



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ARAGÓN**

**“Salón México, Aventurera/ Sensualidad, dos
formas de ver a la prostituta en el cine
mexicano (1948-1950)”**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN PERIODISMO Y
COMUNICACIÓN COLECTIVA**

P R E S E N T A :

MARÍA SOLEDAD RICO SUÁREZ

DIRECTOR: DR. HUGO SÁNCHEZ GUDIÑO

MÉXICO 2008





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

GRACIAS DIOS:

Son tantas las personas a las que quiero agradecer por alentarme en la vida, muchas de ellas lo saben y están en mi corazón, pero en particular a mis queridos padres Rigo y Mary, primero por la vida, por su amor, cuidados y apoyo, gracias por educarme en el marco de la responsabilidad y la honestidad; gracias papá Nino por motivarme en mis estudios y porque siempre estuviste al pendiente de todo lo que necesité, a ti mamá Tita, por tu grandísimo amor, tus cariños y cuidados desde que nací; gracias Alfredo, compañero y padre de nuestros hijos por tu amor, comprensión y apoyo que fueron fundamentales durante el tiempo que caminamos juntos y toda mi carrera universitaria; gracias amadísimos hijos Marianita y Freddie por creer en mí, por su gran amor, por su confianza, por la motivación que siempre me han brindado para continuar adelante, por su respeto, apoyo y comprensión en todos los momentos bellos y los no tan bellos que hemos vivido, saben que los amo. Gracias hijo por tu valiosa ayuda en el diseño de esta investigación, sin ustedes a mi lado me hubiese sido más difícil continuar, gracias por sus porras Corazones; a mis queridos hermanos Víctor, Rita, Rodolfo, Luís Humberto y Liliana, por su amor, por su apoyo en cada momento que lo he necesitado, por su solidaridad y acompañamiento en este recorrido por la vida; Por supuesto, mi agradecimiento al Dr. Hugo Sánchez Gudiño, por motivarme y hacerme creer que valía la pena llevar a término este trabajo y con ello cerrar un ciclo; Lic. Mario Monroy, gracias por toda tu paciencia, tu guía, por el tiempo que me dedicaste y por la amistad que nació a raíz de éste trabajo; Lic. Jorge Martínez Fraga, gracias por su ayuda que fue importante para enriquecer esta investigación: a todos y cada uno de mis sinodales por sus sugerencias, a mis Maestros académicos y espirituales, ya que, sin su auxilio no hubiese logrado lo que ahora disfruto y me hace sentir plenamente feliz, valiosa y libre.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN pág. 3

CAPÍTULO I.- LOS INICIOS DEL CINE EN MÉXICO

1.1.- El cine en la Revolución Mexicana pág. 14
1.2.- Aspectos sociales en la Revolución Mexicana pág. 21

CAPÍTULO II.- ANTECEDENTES FÍLMICOS DE LA PROSTITUTA EN MÉXICO

2.1- Cine de prostitutas pág. 26
2.2.- Industria del cine mexicano pág. 33
2.3.- Rol de la mujer pág. 40
2.4.- Estereotipos en el cine mexicano pág. 54

CAPÍTULO III.- DESARROLLO DE LA PERSPECTIVA TEÓRICA

3.1.- Estructuralismo pág. 60
3.2.- Modelo de Daniel Prieto Castillo pág. 64
3.3.- Funcionalismo pág. 75
3.4.- Análisis de Contenido de las cintas pág. 80

CAPÍTULO IV.- LA PROSTITUTA EN EL CINE MÉXICANO

4.1.- Salón México (1948) de Emilio Fernández pág. 91
4.2.- Aventurera (1949) de Alberto Gout pág. 96
4.3.- Sensualidad (1950) de Alberto Gout pág. 101

CAPÍTULO V.- RESULTADOS DE LAS TÉCNICAS APLICADAS EN LA INVESTIGACIÓN

5.1.- Clasificación cuantitativa pág. 103
5.2.- Análisis por *actos* pág. 111

CONCLUSIONES pág. 120
BIBLIOGRAFÍA pág. 124
HEMEROGRAFÍA pág. 127

INTRODUCCIÓN

Dentro del cine nacional, como en la sociedad, la prostituta es un reflejo del ámbito social, ha sido tema y personaje prototipo especialmente en películas que formaron parte importante de la llamada Época de Oro del Cine Nacional.

En 1931, los inicios del cine sonoro en México, la película Santa mostraría bajo un enfoque tradicional y recurrente en cintas posteriores a este personaje

Los productores nacionales, deseosos de llenar sus bolsillos de dinero, se dedican a filmar películas con el tema de prostitutas. Ellos sabían el resultado favorable, puesto que tratar el tema de la prostitución llamaría la atención del público.

Debido a la industrialización que se vivía en México a finales de la década de los cuarenta, el ciudadano mexicano se integra a la modernidad económica y social, tomando parte en la vida nocturna y la moda de la posguerra.

La población urbana crece a ritmo acelerado: en estas condiciones la industria fílmica, el desarrollo industrial, la urbanización dan como resultado problemas sociales de esa época como la prostitución (que siempre ha existido), que se manifiesta en mayor medida en el cine nacional, puesto que se obtiene un desmedido éxito económico equiparable a los de Hollywood.

El género permanece latente, precariamente activo, en varias películas que en su tiempo se consideraron de escándalo.

En esta época son otros los géneros que encuentran el apoyo popular; son otros los que responden a una necesidad verdaderamente nacional y pueden ser considerados como una expresión colectiva así sea en segunda instancia. Desde esta perspectiva, las comedias rancheras, las películas cómicas y las epopeyas del barrio son las más significativas. Por lo menos en número, arraigo y comercialidad esos son los géneros que podrían considerarse mayores.

Pero al lado de ellos coexisten otros géneros que a la luz de un análisis resultan también reveladores. Son las películas de añoranza porfiriana, las películas que narran la gesta revolucionaria y, cosa curiosa, los dramas de familia.

Según la óptica del cine mexicano, la protagonista termina, tarde o temprano, en un cabaret, ese pequeño mundo sexista que la sitúa bajo una doble modalidad (prostituta citadina que baila y canta) e impone una sobreexplotación como mujer trabajadora. Se trata de un cine en el que la mujer es cabaretera, bailarina, rumbera y prostituta. En cierta forma, el cabaret es, por un lado, el lugar donde desarrolla su modo de vida sea de la prostitución o de alguna otra actividad como la artística.

Para nuestro cine, este género ha sido un recurso del cual se ha podido valer muchas veces para satisfacer determinados intereses y requerimientos de la industria fílmica, pues ve en él un factor de

apoyo financiero y sobre todo un modelo psicológico y de supuesta “realidad” social (o realidad nacional).

La ciudad de México en los años 40-50 experimentó un crecimiento demográfico inusitado. Lo anterior trajo consigo la emergencia de múltiples personajes urbanos, que mayoritariamente provenían de los barrios populares recientemente creados y situados en los alrededores de la ciudad. Estos encontraron en el Salón de Baile o Cabaret su espacio de socialización y punto de encuentro. Un personaje mítico hace su aparición, la prostituta, la mala mujer, la mujer sexy, la vampiresa, la mujer que muestra y vende su cuerpo, lo anterior viene a modificar todo el código moral y social de la época.

El país entra en una fase de industrialización acelerada y se vive la ilusión de estar disfrutando “la etapa más rica y constructiva” de la historia mexicana: el alemanismo. Desde un punto de vista particular, es durante esta época que se realizan **Salón México, Aventurera y Sensualidad**, cintas destacadas por su contenido escénico, narrativo y actoral, características que consideré fundamentales para su estudio.

El cine mexicano captura a este personaje (sus aspiraciones, sufrimientos y dramas), lo llevará a la pantalla grande y se construirá un mito en torno de él. Muchos de los mensajes, antivalores y comportamientos de la prostituta cinematográfica serán bandera de lucha y causa, décadas después, de movimientos feministas de género y de lucha en torno a los derechos de las mujeres.

El mambo, el cha cha chá, la rumba y el celuloide creó a las rumberas, diosas del erotismo a finales de los años cuarenta, cuando la llamada Época de Oro del cine nacional estaba en declive. A ellas les tocó protagonizar una serie de filmes cuyas historias eran las mismas, pero que tuvieron como base otras que se volvieron clásicos como: *Hipócrita* de Miguel Morayta, con Leticia Palma y Antonio Badú (1949), *Viajera* de Alfonso Patiño Gómez, con Rosa Carmina y Fernando Fernández (1951), *Perdida* de Fernando A. Rivero, con Ninón Sevilla y Agustín Lara (1949), y *Pasionaria* de Joaquín Pardavé, con Meche Barba y Fernando Fernández (1951), entre otras.

Fueron ritmos cubanos los que hicieron posibles los sensuales y, en aquella época, escandalosos movimientos de las voluptuosas figuras de Ninón Sevilla, principalmente, a través de películas entre las que destacan *Aventurera* y *Sensualidad*.

La *prostituta-cabaretera-bailarina* interpretada por Ninón Sevilla lograba por primera vez la desmitificación contundente del oficio a través de un argumento absolutamente improbable, pero bien manejado dentro de las reglas de la ficción cinematográfica. Obra desmedida y despiadada, *Aventurera* aceptaba todas y cada una de las convenciones del melodrama cabareteril sólo para hacerlas dinamitar desde abajo y desde adentro. Incluso su célebre final posee una carga de subversión moral que todavía hasta la fecha nos deja atónitos. Y es que por primera vez en el cine mexicano se daba un paso más allá de los estrechos límites de un género tan viciado como el melodrama de cabaret.

El trío Gout/Custodio/Sevilla se volvería a reunir en 1950 para filmar *Sensualidad*, otra de las obras rutilantes de la serie. En esta cinta se volvía al tema de la respetabilidad burguesa desintegrada por el deseo. Un juez sucumbe a los encantos de una prostituta. En particular se recuerda aquel momento en el que Fernando Soler se rebelaba contra la aplastante cotidianeidad de la oficina y las jerarquías sociales encarnadas por sus jefes. Todos los demás melodramas que siguieron a esta cinta no lograron superar el mero conformismo temático y cayeron en la mediocridad. El cabaret retornaría al cine mexicano entrados los setentas en una serie de cintas grotescas, pero ese es un punto a estudiar aparte.

Por su parte, *Salón México* es una historia, en la que su protagonista, Marga López, interpreta a una prostituta y no precisamente a una rumbera, sobre todo porque aquí el danzón es protagonista, no el mambo o el cha cha chá.

Lo filmes mencionados son básicos para entender el género de prostitutas que predominó en esta época.

Destaca el hecho que la materia prima de estos filmes son historias de mujeres minimizadas como castigo a sus “acciones pecaminosas” o poseedoras de un destino lamentable ocasionado por la miseria moral y económica de sus familias. A ellas les quedó como único camino la vendimia de su cuerpo a individuos que les harán el favor de obtener unos pesos a cambio de sus besos y de ofrecerlas a otros hombres.

Además, en este período la corrupción de los administradores públicos, el favorecimiento de la penetración de capital extranjero, el desarrollo de la industria y el saqueo de los recursos naturales, celebran su esplendor en una época prostibularia. Habían empezado a proliferar los clubes nocturnos, los salones de baile y los cabarets.

Es importante destacar que para la realización de este estudio, las interpretaciones están basadas en el contexto político, económico, social y cultural prevaleciente en el país durante las realizaciones, ya que de esta manera es posible comprender la influencia ejercida por el momento histórico en las producciones cinematográficas.

La prostituta urbana a través del cine mexicano, producido durante 1948 a 1950, establece características bien definidas en la imagen del personaje, puesto que dichas características se repiten una y otra vez en la filmografía de la época.

Para destacar y delimitar la época más prolífica del género, esta investigación se ubica durante el período del Presidente Miguel Alemán, ya que es el sexenio representativo de los filmes de corte prostibulario.

Por lo tanto, el cine mexicano de finales de la década de los cuarentas se manifiesta como una forma de integración urbana, puesto que toma tal fuerza que el público lo toma como parte integral de su vida cotidiana.

La investigación da comienzo con los inicios del cine mexicano, ya que en ellos se encuentra presente el personaje de la prostituta,

llegando a la época sonora del cine nacional, en donde encontramos a este singular personaje en la película Santa, que daría pauta a un enfoque tradicional y recurrente del personaje en cintas posteriores; esto permite abordar el tema de análisis, ya que los productores nacionales atienden al personaje en cuestión como una fuente generosa de ingresos económicos, dado el morbo, como consecuencia de los tabúes y prejuicios que en torno a la sexualidad giraban en aquel entonces, además del crecimiento socioeconómico, que generó el desarrollo industrial y sus consecuencias sociales.

Para estar en posibilidades de confirmar la hipótesis planteada y llegar al conocimiento de la verdad, se utilizaron las teorías del Estructuralismo y Funcionalismo.

El estructuralismo pretende una ordenación -y de allí el concepto de estructura- tanto del saber como de su aplicación concreta, para esta investigación se consideró el modelo de Daniel Prieto Castillo, el cual se ha empleado en el estudio de varios relatos para mostrar el significado de la conducta social, puesto que el estructuralismo procura reconstruir las reglas que dan significado a las funciones, en un proceso de comunicación social.

