicana. Estudios Jurídico y

- Económico.
 México, U.N.A.M., 1968.
 (Tesis).
- MALDONADO, Ignacic.
 "La familia en México: factor de estabilidad o de cambio".
 En: Juan Manuel Ramírez Saiz (coord)
Normas y prácticas morales y cívicas en la vida cotidiana.
 México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en
 Humanidades, UNAM-Miguel Angel Porrúa, 1990.
- MALVIDO, Elsa.
 "El uso del cuerpo femenino en la época colonial mexicana a
 través de los estudios de demografía histórica".
 Adelaida R. del Castillo (comp).
Between Borders. Essays on Mexicana/Chicana History.
 Encino, California, Floricanto Press, 1990.
 (La Mujer Latina Series).
- MANIERI, Rosaria.
Mujer y capital.
 Madrid, Tribuna feminista. Editorial Debate, 1978.
- MARCH, Gladys.
Diego Rivera; mi arte, mi vida.
 México, Editorial Herrero, 1963.
- MARTINEZ LOPEZ, Laura.
Estereotipos de la mujer en el cine mexicano. 1940-1946.
 México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1985.
 (Tesina).
- MARTINEZ SUSTAYTA, Angélica Patricia.
Análisis de algunos personajes femeninos en el cine
 mexicano. Visión de cuatro directores.
 México, UNAM-Facultad de Ciencias Políticas y sociales,
 1989.
 (Tesis).
- MARTINEZ TAMEZ, Héctor.
Breve historia del cine mexicano.
 México, Delegación Venustiano Carranza, 1983.
 (Colección Práctica de vuelo).
- MEDINA, Luis.
Del cardenismo al avilacamachismo. (1940-1952).

México, El Colegio de México, 1978.
(Historia de la Revolución Mexicana, 18).

MEYER, Lorenzo.
La encrucijada.
En: Historia General de México.
México, El Colegio de México, 1970.
Vol.IV.

MOLINA ENRIQUEZ, Andrés.
"El problema político".
En: Abelardo Villegas.
Positivismo y porfirismo.
México, SEP, 1972.
(Colección Sepsetentas, 40).

MONSIVAIS, Carlos.
Amor perdido. Esta noche nos honran con su presencia...
Guadalajara, Departamento de Bellas Artes del Gobierno de
Jalisco, 1977.
(Colección Textos Latinoamericanos).

--- Escenas de Pudor y Liviandad.
México-Barcelona-Buenos Aires, Grijalbo, 1981.
(Colección Narrativa).

--- Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX.
Historia general de México.
México, El Colegio de México, 1976.
Vol. IV.

MONTERDE, José Enrique - Drac Màgic.
Cine, historia y enseñanza.
Barcelona, Editorial Laia, 1986.

NASH, Mary.
Presencia y protagonismo. Aspectos de la historia de la
mujer.
Barcelona, Ed. del Serbal, 1984.

ORELLANA, Margarita de Orellana.
Imágenes del pasado.
México, UNAM-CUEC, s.f.
(Cuadernos, Num 7).

ORTEGA, Patricia.

Crimen, terror y páginas (Antología).

Prologo de Sergio González.

México, El Nacional, 1990.

PANI, Alberto.

Apuntes Autobiográficos.

2da.ed.

México, Librería de Manuel Porrúa, 1950.

2 vol.

PAZ, Octavio.

Pequeña crónica de grandes días.

México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

(Letras mexicanas)

PERALTA, Elda.

La época de oro sin nostalgia. Luis Spota en el cine. 1949-1959.

México-Barcelona-Buenos Aires, Grijalbo, 1988.

PERROT, Michelle.

Une histoire des femmes, est-elle possible?

Paris, Ed. Rivages, 1984.

PICCINI, Mabel

Imágenes y disolvencias: la mujer y los media.

En: Estudios de género y feminismo I.

México, UNAM-Fontamara, 1989.

PICHON RIVIERE, Enrique y Ana Pampliega.

"La elección de pareja".

En: Psicología de la Vida Cotidiana.

Buenos Aires. Editorial Galerna. 1970.

PITOL, Sergio.

El desfile del amor.

México, Editorial Anagrama, 1984.

PLATON.

El banquete.

Diálogos.

México. Editorial Porrúa. 1982

(Colección Qué Sé ...)

RANGEL CONTLA, José Calixto.

La pequeña burguesía en la sociedad mexicana (1895-1960).
México, UNAM, 1972.

REED, Evelyn.

La evolución de la mujer: del clan matrilocal a la familia patriarcal.
Barcelona, Fontamara, 1980.