De la misma forma, el funcionalismo se aplica eficazmente en la investigación que nos ocupa, ya que en el cine puede haber elementos claros para la decodificación del mensaje, en cuanto a la imagen se refiere y elementos muy poco claros en relación al significado de una actitud o cualidad que el espectador debe interpretar.

CAPÍTULO I

LOS INICIOS DEL CINE EN MÉXICO

1847 tercer período de Santa Ana, tiempo durante el cual se construyeron teatros, se trajo la ópera, se contemplaron obras francesas y españolas, se embellecía la ciudad. Estos hechos hicieron que el pueblo le perdonara al dictador todas sus fechorías. Durante ese lapso (dos años), el pueblo de México llegó a creer que se iniciaba la vida nacional.

Santa Ana había sido hasta entonces el único que había dado a sus gobernados distintas manifestaciones de las artes y con ellas las esperanzas. Así pues se ve cómo las artes dramáticas, el espectáculo o sus representantes e intérpretes, son los que vienen a aliviar las situaciones y tensiones políticas.

Los años que siguieron a la salida de las tropas invasoras norteamericanas, (junio de 1848), período en que se forjó en verdad una conciencia nacional y cuando el pueblo adquirió además, el sentir de un alma colectiva: dos acontecimientos lamentablemente descuidados por poetas y pensadores. Particularmente por parte de los primeros; haberlos convertido en obras dramáticas para el teatro, y en nuestro tiempo para la pantalla.

Los resortes que movieron a los hombres no eran ni son los del sensacionalismo por la acción física, sino el estrujamiento de los corazones por los sentimientos en juego. Los años que siguieron a la guerra ofrecen una variedad de aspectos: los efectos del cine en

el pueblo y los efectos producidos en la propia gente del cine y como consecuencia, en el cine. ¹

El más destacado pionero del cine mexicano, Salvador Toscano Barragán, se enfrentó a temerarias y riesgosas acciones, así como innumerables peligros durante la revolución, pues con cámara al hombro, presencié asaltos y ataques sorpresivos a humildes poblaciones y a medianas urbes, estos hechos conformaron una realidad impresionante, que se impuso como núcleo temático de aquellas tomas fílmicas de una época que el recién cineasta registró desde 1907.

Salvador Toscano Barragán (1872-1947) nace en Ciudad Guzmán, Jalisco, se titula como ingeniero topógrafo e hidrógrafo en la Escuela Nacional de ingenieros, y es la revista francesa "*Le Nature*", quien despierta en él su interés por adquirir un proyector cinematográfico. Tan pronto como se empeñó en llevar a la realidad su ilusión, se le presentaron grandes dificultades, consistentes en que dichos aparatos del naciente séptimo arte aún no se vendían como cualquier objeto, por lo tanto representaba en sí un problema su adquisición. Su transportación desde Europa requería especial cuidado y por si todo ello fuera poco, su costo era alto y para ser introducidos al país se debían pagar cargas fiscales excesivas.²

Toscano no desistió en su intento, y luego de juntar unos ahorros, efectuó el añorado pedido. Por fin una mañana de 1898, llegó a sus

¹ Galindo, Alejandro. *Una radiografía histórica del cine mexicano*, F.C.P. 1968, México, p., 101

², López Zárate, Jacqueline. *El cine mexicano, una mirada de fin de Siglo 1939-2003*, El autor, México 2003

manos el esperado invento, en seguida de leer y releer el instructivo, decidió abrir la primera sala de la república mexicana, para la proyección de imágenes mudas, filmadas en blanco y negro, después consiguió el material de George Méliès (Padre del cine fantástico) y empezó exhibiéndolo junto con cortometrajes de los Lumière.

El joven filmador no perdió el tiempo y la oportunidad, se presentó en el trágico escenario en donde seguían presentándose réplicas que acompañan a los sismos de magnitud, captó ahí el más antiguo documental en forma de que se tenga noticia en nuestro país, grabado con escenas del más crudo realismo y sin apoyo de utilería alguna, a dicho trabajo lo tituló “Guanajuato Destruída”. El iniciador del cine mexicano era un conocedor extraordinario de la literatura mexicana y española y ahí fijó su vista, revisó diversos guiones y optó por pelicular el clásico literario “Don Juan Tenorio”, fundamentando su argumento en la novela homónima del escritor español José Zorrilla. Así se convirtió esta película en la primera que marcó el origen de la cinematografía nacional y hoy constituye una joya histórica.

Al filmar hechos significativos que ocurrían en esta república convulsionada, de esta manera aquel jalisciense estaba efectuando una tarea similar a la llevada a cabo por los hermanos Lumière, en un tiempo en el que el objetivo primordial del emergente cine consistía en captar los hechos más trascendentales.

El surgimiento de los primeros cineastas mexicanos no obedeció a un sentido nacionalista, sino más bien al carácter primitivo que tenía

el cine de entonces; películas breves, de menos de un minuto de duración, que provocaban una necesidad constante de material nuevo para exhibir.

Es curiosa la coincidencia de que la mejor época del cine mudo mexicano se inicia durante los años de la Primera Guerra Mundial, mientras que la mejor época de nuestro cine sonoro coincide con la Segunda Guerra.

Pasada la revuelta armada, en virtud de las gestiones de este primerísimo realizador se creó el Instituto Nacional del Film y se promulgaron algunas leyes que encontraron su razón de ser en proteger la reciente cinematografía; en ese sentido, se aumentaron los pagos por derechos de introducción de cintas importadas, eliminando de impuestos a las producciones del territorio nacional.

Salvador Toscano muere a la edad de 75 años, dejando un legado a la humanidad 50,000 metros de celuloide grabado. Después Carmen Toscano Barragán de Moreno Sánchez, hija del cineasta quiso honrar la memoria de su padre, dedicando tres años de su vida a ordenar aquel cúmulo disperso de material filmográfico que recibió en herencia, luego escribió una narración ad-hoc al mismo y lo editó. En 1950 tan intensa labor se vio coronada con el film Memorias de un Mexicano 1949-1950, mismo que con una hora y cuarenta minutos de duración constituye un documental en largometraje de valor incalculable, porque guarda parte de la historia de México.

1.1 El cine en la Revolución Mexicana

Al iniciarse la segunda década del siglo XX, el cine documental mexicano fue enormemente alentado por un acontecimiento confuso y trágico: la revolución. El público los acogió con mucho interés. El cine documental sobre la revolución mexicana fue riesgo para quienes lo hacían por su presencia en los campos de batalla.

La década de 1920 a 1929 fue testigo de la transformación del mundo. La Primera Guerra Mundial había alterado radicalmente los valores de gran parte de la sociedad, y la gente trataba de olvidar el horror vivido hasta 1919. En los alegres veintes, nacieron la radio, el jazz y las faldas cortas, así como el fascismo, el nazismo y la depresión económica norteamericana.

La Revolución Mexicana contribuyó enormemente al desarrollo del cine en nuestro país. Por circunstancias cronológicas, la Revolución fue el primer gran acontecimiento histórico totalmente documentado en cine. Nunca antes un evento de tal magnitud había sido registrado en movimiento. La Primera Guerra Mundial iniciada cuatro años después del conflicto mexicano fue documentada siguiendo el estilo impuesto por los realizadores mexicanos de la Revolución.

El público se interesaba en estos filmes por su valor noticioso. Era una forma de confirmar y dar sentido al cúmulo de informaciones imprecisas, contradictorias e insuficientes, producto de un conflicto armado complejo y largo. Los filmes de la Revolución pueden

considerarse como antecedentes lejanos de los noticiarios televisivos de hoy en día.

El asesinato de Madero y la usurpación del poder por Victoriano Huerta, en 1913, debieron dar idea de los documentales mexicanos de una complejidad de la situación que no aconsejaba la apología rutinaria de los hermanos Alba. La mayoría de ese acervo, ha desaparecido o se ha mantenido inaccesible para el público en general.

No fueron pocos los argumentos de temas históricos escritos y registrados en la época, según Aurelio de los Reyes. Es evidente que su conversión en películas debía tropezar frecuentemente con una renuncia de los productores; la reconstrucción de época suponía una inversión económica considerable.

El distribuidor Germán Camus, nacido en España, inicia en 1918 una fructífera labor de producción en la historia del cine mudo mexicano. Dicho trabajo sólo duró cuatro años, hasta 1921, y el resultado fue la primera versión de *Santa*, novela costumbrista del autor Federico Gamboa. *Santa* muda, señala el principio de la carrera de su director y adaptador Luis G. Peredo, por si fuera poco instala a la prostituta desdichada como personaje típico del llamado melodrama cinematográfico mexicano.³

Santa, fue vista como “inmoral” por algunos, pero tuvo éxito en el público: en los años 1917 a 1920 la prensa no prestó atención a las películas nacionales pues las creían risibles y deleznable.

³ García Riera, Emilio. *Historia del cine mexicano*, SEP 1986, México, p.p., 22-23

Por otra parte, cabe mencionar que sólo películas extranjeras referidas en México podrían en el futuro satisfacer las exigencias de un decreto de censura publicado por el Diario Oficial del 1º. de Octubre de 1919.

Esa censura se ejercería sobre todo en contra del cine de ficción. Por enero de 1920, los alquiladores de películas-distribuidores, exhibidores iniciaron una campaña pública contraria al departamento de censura, dependiente de Gobernación. Está departamento estaba a cargo de las hermanas Dolores y Adriana Elhers. El reglamento de censura, que se mantendría vigente hasta la promulgación de la ley cinematográfica de 1949, era en efecto bastante vago en sus alusiones condenatorias de lo "inmoral", como de costumbre. En declaraciones publicadas en el diario Excélsior del 30 de enero de 1920 en las que los alquiladores ofrecían acatar sus disposiciones.

Solamente cuatro películas parecieron referirse en mayor o menor medida a la revolución, no vista como un hecho histórico, sino como un suceso de consecuencias actuales, la primera de ellas producida nuevamente por Germán Camus "*Alas abiertas*" (1921).

El michoacano Miguel Contreras Torres, hijo de hacendado, veterano de la revolución (alcanzó el grado de capitán en el ejército constitucionalista de Venustiano Carranza, y fue ascendido después a mayor) y actor muy secundario, resultó el cineasta mexicano más activo de la época muda; fue productor y actor de *El Zorro* (1920), argumentista y actor del *El Caporal* (1921), realizó la secuela *El*

sueño del Caporal (1922). Por tan empeñosa y continuada labor en tiempos impropicios, cualesquiera fueran sus resultados cualitativos, Contreras Torres merecía ser el fundador del cine sonoro nacional, y de hecho lo fue con *El águila y el nopal*, primer largometraje sonoro filmado, cuando menos en México, pero lo fue de un modo informal, impremeditado y condicionado: se le añadió sonido a la película en los Estados Unidos con discos, a la manera del Vitaphone, y ocurrió lo así descrito por Mario Zavala T. (XII 43): (*El águila y el nopal* fue rodada en forma más original que ninguna otra.

En primer lugar, nunca se pensó en hacer una película (una ficción de largo metraje). La compañía de (Roberto Soto ponía en el teatro Lírico una revista con el mismo título y Contreras Torres ampliaba las escenas de esa revista frente a la cámara. De eso salió toda una película que después fue exhibida en México y en muchos lugares del extranjero. Según Contreras Torres, llevó lo así filmado a Hollywood, donde le añadió el sonido.

El águila y el nopal tuvo un tardío y deslucido estreno en un a sala de barrio de la capital mexicana, el último día de 1930, y figuró después en programas triples y aún cuádruples de otros cines segundones (Politeama, Capitolio, Imperial, Isabel y San Ángel. Su propia publicidad fue bastante precavida, fue exhibida en los estados, pero no se sabe que haya salido al extranjero. No quedan hoy, parece, ni rastros de sus imágenes ni de los discos que intentaron la sincronización sonora. La cinta tropezó con la indiferencia de los exhibidores, el público y la crítica, pero Contreras

Torres haría en el cine mexicano sonoro una carrera más rica, larga y abundante.⁴

El primer aparato “vitafónico” (sonoro con discos) que llegó a México, solicitado por el gobierno y enviado por Jesé L. Lasky, de la Paramount, sirvió para grabar los discursos del presidente Emilio Portes Gil y de su sucesor Pascual Ortiz Rubio en la transmisión de poderes celebrada en 1930 ante 50 mil espectadores en el Estadio Nacional de la capital mexicana. El envío del aparato costó más de 30 mil dólares. De las 244 películas estrenadas en México durante 1930, sólo 23 fueron mudas, entre ellas diez norteamericanas, y éstas resultaron apenas un cinco por ciento de los 196 productos hollywoodenses presentados (por más del 80 por ciento del total de estrenos del año).

Los últimos estrenos de películas mudas, ocurrieron en México en noviembre de 1930. Desde entonces, las salas de estreno sólo exhibirían material sonoro. Los mexicanos con poco dinero que eran los más, seguían viendo películas mudas en salas baratas de reestreno, y excuso, el sonido en el cine era un lujo, pero la verdad es que a nadie convenía que lo fuera.

La radiodifusora XEW del magnate Emilio Azcárraga, inaugurada en 1930, no tardaría en demostrar cuánto aprecio hacía un gran público de la música popular por ella difundida y cuán urgente era el aprovechamiento de esa aceptación por un cine nacional.