REYES, Alfonso, Martín Luis Guzmán y Federico de Onís.

Frente a la pantalla.
México, U.N.A.M.-Dirección General de Difusión Cultural,
1963.
(Cuadernos de cine, 6).

REYES, Aurelio de los.

Medio siglo de cine mexicano (1896-1947).
México, Ed. Trillas, 1987.
(Colecc. Linterna Mágica, 10).

ROCHA, Martha.

El Albúm de la mujer. Antología ilustrada de las mexicanas. El porfiriato y la Revolución.
México, INAH, 1991.
(Colección Ilustración).

ROUGEMONT, Denis de.

Amor y Occidente.
México, Editorial Leyenda, s.d.

SAAL, Frida.

Algunas consecuencias políticas de la diferencia psíquica de los sexos.
A medio siglo de El malestar en la cultura de Sigmund Freud.
México, Siglo XXI Editores, 1988.
(Coloquios de la Fundación, 1).

SANCHEZ CALLEJA, María Eugenia.

Transgresoras adolescentes en la ciudad de México. 1926-1940.
Dirección de Estudios Históricos. INAH.
(Proyecto de investigación)

SANCHEZ, Francisco.

Crónica antiolemne del cine mexicano.
México, Divulgación Universidad veracruzana, 1989.

Santiago Ramirez.

El mexicano. Psicología de sus motivaciones.
México, Grijalbo, 1977.
(Colección Enlace-Grijalbo).

Seminario de Historia de las Mentalidades de la Dirección de Estudios Históricos del INAH.

Seis ensayos sobre el discurso colonial relativo a la comunidad doméstica. Matrimonio, familia y sexualidad a través de los cronistas del siglo XVI, el Nuevo Testamento y el Santo Oficio de la Inquisición.
México, INAH, 1980.

--- Familia y sexualidad en Nueva España. Memoria del Primer Simposio de Historia de las Mentalidades: Familia, matrimonio y sexualidad en Nueva España.

México, Fondo de Cultura económica, 1982.
(Colección SEP/80, 41).

--- De la santidad a la perversión o de por qué no se cumplía la ley de Dios en la sociedad.

México, Barcelona, Buenos Aires, Grijalbo, 1985.
(Enlace/Historia).

--- El placer de pecar y el afán de normar.
México, Joaquín Mortiz-DEH, 1988.

SHULGOVSKI, Anatoli.

México en la encrucijada de su historia.
Mexico, Ediciones de Cultura Popular, 1977.

SINGER, Irving.

La naturaleza del amor. (De Platón a Lutero).
México, Siglo XXI ed., 1992.
Vol. I.

SOLIS, Leopoldo Solis.

La realidad económica de México. Retrovisión y perspectivas.
México, Siglo XXI Editores, 1971.

SORLIN, Pierre

Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana.
México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
(Sección de Obras de Sociología).

STONE, Lawrence.

Familia, sexo y matrimonio en Inglaterra.
México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

TAIBO, José Ignacio I.

La música de Agustín Lara en el cine.
México, Filmoteca de la UNAM, 1984.
(Filmografía Nacional-Entrega 2)

TARRONI, Evelina.

Perspectivas actuales en los estudios de las comunicaciones
de masas.
Comunicación de masa: perspectivas y métodos.
Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 1978.

TUDOR, Andrew.

Cine y comunicación social.
Barcelona, Gustavo Gilli, 1974.

TUÑÓN PABLOS, Julia.

"Amor y cuerpo en el cine mexicano de los cuarenta. Una
polémica en torno a los besos".
En: Cuidado con el corazón.
México, Dirección de Estudios Históricos.
(En prensa).

---Mujeres en México. Una historia olvidada.

México, Editorial Planeta, 1987
(Colección: Mujeres en su tiempo).

---El Álbum de la mujer. Antología ilustrada de las
mexicanas. El siglo XIX.

México, INAH, 1991
(Colección Ilustración)

---Historia de un sueño. El Hollywood tapatío.

México, UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas)-CIEC
(Universidad de Guadalajara), 1987.

--- "Violencia y violación en el cine mexicano de la edad de
oro".

En: Estudios de género y feminismo I.
México, Fontamara. UNAM, 1989.

TUÑON, Esperanza.

Tambien somos protagonistas de la historia de México.

México, EMAS, 1987.

(Cuadernos para la mujer. Serie: Pensamiento y Luchas).

WALLERSTEIN, Immanuel.

El moderno sistema mundial.

México, Ed. Siglo XXI, 1969.