⁴ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, Tomo I 1929-1937, Universidad de Guadalajara, 1992.pag. 22-23

Hollywood había dado un ejemplo de buen cálculo comercial al apoyar el inicio de su época sonora con la voz de un cantante.

En México se sumó una nueva expectativa a las del público en general y a las del gobierno, ansioso de hacer oír en las salas populares sus mensajes en noticieros y otros documentales: la que provocó en la población más culta la llegada a fines de 1930 del soviético Serguéi M. Eisenstein. El joven realizador de *La huelga* (1924), *El acorazado Potiomkin* (1925), *Octubre* (1927) y *Lo viejo y lo nuevo* (1928), títulos ya míticos de lo que era como un muy original cine socialista, pensaba filmar su película mexicana, ¡Que viva México!, sin sonido. Y así lo haría, pero eso no impidió que su mera presencia en el país fuera vista como indicativa de una gran posibilidad; la de hacer en México un cine de gran belleza plástica, de ánimo combativo a favor de las causas populares y ajeno por principio al star system. Reúnase esa posibilidad con la fuerza del sonido y se entenderá que el sueño de un gran cine mexicano nació antes que la industria cinematográfica misma.

Todo estaba listo, pues, para que un cine nacional entrara en escena, pero ese cine no acababa de nacer. Los dos largometrajes sonoros del año filmados en el país fueron producto de esfuerzos personales y aislados, y no resultados de planes sólidos y competentes de fundar una industria. Ambos, además, tuvieron que valerse de discos para tener sonido, y ese procedimiento resultaba ya anacrónico: las fallas de sincronización y la opacidad de las voces más sugerían el balbuceo que la palabra.

¡Que viva México! sería la filmación extranjera que ganaría, entre todas, el mayor prestigio, y la que mayor influencia tendría en un cine mexicano de aspiraciones artísticas, no fue obra de alguien de los Estados Unidos o de Europa occidental; fue soviética, y, además resultó inconclusa, pues Eisenstein trabajó desde finales de 1930 y no pudo terminar jamás. La cinta tendría cuatro episodios “Sandunga” (una boda indígena en Tehuantepec); “Maguey” (en la hacienda de Tetlapáyac; “Fiesta” (una corrida de toros en Mérida;”Soldadera” (sobre la revolución de 1910); habría además un prólogo, filmado en Yucatán sobre el México prehispánico, y un epílogo con imágenes del Día de Muertos y con un elogio del pujante México actual. Salvo el episodio de “Soldadera” y parte de “Fiesta”, todo se filmó en 1931, pero los rumores de que Eisenstein era descrito como pornógrafo frívolo, y el mucho dinero gastado por el cineasta, provocaron la suspensión de los trabajos y el realizador regresó a la URSS.

Es de hecho en 1930 cuando nace el cine mexicano, pues es a partir de entonces que se inicia una producción continua ya que sus filmes alcanzan una significación tanto nacional como internacional. Como hemos visto, el cine había hecho su aparición desde la segunda década de nuestro siglo.

1.2 Aspectos Sociales en la Revolución Mexicana

Las clases sociales en México son diferentes en número, en aspectos y en actitudes. Enumerarlas nos resulta indispensable como punto de partida para éste trabajo.

La división de las clases sociales, por lo general, se hace en forma simplista, encerrándolas en tres categorías: alta, media y baja. En México las cosas cambian; las categorías seguirán el siguiente orden: superior, alta, media alta, media, media pobre y la baja que comprende a su vez una clasificación particular: la baja y la que es propia de aquel al que se insiste en señalar como último en la escala social: el indio.

Y las clases comprendidas entre la baja y el indio jamás se conmovieron con Greta Garbo. Cabe aclarar que las clasificaciones que se hacen de las diferentes clases sociales es la que regía antes de la Revolución Mexicana. Después de ésta, nos encontramos que hay indios que forman parte de la clase media alta. Después hubo pobres que dejaron de serlo y pasaron a formar parte de la clase alta, y otros pobres que resultaron más pobres, y en consecuencia, pasaron a ser pobres-pobres.

Para que las personas sufrieran esas alteraciones en el orden social, más no en la clasificación, fue la revolución un factor relevante, pero mayor fue la acción ejercida por el cine para que personas surgidas de niveles sociales tan disímolos se adaptaran a sus condiciones, como es el caso de aquellas que ascendieron y no menos en las que descendieron.

En 1930, el mexicano despierta con una historia de siglos tras sus espaldas; en esos momentos le prestaron un juguete para que jugara con él. Este juguete fue la cámara cinematográfica y un aparato de sonido (fue el aparato de sonido el que los impulsó a tratar de averiguar qué hacer con el cine).⁵

En efecto, aquel cine de los veintes creó un concepto universal: el de que con dinero cualquiera puede cambiar su posición en la escala social. Dentro del marco de las convulsiones sociales, políticas, económicas y espirituales, provocadas por la revolución y la superficial educación popular sobre el uso, aplicación y forma de adquirir cosas, la sociedad se encontraba sin rumbo en contradicción a lo que se ilustraba en algunas películas.

A la reacción de los realizadores del cine de postguerra, siguió un proceso singular. Primero fue la confianza de no ser desplazados. Confianza producida por la ignorancia sobre los distintos aspectos que encierra el espectáculo, en particular el cinematográfico. La inmensa mayoría de los que militaban en el cine, no ingresaron a él movidos por un deseo de servirle y con él servir, sino que aprovecharon las circunstancias creadas por la guerra para satisfacer intereses personales de muy variado orden-económico, social, psicológico, pero ajenos todos al cine. Ignoraban que la satisfacción que proporciona el cine a quien lo hace, depende de los beneficios que del cine obtenga el público, y que no está el cine

⁵ Ibidem, p.33

para servir a quien lo hace, como lo piensa el productor y realizador mercenario.⁶

Las películas notables descubiertas hasta hoy de la década de los treinta no forman una escuela. Valiosas en sí mismas, revelan tentativas aisladas, no llegan a sentar las bases de un acento nacional. No obstante los pavorosos defectos técnicos y narrativos en que se expresaban estas películas, consecuencia del estado incipiente de la cinematografía nacional, podía respirarse a través de ellas un clima de búsqueda creadora.

Por su resistencia para envejecer y nunca extinguirse en el ridículo, la obra de Fernando de Fuentes domina este período, dirige *El compadre Mendoza* (1933), poco después realiza *Vámonos con Pancho Villa* (1935). De Fuentes consigue un tratamiento serio del tema de la revolución. Ninguna película posterior logrará aproximárseles.

Con estas obras maestras, el cine mexicano aborda por primera vez un tema histórico con intenciones polémicas.

Fernando de Fuentes revela su intimidad; exhibe la actitud moral como el aspecto predominante de la persona. Denuncia los intereses bastardos del coronel huertista. Respeta los ideales de “Tierra y Libertad”, se deja tentar por la sátira y la emplea como vía de acceso a la realidad cinematográfica objetiva.

⁶ Santiago Vizcarra, *Cine por TV*, Guadalajara 1986, p.p. 40

En *El compadre Mendoza*, de Fuentes analizaba el sentido sociohistórico de la Revolución Mexicana, la película, que conserva el título de la obra literaria de Mauricio Magdaleno, constituye la mejor adaptación de una novela mexicana que haya realizado el cine mexicano. El manejo de las masas en las acciones bélicas se plantea por primera y única vez, por encima de lo ridículo y la desorganización. Acorde con las descomposiciones de esas imágenes, la música nacionalista y melancólica de Silvestre Revueltas concede a las batallas una profundidad suplementaria. Amorosamente, el director cuida sus detalles humanos y ambientales.

Pero la Revolución es también una herida, un recuerdo doloroso que ninguna amnesia balsámica o determinada podría apaciguar. Una contradicción de este tipo es la que envenena la imagen ideal más evidente y célebre del periodo: *Flor Silvestre* de Emilio Fernández.

En principio la primera obra maestra del equipo *Indio* Fernández-Gabriel Figueroa , y quizá la única aproximada a esa designación, debía ser una película eminentemente didáctica.

Injusticia, desigualdad, infamia y confusión son las raíces pantanosas de un árbol frondoso: el México moderno. Agudiza la contradicción entre el llamado a la mística revolucionaria y el sentido irreductible de los hechos. Aunque su episodio esté prometido a la exaltación, *Flor Silvestre* no logra ocultar la amargura primitiva, animal, que domina en cada una de sus intuiciones. Lo verdaderamente importante es comprobar hasta qué punto el estilo

de Fernández-Figueroa no se encuentra, como se creía, completamente desligado del cine nacional de su tiempo.

Históricamente, la película debía cumplir otras muchas funciones. Impone arquetipos indismontables. Así, en 1943 quedan establecidos los contornos de un cine viril, un cine de fuerte y a veces brutal dramatismo, a la mexicana. El cine nacional cuando se quiera grande será recio, melancólico y desesperado, o no será. Un cine poblado por personajes episódicos muy tipificados, sin rencor en su pertenencia social.⁷

⁷ Jorge Ayala Blanco. *Aventura del Cine Mexicano*, Ed. ERA, México, 1968. p.p. 15, 38

CAPITULO II

ANTECEDENTES FÍLMICOS DE LA PROSTITUTA EN MÉXICO

2.1 Cine de prostitutas

La biografía de una prostituta es tomada para dar comienzo a la cinematografía sonora nacional, de aquí en adelante será abordado o implícito en un sin fin de sus producciones.

El papel de la mujer se ampliaba en el cine, aunque sólo fuera como “objeto de pasiones amorosas”. La nueva mujer que obtenía el derecho al voto y que pronto se recortaría el pelo, se liberaría del corsé y se acortaría la falda hacía su aparición en las pantallas cinematográficas. Probablemente Mimí Derba, haya sido la primera directora de cine nacional, si es cierto que dirigió *La tigresa* (1917).

Finalmente *Santa* (1918), la prostituta creada por el escritor Federico Gamboa, hizo su primera aparición cinematográfica dirigida por Luis G Peredo. Otra versión de *Santa* (1931) iniciaría la era sonora del cine mexicano y marcaría el rumbo de uno de los principales arquetipos femeninos de nuestro cine: la prostituta.

Lo cierto es que *Santa* tuvo un sonido muy audible y, por lo tanto, muy aceptable, y se comentaría que, en general, el sonido del cine mexicano de los años treinta fue mejor que los del argentino y el español, sus principales alternantes en el uso del castellano. La compañía nacional productora de películas, fundada para iniciar en firme los trabajos del cine mexicano y encabezada por el distribuidor

Juan de la Cruz Alarcón, adquirió los estudios Chapultepec de Jesús H. Abitia, contrataron varios elementos de Hollywood para asegurar la calidad de la película. Para la filmación de esta cinta, fueron contratados, en la fotografía el rusocanadiense Alex Philips y los actores Antonio Moreno y Lupita Tovar ambos actores mexicanos iniciados en Hollywood. *Santa* fue estrenada el 30 de marzo de 1932 en el cine Palacio, con un costo de 45 mil pesos, estuvo tres semanas en cartelera, este fue el comienzo auténtico del cine sonoro en México.⁸

Hemos dicho ya que *Santa* de Antonio Moreno (1931), la primera película filmada en México con grabación directa de sonido, segunda versión de la subnovela naturalista homónima de Federico Gamboa, escritor de principios de siglo, influido por Zola.

En desempeños diversos, trabajaron para la película varios futuros directores de cine mexicano (también lo serían los ya aludidos hermanos Rodríguez, Carlos Orellana y Alex Phillips): Ramón Peón, Fernando de Fuentes, Agustín P. Delgado, Fernando A. Rivero, Raúl de Anda y el niño Ismael Rodríguez.

Otros actores de *Santa* habían hecho cine mudo mexicano: Juan José Martínez Casado y muy notablemente, Mimí Derba, que encabezó en 1917 la firma Azteca Films con Enrique Rosas y produjo en ese año para la firma cinco películas y otras dos que quedaron inconclusas (*Entre la vida y la muerte* y *Chapultepec*). *Santa* se estrenó con gran éxito, pues tres semanas en cartelera no eran pocas en el México de la época. Sin embargo,

⁸ Ayala Blanco, Jorge. *Aventura del cine mexicano*, Ediciones Era, S.A., México 1968. p.p 128-134

su exhibición no fue fácil, al decir de Juan José Martínez Casado, quien comentó que había cobrado doscientos pesos.

La trama es la siguiente: La ingenua Santa (Lupita Tovar) vivía con sus hermanos en Chimalistac un día va por agua y se encuentra con Marcelino (Donald Reed), un militar libidinoso y galante que se le insinuó diciendo “Qué linda eres y qué bonito nombre te pusieron”. Convencida por las palabras del galán, Santa se dispone a conocer su primera desventura amorosa. Después de su desvirgación sugerida, conoce la deshonra total, después de conocer sus hermanos lo sucedido la expulsan de su casa.

Santa vaga sin rumbo por una feria que representa el vértigo del mundo y reposa su fatiga contra el portón de una iglesia cerrada. Pasa una celestina que se compadece de ella y la lleva al único sitio donde su destino podrá cumplirse. La prostituta debutante cumple su noviciado junto a un briago que frente a la cámara, en plano alejado y golpeando la mesa, la escandaliza.

Semanas después Santa era ya como todas las demás muchachas. El ciego Hipólito (Carlos Orellana), que tarda minuto y medio en cruzar el escenario, se ha enamorado perdidamente de Santa desde la primera vez que la oyó pisar el burdel y le compone una canción de Agustín Lara (“Santa, Santa mía, Santa, sé mi guía”), pero Santa está enamorada del torero Jaraméño (Juan José Martínez Casado).

Por fin Santa vive momentos de felicidad en los aposentos del Jaraméño. Hasta un día en que, regresando de ver un cartel de



Lupita Tovar en Santa (1931), Director: Carlos Noriega



Escena de la película Santa (1931), Fotografía: Alex Phillips

corrida suspendida, el torero la encuentra en malintencionada compañía de Marcelino y la echa de su casa. Es la oportunidad que esperaba la mujer para rodar hacia la enfermedad y la miseria. Ya puede llorar a sus anchas, pudrirse en vida, rezar en los hoteles y ser expulsada de las pensiones. Tardíamente Hipólito, su ángel guardián, trata de salvarla con sus ahorros. Pero Santa cancerosa muere en el transcurso de una operación. Cuando le comunican la noticia, el desvelado Hipólito se levanta y grita de dolor (“¡Santa!”) y enseguida se persigna. La exprostituta regresa a descansar a Chimalistac.

En esta cinta encontramos el primer prototipo de la mujer de “mala vida”: la chica honesta que ha caído en desgracia por su pésima suerte, pero que nunca perderá una especie de pureza espiritual que la conserva virgen, sincera, virtuosa, sumisa, aguantadora y devota. Santa vive exclusivamente para purgar la condena que le impone su pecado de inexperta juventud.

Tenían ya establecidos los móviles y los intereses morales de las prostitutas en el cine mexicano. Faltaba llenar el esquema que imponía Santa, faltaba encontrar mujeres que encarnaran al deseo. Esta película pintoresca se convertiría en el tronco del que brotarían los engendros de Juan Orol. (*Los misterios del hampa, Una mujer de oriente*).

En 1933, Arcady Boytler, emigrado ruso, y Raphael J. Sevilla, su codirector, filman *La mujer del puerto*, película que contribuyó a la consolidación del personaje de la prostituta dentro de nuestro cine. Con una atmósfera heredada del expresionismo alemán, *La mujer*

del puerto sorprendió al México de la época por lo fuerte de su temática (incesto) y por su buena realización. La cinta está basada en un cuento de Guy de Maupassan.

Rosario (Andrea Palma) una humilde muchacha que vive con su padre, comete el consabido error de entregarse a su novio (Francisco Zárrega) en un día de campo. De inmediato el progenitor de la chica enferma y ella empieza su calvario: un viejo trata de forzarla su enamorado, que ha tenido tiempo de traicionarla con otra, arroja al padre por las escaleras cuando le reclama lo que ha hecho con su hija. Al descubrir que las medicinas fiadas no sirven para resucitar a su padre, el mundo normal de Rosario se derrumba. Las vecinas la señalan y la repudian,. Los funerales del anciano se efectúan entre la explosión anímica del carnaval: la euforia de las comparsas callejeras confunde la carreta mortuoria con algún vehículo alegórico que entierra al mal humor: escena choque.

Rosario termina en un cabaretucho tropical; se transforma en una mujer distinta. En ese lugar donde proporciona diversión a los marineros que van de paso, es una especie de sacerdotisa intocable, la prostituta reina que aguarda un hombre a su altura erótica. Sin saberlo, espera a Alberto (Domingo Soler) un fornido marinero de cabello rizado y musculoso. Camino al cabaret donde trabaja Rosario, Alberto y sus camaradas pasan al lado de una ventana cubierta de enredaderas por la que asoma una prostituta (Lyna Boytler) que fuma y canta (“Vendo placer a los hombres que vienen del mar y se marchan al amanecer, ¿para qué quiero amar?”).



*Andrea Palma y Domingo Soler en La Mujer del Puerto (1933)
Fotografía: Alex Phillips*



*Escena de Santa, (1931) Dirección: Carlos Noriega.
Fotografía: Alex Phillips*



Andrea Palma en La Mujer del Puerto (1933), Dirección: Arcady Boytler



Andrea Palma en La Mujer del Puerto (1933), Fotografía: Alex Phillips

Alberto llega al cabaret y Rosario baja altivamente la escalera. Ninguno que esté en sus cabales osa acercársele. Ella sólo acepta, desdeñosamente copas y cigarros, rechazando de antemano a ocasionales compañeros. Para ser digno de ella, Alberto la defiende de un borracho; como recompensa, Rosario lo conduce a su cuarto en la parte superior del cabaret.

Al amanecer, satisfechos, Alberto y Rosario intercambian dramáticas confidencias, descubren que son hermanos. Aterrorizada Rosario escapa por los muelles desiertos y se arroja al mar. Alberto la persigue inútilmente; encuentra cerca de un rompeolas el chal negro que ha dejado caer la suicida.

Boytlér y Sevilla son los primeros tremendistas del cine mexicano. *La mujer del puerto* es la única persecución valiosa y consciente del mito femenino que haya emprendido el cine mexicano, pues surge en un período histórico en que tales mitos podían surgir. Andrea Palma, segundo prototipo de la prostituta.

Después de la asociación de Boytlér y Sevilla, el cine de prostitutas tiene un receso de doce años, que corresponden a los períodos de Lázaro Cárdenas y Manuel Ávila Camacho. El género permanece latente, precariamente activo, en varias películas que en su tiempo se consideraron de escándalo.

De este modo, Ninón Sevilla como Violeta, fichera orillada a la prostitución en *Víctimas del pecado*, de Emilio Fernández como director y realizada en 1950, se contonea sabrosamente en el

Chango y en la Máquina Loca allá por el puente de Nonoalco. Y a su vez con el irónico fondo arquitectónico de un estoico Monumento a la Revolución.

El Salón México de la colonia Guerrero inspiró al Indio Fernández la cinta homónima de este lugar para crear una de las mejores tragedias arrabaleras del cine nacional. Esa doble moralidad de la época, puede apreciarse en una escena de la no menos turbulenta *Sensualidad* de Alberto Gout, 1950.

2.2 Industria del cine en México

En la década de los treinta, el cine mexicano esboza múltiples e insospechados géneros cinematográficos, La década siguiente se encargará de consolidar casi todos ellos. Algunos serán de vida efímera. Las aventuras de capa y espada en tiempos del virreinato y los melodramas extraídos de folletones del siglo XIX. Aunque con muy buena voluntad podrían encontrarse lejanas raíces en alguna subliteratura mexicana del pasado, esas cintas no tienen más que sustituir apresuradamente los éxitos de Hollywood, mediante la pobreza económica y expresiva, el cine mexicano logra suplir las deficiencias de la industria norteamericana entregada casi por completo, en el período de la segunda Guerra Mundial, a la propaganda bélica.

Son otros los géneros que encuentran el apoyo popular; son otros los que responden a una necesidad verdaderamente nacional y pueden ser considerados como una expresión colectiva así sea en segunda instancia. Las comedias rancheras, las películas cómicas y las epopeyas del barrio son las más significativas, desde esta perspectiva. Por lo menos en número, arraigo y comercialidad esos son los géneros que podrían considerarse mayores.

Pero al lado de ellos coexisten otros géneros que a la luz de un análisis resultan también reveladores. Son las películas de añoranza porfiriana, las películas que narran folklóricamente la gesta revolucionaria y, cosa curiosa, los dramas de familia. Por su

importancia en la configuración del rostro tradicional del cine mexicano, caractericemos este último subgénero, situándolo primero históricamente.

A esta época del cine mexicano se le puede considerar como preindustrial. Comenzaron a abundar los productores esperando tener éxito económico con una sola película e invertir sus ganancias en un negocio de menor riesgo como los bienes raíces. En 1934 son creadas dieciséis firmas productoras, de las cuales sólo diez hicieron cine. La producción de 1932 a 1936 se filmó en cuatro estudios, los de la Nacional Productora (antes Chapultepec), que serían llamados desde 1938, Universidad Cinematográfica.

En 1936, año en el que se realizó la cinta de Fernando de Fuentes *Allá en el Rancho Grande*, punto de partida del cine industrial mexicano, el país vivía una intensa tensión política. El gobierno del Presidente Cárdenas hacía temblar al burgués, proponía a los capitales extranjeros motivos de preocupación y movilizaba a las masas populares al tenor de consignas claramente izquierdistas. Sin embargo, nadie hubiera supuesto todo eso a la vista del raquíto y artesanal cine mexicano de entonces.

Cada uno de los productores que se aventuraban a invertir sus precarios capitales apenas salvados de la Revolución en una empresa cinematográfica, lo hacía cruzando los dedos, temeroso de la ruina total. No había Banco Cinematográfico que financiara ni organismos de distribución y exhibición que aseguraran la salida al mercado de esas pobres películas obligadas a competir en condiciones muy desventajosas con las cintas de Hollywood. Los

productores se daban de santos si sus películas tenían regular éxito entre el reducido público. Por tal motivo muchos de ellos sólo alcanzaban a producir una película.⁹

El milagro ocurriría en 1936 con la película antes mencionada, ya que se encontró un camino industrial para el cine. Al año siguiente, en 1937 se harían 38 películas 13 más que el año anterior, y más de la mitad serían replica de *Allá en el Rancho Grande*: sin embargo, el panorama no era muy halagüeño. El afán imitativo había saturado de folklore el incipiente mercado natural del cine nacional. En 1939 casi no se hicieron películas rancheras; la producción bajó a 37 cintas, lo que no dejaba de ser grave. Ya se le planteaba a la UTECM, un problema de demasiadas bocas que mantener a una industria aún descapitalizada: los 15 millones de pesos invertidos en la producción de películas, de 1931 a 1938 se habían esfumado en su mayoría. Eso fue así porque otra característica de los productores de cine mexicano era y siguió siendo, la de no reinvertir lo ganado con sus películas: a la pequeña burguesía, el fantasma de la revolución la había habituado a guardar compulsivamente sus dineritos o a meterlos en negocios más seguros.

El Estado, por su parte, intentaba apoyar al cine nacional con medidas administrativas. En octubre de 1939, un decreto del Presidente Cárdenas impuso a todas las salas cinematográficas del país la exhibición de por lo menos una película al mes. La UTECM, mientras tanto, propuso en 1940 medidas cooperativistas para incrementar la producción y planteó la necesidad de crear un Banco

⁹ García Riera, Emilio. *Cuando el cine mexicano se hizo industria*, México UNAM, 1972, p.p.98

Cinematográfico. Lo segundo sería atendido por el siguiente gobierno, el del general Manuel Ávila Camacho.

México se prepara a atravesar la década de los cuarenta. El teatro frívolo, entregado a la remembranza de la picardía sabrosa e ingenua, marca la pauta. El espíritu nacional, apenas salida de la demagogia cardenista y la sustitución del caudillo por un partido monolítico y voraz, sorteando los avatares de la contienda mundial, se abre paso hacia el atropello de los países de crecimiento acelerado.

La fuga de la insoportable realidad clasista, amenazada sin remedio por la expansión de los imperialismos occidentales. Ninguna época cinematográfica ha sido en su conjunto tan desesperada y deliciosamente evasiva como la que precedió a la segunda Guerra Mundial.

En 1941 casi no se advierte aún la superación de la crisis, puesto que sólo se producen 37 películas, apenas 8 más que en 1940. Para mayor fortuna del cine nacional debutan dos directores que habrán de ser los pilares de un cine de calidad sin el que no hay industria posible: Emilio Fernández y Julio Bracho.

Los acontecimientos de los años venideros marcarían un camino ascendente que sólo terminará con la guerra. En 1942, se crea al fin el Banco Cinematográfico por iniciativa del Banco Nacional de México y con el respaldo moral del presidente Ávila Camacho. El periodismo cinematográfico (críticos y cronistas se agrupan en una Unión de Periodistas Cinematográficos Mexicanos) es emplazado a

defender a como dé lugar al cine nacional. Surge como alternante de Jorge Negrete, la estrella María Félix, cuya belleza producirá estremecimientos.

Es aquí donde nace la Época de Oro del Cine Nacional- que cubre los años de 1936 a 1957- nació y se consolidó durante el sexenio de Ávila Camacho y Miguel Alemán. Fueron años de bonanza económica y artística. Se llega a producir un total de 70 películas (1943), cifra nunca alcanzada hasta ese momento por ningún cine de lengua castellana; pero la euforia se hace incontenible, gracias a las películas realizadas por el Indio Fernández: *Flor Silvestre* y *María Candelaria* de tema indigenista. Ambas películas, muy mexicanistas son vehículo para la incorporación al cine nacional de Dolores del Río otra estrella mexicana de Hollywood. Sin embargo, al margen del que al paso del tiempo haría muy discutibles las valoraciones de la época, lo cierto es que las películas de Fernández y Figueroa fueron las que suscitaron por primera vez la atención del mundo para el cine mexicano.

Se podría decir que para 1944 el cine nacional tenía todo cuanto necesitaba; base financiera, base industrial, un buen grupo de estrellas, directores de talento. El número de cintas aumentó (se hicieron 75 en 1944), en vista de tan buenas perspectivas, se integró una Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas encargada de otorgar los Arieles con que se premiarían los mejores esfuerzos cinematográficos, al modo de los Óscares de Hollywood.