Hemerografía contemporánea citada.

ARIES, Philippe.

"El amor en el matrimonio".

La Cultura en México.

Suplemento de Siempre.

México, D.F., Dic 1986.

BLANCO, José Joaquín.

"Diana cazadora".

La Jornada.

México, D.F., 15 dic 1989.

BLUM, Berta, Fernando González y Luis Moreno.

"Reflexiones acerca de una intervención institucional".

Imago. Revista de psicoanálisis y contexto social.

Monterrey, N.L., Num.2. Jun-ago 1984.

CARR, David.

"La narrativa y el mundo real: un argumento en favor de la continuidad".

Historias.

México, D.F. INAH, Num 14. Jul-sep 1986.

ECO, Umberto.

"'Carta Blanca': el cine del semiólogo. Entrevista a Umberto Eco".

La Jornada semanal.

México, D.F., 15 sep 1985.

ELIZONDO, Salvador.

"Moral sexual y moraleja en el cine mexicano".

Nuevo cine.

México, D.F., Num.1, Abr 1961,

EWALD, Francois.

"Una nueva etapa de la nueva historia: entre lo privado y lo público. Entrevista a Paul Veyne".

Historias.

México, D.F., INAH. Num.14. Jul-sep 1986.

FRANCO, Jean.

"¿Quiénes quieren lo que las mujeres realmente quieren?"

Siempre.

México, D.F., Num.1746, 10 dic 1986,

GONZALEZ, Sergio.

"La mujer fatal y el hombre invisible".

La Jornada Semanal.

México, D.F., 29 oct 1988,

LAMAS, Marta.

"La antropología feminista y la categoría género".

Nueva Antropología. Revista de ciencias sociales. Estudios sobre la mujer. Problemas teóricos.

México, D.F., Num 30. Nov 1986.

MARTIN BARBERO, Jesús.

"Memoria narrativa e industria cultural".

Comunicación y cultura.

México, D.F., UAM-Xochimilco, Num.10, Ago 1983.

MONSIVAIS, Carlos.

"Junto contigo le doy un aplauso al placer y al amor".

Textos.

Guadalajara, Jal, Num.9-10, 1975.

--- "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México".

Cuadernos Políticos.

México, D.F., Num.30, 1981.

MORA, Carl J.

"Femenine Images in Mexican Cinema: The Family Melodrama; Sara García 'The Mother of Mexico' and the prostitute".

Studies in Latin American Popular Culture.

Estados Unidos, Vol.4, 1985.

ONGAY, Mario.

"La familia en las clases medias en México".

Revista mexicana de ciencias políticas y sociales.
 México, D.F. UNAM. Año XXV-XXVI (Nueva Epoca) Num.98-99.
 Oct-dic, 1979-Ene-mar 1980.

QUILODRAN, Julieta.
 "Evolución de la nupcialidad en México, 1900-1970".
Demografía y Economía
 México, D.F., El Colegio de México, 1974. Vol.VIII. Num.1.

RADKAU, Verena.
 "Hacia una historiografía de la mujer".
Nueva Antropología. Estudios sobre la mujer. Problemas
 teóricos.
 México, D.F., Vol.VIII, Num.30, Nov.1986.

RENDON, Teresa y Carlos Salas.
 "Evolución del empleo en México 1895-1980".
Estudios Demográficos y Urbanos.
 México, D.F.. El Colegio de México. Vol.II, Num.2. May-ago
 1987.

"Revisión del cine mexicano".
Artes de México
 México, D.F.. Num.10. Invierno 1990.

REYES HEROLES, Federico.
 "El México de los procesos simultáneos".
La jornada semanal.
 México, D.F., 4 sep 1988.

RIOS, Guadalupe y Marcela Suárez.
 "Criminales, delincuentes o víctimas: Las prostitutas y el
 Estado en la época porfiriana".
Fem.
 México, D.F., Num.111, May 1992.

ROSSANDA, Rossana.
 "Instituciones contra la mujer".
Fem.
 México, D.F., Num.43. Ene-dic. 1985.

RUBIN, Gayle.
 "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política'
 del sexo".
Nueva Antropología. Revista de ciencias sociales. Estudios
 sobre la mujer. Problemas teóricos.
 México, D.F., Num 30. Nov 1986.

TUÑON, Julia.

"La construcción del género: Mujer ¿tu nombre es amor?".

Debate feminista,

México, D.F., Num.1, Mar 1990

--- "La ciudad actriz".

El Nacional Dominical.

México, D.F. Num.79, 24 nov 1991.