Todo iba bien para el cine mexicano que había entrevisto la posibilidad de ser de la “alta”. Por eso el jefe de censura de entonces, Felipe Gregorio Castillo, echó una mirada despectiva al pasado artesanal y declaró que en los nuevos tiempos ya no se permitirá hacer películas como *El Compadre Mendoza*.

Lo malo era que la guerra amenazaba con terminar y, con ella, la época de las vacas gordas. Es así que en 1945 se inicia la famosa política sindical de puerta cerrada, que aseguraba para los que ya estaban dentro de la industria el reparto de un botín que amenazaba con reducirse, y sólo debutó un director. (En los años siguientes, los directores podrían contarse con los dedos de las manos). Cabe mencionar que en este mismo año fueron fundados los Estudios Churubusco, los más grandes del país.

A eso no fue ajena la creación por parte de los productores de una poderosa mafia generada a su vez por un monopolio del famoso norteamericano poblano William Jenkins. Jenkins, asociado en el estado de Puebla con Maximino Ávila Camacho, gobernador de la entidad durante la presidencia de su hermano Manuel, y secundado por Gabriel Alarcón y Manuel Iglesias, controlaban el 80% de las salas de cine del país y podía ejercer por ello sobre los productores de cine de fuerte presión, obligándolos a desvalorizar los resultados de su trabajo y someterse a las leoninas exigencias económicas del monopolio.¹⁰

El monopolio de Jenkins logró el apoyo de numerosos productores de cine mexicano, como el ya poderoso Gregorio Wallerstein. Otros

¹⁰ Ibidem, P.p. 128

trataron de oponérsele como Grovas y sus socios De Fuentes, Bustillo Oro y Zacarías, que después se dividieron y hubieron de claudicar. El único productor que se mantuvo en una lucha pública contra el monopolio fue Miguel Contreras Torres.

Así se cerraba el ciclo de formación de la industria iniciando nueve años antes. Capital y trabajo se las arreglaron para crear un sistema que debía hacer continua la inmovilidad. De ahí en adelante, el cine mexicano frecuentaría cabarets, ranchos, hogares pobres y de clase media, todo bajo el signo del melodrama. Ese cine, no dejaría de producir cosas interesantes y de valor cuando menos creía hacerlo (por ejemplo, las películas cómicas de Tin Tan y Martínez Solares, los melodramas de Alberto Gout con Ninón Sevilla, las sagas populacheras de Ismael Rodríguez, pero lo previsto era otra cosa: se trataba de mantener por una eternidad las mismas estrellas famosas, los mismos directores prestigiosos, los mismos sistemas financieros y sindicales y las mismas convenciones temáticas.

Es en esta época cuando comienzan a proliferar los *nightclubs* y los cabaretuchos de quinta, aprovechados rápidamente por el cine de arrabal. Sin duda es aquí, en donde la ciudad y su arquitectura adquieren otra fisonomía para convertirse en protagonista, y es en la cinta *Salón México*, una de muchas más, donde aparece un Zócalo en todo su esplendor y digno de admiración. La ciudad como personaje principal y que, a su vez, es mudo testigo visual y emocional de un desarrollo que fue ganando poco a poco espacio e imagen, hasta convertirse en una metrópoli radicalmente transformada.

2.3 El rol de la mujer

La mujer ha luchado durante siglos, para que se le reconozca como ser humano pensante igual que el hombre. Esta lucha no ha pasado de ser una agitación simbólica y no han ganado sino aquello que los hombres han querido concederles. Las mujeres viven dispersas entre los hombres, sujetas al medio ambiente, el trabajo, los intereses económicos o la condición social, a ciertos hombres padre o marido. El vínculo que la une a sus opresores no se puede comparar con ningún otro. La división de sexos, en efecto, es un hecho biológico, no un momento de la vida humana.

La necesidad biológica -deseo sexual y deseo de posteridad- pone al hombre bajo la dependencia de la mujer, por tal motivo ésta no ha podido librarse socialmente. La mujer siempre ha estado sometida al hombre, los dos sexos no han compartido nunca el mundo por partes iguales, en la actualidad la condición de la mujer tiene muchas desventajas.

En el pasado toda la historia ha sido realizada por los hombres.

En el siglo XIX el feminismo vuelve a convertirse en polémica de partidos: una de las consecuencias de la Revolución Industrial es la participación de la mujer en el trabajo productivo.

Dentro de la propiedad privada, el hombre aparece como propietario de los esclavos, de la tierra y también de la mujer. La misma causa que daba autoridad a la mujer en su casa es la misma que

asegura la preponderancia del hombre; el trabajo casero de la mujer desaparecía al lado del trabajo productivo del hombre, ese trabajo era todo, el otro un anexo insignificante: el derecho paterno se sustituye entonces al materno, la transferencia del dominio se hace de padres a hijos y ya no de la mujer a ellos. Esta es la aparición de la familia patriarcal, fundada sobre la propiedad privada. En este tipo de familia la mujer es oprimida, el hombre reina como y, entre otros, se permite caprichos sexuales: se acuesta con esclavas o prostitutas, es polígamo. Es aquí donde aprovecha la mujer su venganza por medio de la infidelidad: el matrimonio se completa con el adulterio.

“La mujer sólo podrá ser emancipada cuando tome partido en gran medida social, en la producción, y el trabajo doméstico la reclame en medida insignificante.

A lo largo de los años se ha visto, como la mujer ha sido despreciada y relegada a un segundo plano, el cual no le corresponde.

Así pues, vemos cómo los trabajos domésticos a los que está dedicada la encierran en la repetición: esos trabajos se repiten y reproducen día a día bajo una forma idéntica que se perpetúa casi sin cambiar a través de los siglos sin producir nada nuevo.

La desvalorización de la mujer representa una etapa necesaria en la historia de la humanidad, porque su prestigio no provenía de su valor positivo sino de la debilidad del hombre”.¹¹¹²

Por consiguiente, dedicada a la procreación y a tareas secundarias, despojada de su importancia y su prestigio místico, la mujer sólo aparece como una sirvienta. Respecto a este punto Aristóteles expresa: “que la mujer es mujer en virtud de una deficiencia y que debe vivir encerrada en el hogar y subordinada al hombre”.

Ya en el siglo XIX, la mujer reconquista una importancia económica que había perdido desde las épocas prehistóricas, porque se escapa del hogar y toma nueva parte en la producción de la fábrica. La máquina permite ese desorden, pues anula en muchos casos la diferencia de fuerza física entre los trabajadores machos y hembras.

“Engels muestra que la suerte de la mujer se encuentra estrechamente ligada a la historia de la propiedad privada, una catástrofe ha hecho que el régimen de derecho maternal sea sustituido por el patriarcado, y ha sometido a la mujer al matrimonio: pero la Revolución Industrial logrará la emancipación de la mujer”.¹³

En este sentido, la historia nos muestra que los hombres han tenido siempre todos los poderes, desde los comienzos del patriarcado han juzgado útil mantener a la mujer en su estado de dependencia.

¹¹ Reich, Wilhelm. *La lucha sexual de los jóvenes*. Ed. Roca, México, D.F. 1989, pp78-91

¹³ *Ibidem*, P. 150

En las sociedades patriarcales, la mujer ha conservado mucho de las virtudes inquietantes que tenía en las sociedades primitivas.

Pero el privilegio económico de los hombres, su valor social, el prestigio del matrimonio y la utilidad de un apoyo masculino comprometen a la mujer a desear ardientemente el agradar a los hombres, pues todavía se encuentran en una situación de dependencia.

El cristianismo de alguna manera contribuyó en la opresión de la mujer, ya que en el evangelio existe apenas un soplo de caridad hacia las mujeres. Durante la primera época del cristianismo, las mujeres eran más o menos honradas cuando se sometían al yugo de la Iglesia: no se les permitía participar del culto sino a nivel secundario, cuidando enfermos y dando socorro a los indigentes.

“Y si el matrimonio es considerado como una institución que exige fidelidad recíproca, parece evidente que la esposa debe hallarse subordinada totalmente al esposo: a través de San Pablo se afirma la tradición judía, hoscamente antifeminista. Pues San Pablo ordena a las mujeres humildad y crea su principio de la mujer al hombre en el Antiguo y Nuevo Testamento.

El hombre no ha sido sacado de la mujer, sino la mujer para el hombre. Así como la Iglesia está sometida a Cristo, así sean sumisas las mujeres a su marido”.¹⁴

¹⁴ Ibidem, P. 121

En la religión católica se ve a la carne como algo maldito, así la mujer se presenta como la tentación más temible del demonio.

Es a partir del Papa Gregorio VI, cuando se crea el celibato a los sacerdotes, el carácter peligroso de la mujer se ve con mayor severidad. Es determinante cómo el derecho canónico no admite ningún régimen matrimonial que no sea el dotal, que vuelve a la mujer incapaz e impotente. A éste respecto, la Iglesia expresa y sirve a una civilización patriarcal, donde conviene que la mujer permanezca sometida al hombre, porque convirtiéndose en sirvienta dócil será una Santa.

Por consiguiente, la religión que rodea a la mujer (cristiana) le impide desertar de sus obligaciones como madre y esposa; así es que le hace guardiana de la moral y sirvienta del hombre.

Privada de sus armas mágicas por los ritos nupciales, subordinada económica y socialmente a su marido, la buena esposa es el tesoro máspreciado para el hombre. Este se enorgullece de su mujer tanto como de su casa, sus tierras y sus riquezas; a través de ella, el hombre manifiesta su poderío ante el mundo.

En la sociedad burguesa, uno de los papeles asignados a la mujer es el de representar: su belleza, encanto, inteligencia y elegancia son los signos exteriores de la fortuna del marido, al igual que la carrocería del automóvil. Si es rico la cubre de pieles y alhajas: en cambio si es pobre, alabará sus cualidades morales y su talento de dueña de casa: el marido forma a su mujer no sólo eróticamente, sino moral e intelectualmente.

En el caso particular de los jóvenes religiosos, la Iglesia encuentra sus más fuertes apoyos ideológicos en el rechazo sexual, ya que éstos mismos la rechazan y sostienen la moral antisexual de la que sufren duramente.

“No es casual que la confirmación coincida en los jóvenes cristianos casi con el comienzo de la maduración sexual. Mientras que desde los primeros años los niños están ya bajo la influencia de la Iglesia, al llegar a la pubertad caen completamente bajo su acción por los medios de la confirmación y del poderosísimo instrumento de la confesión. No es un secreto para nadie que, durante la confesión, el problema de saber si ha robado o no carece de importancia, sino la cuestión de saber si se han realizado o no actividades impuras, es decir, si el joven se ha masturbado o no y si se han tenido relaciones sexuales extraconyugales o no. La confesión significa la reactivación permanente de los sentimientos de culpabilidad sexual que los padres han inculcado en la primera infancia de los hijos, a fin de reprimir su curiosidad y sus inquietudes sexuales. Durante la confesión, los jóvenes oyen siempre repetir que la sexualidad es un grave pecado y que Dios ve todo y castiga todo lo malo que hacen los muchachos y muchachas. De aquí nace su miedo a la masturbación: es aquí cuando se desarrollan los estados de angustia y finalmente se consolidan los futuros trastornos sexuales.

Si la sociedad humana no estuviese hoy dirigida por los burgueses y los curas, que saben utilizar tan brillante y efectivamente su religión se llegaría a la conclusión de que la Iglesia es por su influencia sobre la sexualidad y sobre los que son materialmente

explotados, una de las instituciones más nefastas de la sociedad de clases.

Cuando el Papa toma partido, en su encíclica “sobre el matrimonio cristiano” (diciembre de 1930) a favor de la preservación de la moralidad cristiana y del matrimonio, escribe: el amor implica la primacía del hombre sobre la mujer y los hijos y la sumisión voluntaria, la obediencia solícita de la mujer y de los hijos. Las mujeres y los hijos deben estar sometidos a sus maridos y padres como el Señor, pues el hombre es la cabeza de la mujer y el padre el dueño de los hijos como Cristo es la cabeza de la Iglesia”.¹⁵

Refiriéndose a la prostitución Simone de Beauvoir nos dice: que entre las que se venden por medio de la prostitución y que se venden por el matrimonio, la única diferencia consiste en el precio y la duración del contrato. Para ambas, el acto sexual es un servicio; la segunda ha sido comprometida por toda la vida por un solo hombre; la primera tiene muchos clientes que le pagan por unidad. Aquella es protegida por un macho contra todos los otros, y ésta es defendida por todos contra la exclusiva tiranía de cada uno. En todo caso, los beneficios que extraen del don de sus cuerpos son limitados por la competencia.....La gran diferencia entre ellos consiste en que la mujer legítima, oprimida en función de mujer casada, es respetada como persona humana. La prostituta en cambio, no tiene los derechos de una persona, y en ella se resumen a la vez todas las figuras de la esclavitud femenina.¹⁶

¹⁵ Reich, Wilhelm. *La lucha sexual de los jóvenes*. Ed. Roca, México, D.F. 1989 p.p. 113 y 114.

¹⁶ De Beauvoir, Simon. *El segundo sexo*, Tomo II, Buenos Aires, p. 357

Resulta conveniente mencionar que, es en el cine de prostitutas donde comienza y permanece hasta nuestros días el melodrama, llamado así por las situaciones dramáticas exageradas con el fin de conmover fácilmente al público, un recurso que se universalizó en el cine y que aún se utiliza.

Todo texto melodramático posee, por lo general un argumento sentimental, una acción agitada e incluso violenta, y a su vez, personajes muy convencionales y, al final, el triunfo de la virtud sobre la maldad. Características que encontramos tanto en los cuentos clásicos como en las fotonovelas, radionovelas y, sobre todo, en buena parte del cine nacional, desde sus orígenes hasta entrados los años sesenta.

Si en la tragedia como tal, el espectador se identifica con la culpa, en el melodrama nos identificamos con la inocencia mancillada o en peligro. Piedad y temor son el eje de acción del melodrama mexicano, mismo que lleva a los extremos las relaciones humanas, en particular las amorosas. Sus personajes suelen ser estereotipos*: los hay bondadosos y heroicos, como Marga López en *Salón México* Emilio Fernández, 1948; los hay cachondos hasta la médula; o son villanos de una crueldad exasperante.

En todos ellos, el héroe o la heroína atraviesan por varias pruebas de un destino terrible y “gandalla”. Por supuesto, el bien acaba imponiéndose y los malos y las pecadoras reciben su merecido castigo.¹⁷

¹⁷ Aviña, Rafael. *Una mirada insólita, Temas y géneros del cine mexicano*, Océano, CONACULTA, Cineteca Nacional, México, 2004. 171-175

La industria, pues, se había formado no para desarrollarse, sino para desmentir el paso del tiempo. Se cumplía el sueño pequeño-burgués de un pequeño mundo perfectamente protegido, y se esperaba que el público—público humilde del cine mexicano—tampoco se desarrollase, en bien de todos. No en balde el público de lengua castellana más seguro para el cine nacional era el analfabeta, o sea, el que se podía leer los subtítulos de las películas extranjeras.

Prostitución se define como aquella situación donde la mujer se ofrece libremente a cambio de dinero al primero que llega, sin elección ni placer, en forma cotidiana cuando no posee ningún otro medio de existencia es una prostituta. El antropólogo Estanislao Barrera la define de manera más amplia: “la prostitución es una forma organizada de comercio sexual extraconyugal, menospreciada y tolerada por la sociedad”.

Se dice que es una actividad histórica y organizada, aparece cuando surgen las clases sociales, la familia monogámica y los valores mercantiles en las relaciones sociales. Aparece como complemento y punto de apoyo de la familia monogámica quien reprime y deforma la actividad sexual y la relación entre los individuos.

Al parecer existen las relaciones sexuales con las prostitutas, para complementar las insatisfacciones matrimoniales, sobre todo entre jóvenes más dedicados o decididos a llenar este hueco, aunque de manera comercial y no libre, dada la represión existente.

La prostitución se encuentra al servicio de dos clases sociales: la prostituta que está al servicio de las clases altas se le denomina modelo, compañera de viaje, estrella, miss mundo, menos prostituta. En la actualidad tales prostitutas tienen abiertas las puertas de la vida social y llegan a imponer incluso la moda tanto en el vestuario como en el maquillaje y aún en las formas del comportamiento.

En sentido opuesto se encuentran las prostitutas al servicio de las demás clases sociales; de éstas se dice, que son desviadas y anormales: mujeres de mala nota, de moral ligera, de vida fácil. Por ello son reducidas a vivir en zonas de tolerancia, utilizan ropa barata.

Por otro lado, se debe señalar, sin que esto se aprecie como algo generalizado, la personalidad social de las prostitutas:

En primer lugar, nos encontramos que muchas de estas personas, habiendo tenido un origen de los estratos más bajos del proletariado, en consecuencia educadas deficientemente en el seno del hogar y con nulos y escasos niveles de escolaridad, se caracterizan por pertenecer a la mayor parte de la población, desde el punto de la participación, se mantienen al margen en cuestiones de política, son mujeres sin conciencia social y se embelecen por consumir lo que el sistema capitalista les ofrece, con las posibilidades económicas que les ofrece la prostitución. Tenemos la característica relacionada con la influencia que la religión al servicio

del poder económico, esta influencia en el sector de las prostitutas puede venir a justificar su situación económica laboral.

La prostituta, tal como la hace el sistema es una mujer culpabilizada, sobre quien recae todo el peso de la desviación y anormalidad de su ejercicio. Para ello el sistema ha diseñado una manera de ser, propio de la prostituta difundido por los medios de comunicación, que ella misma asume como propio. Las películas repiten sin cesar tal estereotipo.

La prostitución puede tener su origen en una forma de expresión infantil, neurótica, en la que la prostituta traslada a lo corporal sus necesidades afectivas.

Si bien es cierto que debe tenerse en cuenta la situación socioeconómica, los determinantes esenciales son psicológicos, ya que la prostitución es una forma de autodestrucción y su forma de vida sexual es un mecanismo de defensa contra la desintegración del yo.

La imagen de una madre frustrante se compara a la de una prostituta, por eso el hombre que experimenta un interés compulsivo por las prostitutas busca sin saberlo, satisfacer en la vida adulta los deseos prohibidos de la infancia. De manera similar, la prostituta busca en el cliente la imagen deteriorada de su padre y experimenta al mismo tiempo una desaprobación violenta por el matrimonio de la madre.

Por lo tanto se define como un mal necesario, cuando en realidad aparece en la historia unida a la división de clases sociales, al surgimiento del estado y al control de la sexualidad. La historia parece insinuar que la prostitución ha sido más notoria en el mundo occidental que en el oriental; más en el mundo cristiano, que en el no cristiano; más en el católico, que en el no católico, y en el latino más que en el no latino.

Ya habiendo estereotipado la imagen de la prostituta, los medios de comunicación se proveen de argumentos o interpretaciones para realizar sus campañas moralizantes, orientadas a reforzar la adaptación al sistema de sus consumidores. Pues en este medio específicamente, la imagen de la prostituta es un recurso muy socorrido (o frecuente).

En el sexenio alemanista se filmaron de 38.7% de las películas referidas. Esta coincidencia, lejos de ser casual, se basa en hechos reales socialmente hablando: el período de la industrialización acelerado en base al capital extranjero y la corrupción oficial. En este sentido, el cine representa un documento testimonial, pues lo utiliza para atraer la atención del público.

A pesar de la libertad de los temas, el cine vigila los lenguajes y las denominaciones de la misma manera que las acciones e imágenes a la hora de la proyección. Por más realistas o audaces que se presenten, dejan la moraleja del sexo como origen de todos los males.

El estereotipo de la mujer trazada por los medios masivos de comunicación, muestra que el papel social de la mujer es agradar al hombre, la forma de agradar es mediante su presentación exterior, esta presentación exterior gira alrededor de las zonas erógenas y secundariamente el rostro, los brazos y piernas, las actividades propias de la mujer, son las actividades del hogar, el cuidado de los niños, las novelas sentimentales, las anécdotas superficiales de los personajes de las estrellas de cine.

Desde 1932, el cine mexicano ha centrado en la prostitución su falso debate moral: la mujer podrá tener autonomía, vitalidad, sensualidad, misterio, personalidad, si previamente ha renunciado a las bendiciones de la moral.

En una sociedad reprimida, la prostitución es históricamente el gran desahogo, la protección oficial de madres, hermanas, hijas. En una cinematografía reprimida, la prostitución es el magnífico pretexto para concederle espacio a la sensiblería y a la sensualidad. Los estereotipos han mediado entre la irrealidad de la censura y la realidad de la libido, y para el tema no hay época mala. Entre 1932 y 1945 (aproximadamente), se descubren los límites expresivos, se identifica a la prostituta con la pureza enfangada, y se programa la desexualización de los personajes. Entre 1945 y 1952, se exalta la sensualidad de rumberas y “exóticas”, en medios de comunicación. El erotismo es un cuerpo frondoso que encamina el gusto el gusto por el descaro. Y los filmes de vida nocturna, rumba y prostitución son el mayor proyecto de “actualización moral” en la urbe.

En la siguiente etapa, la prostituta es, cada vez más, la que se dedica a tal oficio por maldad o por incompetencia. Ya no se habla de virtudes enlodadas, ni se cree en la redención a última hora.

La sociedad se “liberaliza”, y entre sus displicencias se halla la indiferencia moral ante la prostitución.

La moda del cine de ficheras, impone otro estereotipo, el de la prostituta “liberada”, que dice palabras altisonantes, admite humillaciones, se pelea con quien le pongan enfrente por el puro gusto de la frustración.¹⁸

De tal manera, se crea en el cine nacional el género de la prostituta para dar una nueva imagen de cosmopolitismo ciudadano, ya que el cine de prostitutas hace su aparición en el momento en el que el cine mexicano está perdiendo sus mercados, entonces los filmes prostibularios pretenden ser el reflejo de una realidad que ubica sus historias siempre en un sentido de amargas tragedias.

¹⁸ Monsivais, Carlos. *De Santa a rumbera*, Vogue, México, 1987. p.p. 79, 89 y 90

2.4 El estereotipo en el cine mexicano

Otro elemento de importancia es la música, sobre todo la de Agustín Lara. Al respecto, Carlos Monsiváis dice en *Amor perdido*: “En verdad las películas de rumberas son ilustraciones encarnizadas de las letras de *Agustín Lara*. *Aventurera*, *Sensualidad*, *Cortesana*, *La vida de Agustín Lara*, *Víctimas del pecado*, teatralizan la atmósfera contenida, insinuada, implícita, de las canciones. Mujeres buenas marcadas por la fatalidad, hombres débiles prendidos en el fango de una devoradora, cuartos o cabarets sojuzgados por el humo y la flacidez moral, ojos inyectados de alcohol y de pena, policías buenos, prostitutas nobles y solidarias, niños que crecen a la sombra de los burdeles, joyas, pieles, automóviles de lujo que se acumulan al lado del suntuoso lecho de la malvada, inocencias sorprendidas y arrastradas al lenocinio, peticiones de perdón en plena agonía, sensación de una culpa sólo aliviada por el balazo fatal de un gángster en las encrucijadas del amanecer. El mundo por cuya literalidad, Lara responde como testigo y defensor, resulta en el cine mitología subsidiaria del primer desarrollismo”.

Sin lugar a dudas, la musicalización de las cintas mexicanas de prostitutas, es un soporte importante para hacerlas todavía más teñidas de sangre.

Vemos cómo las cintas de cabaret y prostitutas fueron gustando al público. Por su temática fuerte con cierta identidad urbana.

Dos elementos más resaltan en las películas mexicanas de este género: un argumento dramático e impresionante y el suntuoso espectáculo de los soberbios bailes donde culmina el arte de las protagonistas.

Son muchos los datos que sugieren que los estereotipos no aparecen de cualquier forma en los libros y las pantallas, sino que son fruto de un amplio consenso que los impone como ciertos, y en el terreno de la narrativa que tienen los personajes, si bien la mayoría parte de los conocimientos que sobre ellos adquirimos provienen de los datos que tenemos a la vista: lo que hacen y cómo lo hacen, lo que dicen y cómo lo dicen, su manera de vestir, sus manías, su lugar de residencia, etc. Cuando observamos a una persona según su rol, pensamos en ella como un conjunto concreto de acciones en las que se incluyen el modo de vestir, de hablar y de gesticular, que son las que la persona muestra en el momento de nuestro encuentro con ella.

Por lo que hacen conozco cuál es su rol social, y sé porque vivo en su misma sociedad, que dicho rol queda definido por lo que los sociólogos llaman variable de ocupación, sexo, edad y parentesco. Podemos ver también a las personas según una lógica que parte del supuesto de que determinados tipos de personas se abocan a realizar determinados roles, y esto es lo que constituye un *tipo*. Los tipos constituyen caracterizaciones simples, vívidas, reconocibles, fácilmente captables y aceptadas. Los estereotipos hacen referencia a cosas situadas fuera del propio mundo social, mientras que los tipos sociales hacen referencia a cosas que no está

familiarizado; los estereotipos tienden a ser considerados como carentes de función o disfuncionales.

Los estereotipos resultan ser mucho más rígidos que los tipos sociales. Éstos últimos son más abiertos, más flexibles, y proporcionan un sentido de libertad. En apariencia, el tipo social se elige hasta cierto punto, mientras que el estereotipo se impone como una cadena.

En cine, uno de los métodos de formular estereotipos es el que se consigue mediante la iconografía. Es decir, que los filmes emplean toda una serie de signos visuales y auditivos que connotan las cualidades estereotípicamente relacionadas con ello. Por ejemplo: estereotipo del charro nacional mexicano con su atuendo característico.

En su uso moderno, un estereotipo es una imagen mental muy simplificada y con pocos detalles acerca de un grupo de gente que comparte ciertas cualidades características (o estereotípicas) y habilidades. El término se usa a menudo en un sentido negativo, considerándose que los estereotipos son creencias ilógicas que sólo se pueden cambiar mediante la educación.

Los estereotipos se establecen también mediante la función de los personajes en el interior de las estructuras fílmicas (tanto si éstas son estáticas, tal como muestra estar organizado el mundo del filme, en lo material y en lo ideológico, como dinámicas, tal que la trama, por ejemplo).

En cine, la construcción de personajes en términos de individualidades incide en diversos aspectos del medio, las estrellas, cuyas peculiaridades y existencia real fuera de la pantalla garantizan el carácter único de los personajes que caracterizan. Todos los actores son estrellas con prestigio de “actores”, sino también intérpretes de papeles que fijan a sus personajes mediante matices gestuales, detalles de actuación.¹⁹

El término género no es, al parecer, un término descriptivo cualquiera, sino un concepto complejo de significados como:

- El género como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
- El género como estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas;
- El género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;
- El género como contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público.

Naturalmente, esta capacidad de ejercer múltiples funciones otorga al género el poder de asegurar unas relaciones privilegiadas entre los distintos componentes del cine. Ese potencial exclusivo del género cinematográfico se expresa casi siempre en forma de figuras estilísticas o metáforas explicativas de esa singular capacidad de establecer conexiones. El género es una estructura y, a la vez, el conducto por el que fluye el material desde los

¹⁹ Dyer Richard y Otros. *Cine y Homosexualidad*, Laertes, S.A. Barcelona, 1982, p.p. 71-95

productores a los directores y desde la industria a los distribuidores, exhibidores, espectadores y sus amigos.

No son los analistas quienes los organizan ni descubren; los géneros cinematográficos constituyen el resultado de las condiciones materiales de la producción comercial de la película. Este punto es una referencia constante en la metodología utilizada por los críticos para elaborar sus cánones genéricos. No podemos hablar de género si este no ha sido definido por la industria y reconocido por el público, puesto que los géneros cinematográficos, por esencia, no son categorías de origen científico o el producto de una construcción teórica: es la industria quien los certifica y el público quien los comparte.

Cada película se presenta como ejemplo del género en su totalidad, como réplica del prototipo genérico en sus características básicas. Se dice, entonces, que las películas -pertenecen a- o son miembros de un género. En los años veinte, casi todas las películas se consideraban melodramas o comedias; en los cuarenta, se empleaban designaciones múltiples (melodrama o comedia por ejemplo). No basta con que las películas de género se parezcan; también deben ser distintas. Como apuntó Robert Warshaw, -la variación es imprescindible para evitar que el tipo se convierta en algo estéril; no queremos ver la misma película una y otra vez, sólo la misma forma.

La naturaleza repetitiva y acumulativa de las películas de género las hace predecibles. No sólo se predice la sustancia y el desenlace de las películas de género, sino que la fórmula consistente en

introducir grandes estrellas provoca que las películas de género sean predecibles con sólo contemplar el título y los créditos. Las películas de género, suelen partir de un uso simbólico de imágenes, sonidos y situaciones clave, que son en sí las que refuerzan las expectativas y los deseos del espectador. Lejos de limitarse a un mero entretenimiento, ir al cine ofrece una satisfacción cercana a la que se asocia con una religión establecida.²⁰

²⁰ Altman, Pick . *Los géneros cinematográficos*, Ed. Paidós, Barcelona 2000

CAPÍTULO III

DESARROLLO DE LA PERSPECTIVA TEÓRICA

3.1 Estructuralismo

Para entender el estructuralismo y poder contrastarlo con otras corrientes teóricas, hay que ubicarnos en una perspectiva distinta al funcionalismo. La diferencia será separar la realidad de modelo estructural. El modelo estructural será en el estructuralismo la elaboración teórica con la cual el científico social analiza la realidad como una estructura social.

El estructuralismo aparece aplicado en el análisis de las cintas: **Salón México**, **Aventurera** y **Sensualidad**, seleccionadas en esta investigación.

Tomando en consideración el *modelo actancial* de Greimas que desarrolla en su libro *Semántica estructural*, este modelo se ha empleado en el análisis de varios relatos para detectar el significado del actuar social.

Un primer concepto dentro del modelo es la categoría de *actante*. El actante es un tipo o un estereotipo de personas u objetos que cumplen determinados roles dentro de un género de relatos, por ejemplo, villanos, príncipes, hadas buenas, princesas, que en el tipo de relato considera actúan siempre de manera similar.

En un conjunto de relatos en los que encontramos siempre a los mismos actores tipo (al príncipe, al villano, al hada buena, etc.) que cumplen siempre las mismas funciones (el villano se roba un bien preciado, el príncipe lucha con el villano, etc.), aunque difieren las acciones concretas podemos decir que estas funciones y estos actantes constituyen una estructura tipo, la cual es propia de un género. Se puede decir que todos los relatos de ese género van a tener esos actantes que tenderán a relacionarse de esa manera y no de otra. Comenta que no es casual que siempre haya una distribución similar de papeles; esta distribución se debe a la estructura y podemos decir que se trata de la estructura de ese género.

Este modelo teóricamente tiene que ver con lo definido por el formalista ruso Vladimir Propp en su libro *Morfología del cuento ruso*. Sin embargo, Greimas formula una categorización abstracta y formal que bien puede aplicarse en diversos tipos de relatos como es el caso de las cintas que nos ocupan.

Esquemáticamente, muestra como una primera parte que entre el sujeto que busca un fin o un objeto, se forma una tendencia guiada por el deseo del sujeto hacia el objeto. El sentido de la acción del sujeto estará dado por el deseo.

Un segundo eje, lo forman el destinador y el destinatario. La comunicación da una segunda categoría actancial. Dice que, se podría caracterizar a un género también por el modo en que se realiza o no la comunicación entre los actantes.

De aquí se distinguen dos actantes diferentes y opuestos: ayudantes y oponentes, que serán actantes circunstanciales y no los verdaderos actantes del espectáculo. El modelo actancial supone, una descripción del universo en el cual se realiza la acción.

Cada uno de estos actantes tendría funciones específicas que cumplir y por lo mismo se daría relaciones entre sí. Describiendo estas relaciones de significado, se describiría sincrónicamente una estructura.

Este modelo no explica el porqué de las cosas, simplemente muestra una estructura abstracta a la que se adaptan para significar. En el estructuralismo se utilizan modelos para estudiar la significación de la acción humana en su contexto.

En esta perspectiva, los estructuralistas, interesados en desarrollar modelos para el análisis lógico de los relatos que nos ayudan a explicarnos sus relaciones significantes, mostrarnos las estructuras a través de las cuales, el cuento se convierte en un medio de comunicación y sin las cuales no nos sería posible entenderlo.

Asimismo, el análisis estructural se ha aplicado también a otros medios de comunicación. Como es el caso de Umberto Eco que ha elaborado un modelo acerca de las posibles articulaciones del código cinematográfico, como el que nos ocupa en este trabajo de investigación. Él señala códigos o subcódigos del cine, discute los modos de la acción cinematográfica como un lenguaje y trata de definir sus articulaciones como una estructura que combina

imágenes de distintos tipos correspondientes a los diversos códigos y que cuentan con varios modos de articulación.

Este modelo estructural nos da razón de un conjunto sistemático de diferencias que nos permiten comprender mejor las partes de una película y la razón profunda de su unidad, a partir de la cual pueden desarrollarse otros análisis.

En este sentido, tenemos que mencionar la semiología como parte importantísima en el análisis de cualquier medio de comunicación masiva ya que nos permite interpretar desde las modas en el vestir, del comer, del decorar, como conjuntos estructurados que significan y que se combinan con cierta regularidad para significar.

Como menciona Paoli, lo que se pretende mostrar en términos generales es cómo se construye teóricamente e investiga un estructuralista al hacer la ciencia de la comunicación.

Por ello, el estructuralismo pretende reconstruir las reglas que dan significado a las acciones, a los objetos, a las palabras, en un proceso de comunicación social. Y el proceso es entendible gracias a la reconstrucción de los diversos códigos que se interrelacionan en un sistema²¹.

²¹ Paoli, J. Antonio. *Comunicación e Información*, Editorial Trillas, México 1983, pp 33-41

3.2 Modelo de Daniel Prieto Castillo

Una de las funciones principales que efectúan los medios de comunicación (en caso concreto el cine mexicano), es la de estructurar mensajes, los cuales tienen como objeto convencer al público. Para llevar a cabo dicha función, el comunicador utiliza un lenguaje especial: a este se le llama lenguaje retórico.

La palabra retórica viene de rétor que significa orador, que a su vez se deriva de oratoria = el arte de expresarse correctamente. En el sentido estricto de comunicación, el orador debe expresarse correctamente para que los mensajes que emite frente al público, logren el efecto deseado.

Daniel Prieto Castillo dice que la práctica de la retórica es el acto de comunicación menos gratuito; más interesado que conocemos; la retórica, en tanto acto de comunicación, consiste en una elaboración programada y por lo tanto no espontánea, de un mensaje a fin de que resulte efectivo para persuadir.

Los mensajes retóricos tienen una fuerte dosis de elementos destinados a crear impacto; así, éstos se caracterizan por lo novedoso de su contenido. Este juego entre lo conocido y lo reconocido es permanente en la retórica en general.

En comunicación colectiva, la retórica se representa por medio de una imagen= figura, representación de una cosa. Lo dicho por una imagen no es sólo el objeto, sino también la intencionalidad del

comunicador. La función de la imagen es influir en el espectador, impactarlo. Podemos decir que la imagen es una representación intencionada de la realidad. En retórica puede ser fiel, pero también puede mentir, distorsionar o falsear esta realidad, puesto que no hay imagen retórica que no haya sido previamente programada.

No hay gesto, vestido, color que no esté calculado por el comunicador en función del impacto que puede producir en el receptor. Así la retórica de los medios de comunicación no anda con muchas sutilezas pues, las acciones de los personajes, sus vestimentas, sus gestos son enfatizados por medio de signos verbales.²²

En este sentido, en retórica una imagen es una versión de la realidad y toda versión, se sabe, es siempre menos que aquello a lo que se refiere. Toda imagen retórica es, menos que la realidad a la cual pretende representar. No hay imagen retórica que no haya sido previamente programada .no hay gesto, vestido, color que no esté calculado en función del impacto que puede producir en el receptor. Roland Barthes lo explica de manera amplia en su obra *El sistema de la moda*, mediante el análisis de los elementos que denomina, Objeto, Soporte y Variante (O.S.V.)

Un objeto es necesario “vestirlo”, esto es personalizarlo, surge la necesidad de integrarlo en un medio ambiente, en un paisaje, lograr que alguien lo use o lo admire. Los elementos que vienen a sostener el objeto, constituyen el soporte. Los soportes pueden ser: seres (hombres o animales), cosas, paisajes de la naturaleza o

²² Ibidem, p. 51

urbanos. Un soporte tiene infinitos modos de presentación, infinitas inflexiones. Una mujer puede aparecer sonriente o seria, reclinada o de pie, con la mano en alto o no, con tal vestido, en una actitud altiva o humilde, con joyas o no. Este sin fin de posibilidades reciben el nombre de variante, en lo referente a seres humanos, van desde lo gestual (sonriente/seria) hasta lo postural (reclinada/de pie) y la vestimenta. La variante para los objetos va por el lado del color, de la ubicación, del sitio que ocupen en el plano.

La introducción del atributo mediante la variante es completado por el refuerzo del atributo por medio del texto verbal. Estos tres elementos O.S.V., aparecen en el desarrollo de los actos como se verá posteriormente.

Vemos que la función del comunicador es unificar opiniones y voluntades, asegurar la funcionalidad de un sistema de vida. A través de cintas cinematográficas, nos muestra tremendos dramas capaces de conmover a una roca, y con mayor razón a una mujer que cuando bien le va tiene apenas si la primaria terminada si no es que ni eso, y no conforme con esto vive en la escala social más baja. En dichas cintas, como bien pueden ser: Santa (1931) y Salón México (1948) se les muestra siempre los riesgos de salirse del sitio que les ha sido asignado. Aunado a la retórica e imagen, aparece un tercer elemento para llevar a cabo el análisis, el personaje.

Tenemos seres que encaran un determinado papel, y dentro del mensaje tal o cual personaje. Los comunicadores tratan de

transmitir la naturalidad en la interpretación. No quieren que aparezca como personajes sino como personas.

Entendemos por personaje la adopción de un papel previamente diseñado, papel del cual no se puede salir el actor en cuestión. En el desarrollo de la narración, la acción del personaje cubre una parte de éste, que puede ser mayor o menor y adquiere valor en relación al desarrollo mismo de éste.

En el análisis que nos ocupa, tomamos en consideración el esquema que presenta Daniel Prieto Castillo en su libro *Retórica y manipulación masiva*, basado en los relatos que hizo Propp sobre el cuento ruso, en el cual, se basa en lo que él llama *actos*.

Los *actos* de los mensajes retóricos aparecen claramente delimitados, con una fuerte definición que se polariza, según el nivel del público. Estos *actos* no dejan nunca lugar a dudar porque, según el esquema de Propp, es mediante ellos como se califica también el personaje. Los *actos* son una manera de atribuirle algo.

Los atributos de los personajes son presentados por Propp como accesorio, va también por el lado de la apariencia de cada quien. En los relatos retóricos los *actos* son tan importantes como los atributos y que en definitiva unos refuerzan a otros.

Son 16 los *actos* que aparecen como constantes en los mensajes retóricos: prohibición, trasgresión, acción del antagonista, acción del protagonista, acción del héroe, daño, reparación del daño, lucha, victoria, prueba, cumplimiento de la prueba, partida, regreso,

carencia, donación de un elemento auxiliar, empleo del elemento auxiliar y casamiento que implica la llegada al trono.

1.- Prohibición –Transgresión: son acciones relacionadas con la propiedad privada. Otra es la relativa a cuestiones sexuales, desde mensajes como las teleseries en que la muchacha pobre está a punto de dar el mal paso y no lo da y se casa con el hijo del patrón, o si lo da y también se casa pero debe sufrir mucho para purgar su pecado. Es el ámbito de acciones que corresponden al pecado, en la fuerte connotación que deriva de las inhibiciones sexuales predominantes entre las/los perceptores/as.

Como se ha dicho anteriormente, la función del mensaje retórico es persuadir, que nada hay accidental en él, que todo está previsto en relación con lo que puede dejar en el público. La elección de estas prohibiciones-transgresiones no es casual. El mensaje retórico jamás pregunta por las causas de la transgresión: el malvado es malvado porque sí, de lo que se trata es de destruirlo, de regresar las cosas a su cauce normal.

Lo que nos indica este *acto* es que salirse de lo preestablecido es pecar, que la única ruptura va por el lado del mal en sus más frecuentes aberraciones, que más vale quedarse donde uno está que pecar de semejante manera, que de todas formas vendrá el héroe y solucionará todo, que si no viene el héroe uno puede pudrirse en el alcohol o la prostitución.²³

²³ Prieto Castillo, Daniel. *Retórica y Manipulación Masiva*, Ediciones Coyoacán, cuarta edición, 2001, p.p. 63-64

2.- Antagonista: de esta relación prohibición-transgresión surge el papel de antagonista, casi siempre como transgresor o como incitador a la transgresión. Es antagonista porque transgrede, porque viola un tabú social o incita a violarlo se convierte en antagonista pero no del héroe sino de toda la sociedad, es quien viola porque le da la gana o por su pura maldad es irrecuperable y cuando esté a punto de entregar su alma al diablo y su cuerpo a algún basural no dirá nada porque los malos no se arrepienten. La violencia, la crueldad, los vicios, aparecen descritos minuciosamente y sin ningún tipo de sutilezas.

Si existe el arrepentimiento por parte de la muchacha que puede rehacer su vida, esto entra en el acto de la recompensa que se verá posteriormente. Es decir que la heroína transgresora nunca transgrede desde sí y cuando lo hace (sin quererlo o desearlo) trata por todos los medios de salir de esa situación. En relación a la mujer la transgresión es casi siempre respecto al tabú del sexo o con el del terror.

3.- Daño-Reparación del Daño: éstas están ligadas directamente a las anteriores, la transgresión implica siempre el daño y el antagonista o el héroe transgresor son quienes lo provocan, en tanto que la reparación corresponde en general al héroe represor y también a la heroína. El daño es lo que provoca una ruptura, es lo disfuncional, lo amenazante al sistema. Quien transgrede daña. Por ejemplo, los asaltos a bancos, lugar social del capital. Aun cuando el daño se hace a un personaje en especial su presentación apunta a la generalización; no es esa muchacha que es llevada al vicio, son todas las muchachas buenas, jóvenes, hermosas y puras que

deben cuidarse porque el daño amenaza. La generalización del daño también es llevada a cabo por la reparación del mismo.

4.- Lucha- Victoria: esta relación constituye uno de los puntos culminantes de todo relato. En las películas que nos ocupan en ocasiones se diluyen o reducen a aspectos puramente psicológicos. Esto se ve mucho en lo concerniente a la heroína-transgresora, ya que el antagonista aparece sólo para introducir el daño y no se presenta más en todo el relato. La lucha de la heroína ya no es contra el personaje sino contra su situación, es una lucha que tiene lugar en su interior hasta que se produce la victoria (aunque a veces no ocurre). Sin embargo, en los héroes represores esa lucha es casi siempre contra el antagonista, estos siempre se llevan los atributos positivos. Existe el mal y alguien necesariamente tiene que encarnarlo. Mal que siempre tendrá alguien que lo dominará en la lucha.

5.- El Héroe: este *acto* implica una gran cantidad de acciones, nos encontramos con los héroes transgresores y los héroes represores. La más común es esta última. El héroe ejerce la tarea de reprimir el antagonista, de eliminarlo o de llevarlo a la cárcel, a pesar de parecer siempre como un individuo excepcional el héroe es un agente del sistema social que trata de mantener con todas sus fuerzas el orden establecido. Puede protagonizar cualquier forma de violencia, cualquier atropello. Su estar del lado de la justicia todo lo justifica. Ejerce una violencia necesaria, hasta elegante, sus acciones son siempre válidas y necesarias desde el punto de vista del desarrollo del relato, así como por su función aleccionadora.

La función del héroe transgresor no es tan común en relación a los personajes masculinos. En general los relatos de este tipo cuentan más bien con una heroína transgresora. En lo referente al antagonista vimos que su acción es o directa o bien dirigida a incitar a alguien a cometer una transgresión. La heroína transgresora lo es porque alguien la lleva a eso o por la fuerza, por necesidad o por una pretendida inocencia. Un acto como ese resulta una verdadera constante en los mensajes dirigidos a la mujer, en especial a las de clase baja.

La transgresión no es vista aquí desde una problemática social. Ya que si alguien se dedica a la prostitución es porque “un malvado la arrancó de su casa” o bien se dejó llevar por su vanidad. Pero nunca por problemas como la miseria, la destrucción del hogar o por otros aspectos basados en la realidad. El resultado queda abierto. O bien no hay salvación y la heroína se hunde para siempre en el fango, o bien el destino la salva mediante alguien que la viene a rescatar.

La lucha constituye el momento del ejercicio directo de la violencia que, como ya se mencionó está siempre justificada. El héroe tiene que luchar porque es necesaria su victoria; el héroe repara el daño mediante la victoria. Se registran algunas muertes entre heroínas transgresoras, aunque ello se debe al intento de enfatizar la lección de lo que no debe hacerse.²⁴

6.- Prueba- cumplimiento de la prueba: habrá ocasiones en que el héroe tiene que pasar por alguna prueba, o bien la lucha contra el

²⁴ Ibidem.p.p 64-67

antagonista no se resuelve en un enfrentamiento sino en una serie de pruebas que muchas veces alcanzan un fuerte nivel lúdico. Esta relación aparece con más frecuencia en el caso de las heroínas transgresoras ya que tienen que enfrentar todo tipo de obstáculos para lograr lo que desean. Estas pruebas van desde situaciones que comprometen su cuerpo hasta cuestiones resueltas a nivel psicológico. Se pueden clasificar en: de destreza, de fuerza, de agilidad mental, de nivel ético, de resistencia física y de lealtad. Una última clasificación es la del héroe benefactor que no se enfrenta a antagonistas sino a calamidades sociales o bien se alza como conductor de la humanidad.

7.-Partida-Regreso: este acto está dado por la heroína transgresora, cuando viaja a la ciudad desde su pueblo natal. Todas las calamidades se desencadenan por haber abandonado el pueblo de los mayores. En muchas ocasiones el regreso se omite y queda el sentido aleccionador sólo en relación con la partida.

8.- La Carencia: este viene siendo un acto aislado, el héroe represor casi nunca actúa por carencia. Su acción se desencadena porque está para eso, ya que el relato lo presenta en la tarea de hacer el bien. Esto quiere decir que su acción es totalmente justificada en cuanto a las motivaciones que pudiera tener. En el caso de la heroína transgresora siempre tiene su conducta justificada y frecuentemente tal justificación está dada por la presencia de una carencia: los lugares comunes referentes a esto son el del dinero, del cariño, de la orientación familiar.

El aspecto de la carencia es fuerte en el caso del héroe benefactor, aunque no es carencia de él sino de un pueblo casi siempre en la ignorancia. El héroe benefactor viene a llenar una carencia que los hombres no pueden solucionar por sí mismos.

9.- El Elemento Auxiliar: dentro de los mensajes retóricos, el elemento auxiliar aparece siempre englobado dentro de la noción más amplia de destino. Es éste quien trae el elemento auxiliar o lo niega. Nadie puede salir de una situación por sí mismo.

El elemento auxiliar cumple una función capital, especialmente en relatos que tiene que ver con la heroína: ser el camino para obtener algo, un cambio en la forma de vida, en la clase social. El donador sería el destino, al cual se apela en todo momento.

10.- La Recompensa: este acto corresponde al héroe represor, la forma más común está dada por el reconocimiento social a sus actos: ya sea que se le erija una estatua, o se le condecora, en ocasiones se le menciona por el logro de una hazaña en el periódico. En apariencia el héroe represor lucha porque sí. Sin embargo nada hay de gratuito en sus actos.

La recompensa es el mantenimiento de lo establecido y el reconocimiento que por eso se obtiene. La más difundida es el cambio de clase social, a fin de poder tener acceso a un status diferente al que se tiene. En mensajes de esquemas polarizados, la muchacha puede recibir la posibilidad de salir del fango porque se ha mantenido de alguna manera pura (aunque sea en el

pensamiento o en el arrepentimiento). La recompensa siempre es ejemplarizadora, la recibe quien la merece.²⁵

En relación al desarrollo de cada uno de los *actos*, Daniel Prieto Castillo comenta lo siguiente:

“Podemos hacer este trabajo como un simple juego formal, pero sucede que los hemos analizado a partir de una intencionalidad fundamental: la de persuadir, por lo que todo elemento tiene que ver con el intento de presentar modos de comportamiento y de concepción de la realidad a enormes cantidades de gente. Esta función aleccionadora o ejemplarizadora de los mensajes, está función conativa (disimulada pero conativa al fin) responde a intereses muy concretos que ya hemos mencionado anteriormente. La clasificación de los actos, juntos con los atributos posibilitados por las figuras retóricas y los elementos de objetos, soporte y variante, nos permite delimitar la manera de ser de un tipo de mensajes que a la vez nos dará luz sobre las pautas de consumo de determinado público”.

Después de haber examinado cada uno de los *actos*, considero favorable el aplicar este tipo de estudio en el análisis de personajes cinematográficos como se desarrollará posteriormente.

²⁵ Ibidem, p.p 68-71

3.3 Funcionalismo

El funcionalismo aparece aplicado en el análisis de las tres películas, en lo correspondiente al Análisis de Contenido. Desde el punto de vista de Antonio Paoli, entendemos el funcionalismo, como un conjunto de teorías que con diversos matices se adhieren a los siguientes conceptos:

1º Lo que caracteriza más propiamente al funcionalista es que para encontrar constantes en todas las sociedades humanas y elaborar un conjunto de leyes generales, que le den una teoría científica o un conjunto interrelacionado de leyes, elabora una serie de problemas funcionales comunes a toda sociedad con el supuesto que bajo la apariencia de una gran diversidad de conductas se ocultan los mismos problemas humanos; afecto, alimentación, protección, etc.

2º En un segundo nivel, trata de esclarecer las condiciones para una investigación funcional de los modos de comunicación masiva.

3º En un tercer nivel del análisis funcional, pretende ver la organización institucional de los medios masivos de comunicación, examinando las funciones de algunas operaciones repetidas dentro de alguna organización.

Los medios de comunicación se convierten en instituciones que cubren ciertas necesidades. Hay que estudiar los medios de comunicación desde el punto de vista de su capacidad para cubrir diversas necesidades o colaborar a que realicen adecuadamente su

o sus funciones. Ver qué necesidades satisface de hecho o ayuda a satisfacer, es bueno para refuncionalizarlos y prever las reacciones sociales, si los medios se acabaran o se transformaran.

Marshall Mc. Luhan divide los medios de comunicación, en *medios hot* y *medios cool*. Los hot (calientes) son medios que dan muchos elementos o elementos muy definidos para decodificar una imagen; entre este grupo están la imagen cinematográfica, que es muy clara y el escrito que nos da concepto claros y lineales. Los medios cool (fríos) son los que nos proveen pocos elementos para la decodificación; entre ellos está la imagen de televisión, que no es tan clara como la del cine y en la que frecuentemente vemos cosas que no está enfocando la cámara, ya que un dibujo sencillo lo podemos tomar por una decoración muy elaborada.

En un género de medios las cosas son muy definidas, en otros no. Sin embargo, en el cine puede haber elementos muy claros para la decodificación del mensaje, en cuanto a la imagen se refiere y elementos muy poco claros en relación al significado de una actitud que el espectador debe interpretar.

El conflicto, dice no se centra en los hombres, sino entre los medios que afectan a los hombres, por lo cual la sociedad puede guardar cierto equilibrio, mientras los medios nos transforman y se transforman. En este sentido, la sociedad puede estudiarse sincrónicamente: ver sus necesidades satisfechas por instituciones que con ello cumplen sus funciones. Las instituciones se transforman para cumplir mejor sus funciones y para responder a las nuevas necesidades.

Durante el proceso de comunicación, Wilbur Schramm simplifica el esquema en donde aparece:



El mensaje está en determinada etapa del proceso, separado del emisor y del receptor. Y el mensaje consiste en una señal o conjunto de señales organizadas y emitidas que el receptor interpretará. La interpretación para el receptor puede tener un significado más o menos similar o más o menos diferente que para el emisor. En este sentido, sólo podremos interpretar un mensaje dependiendo de los signos que conocemos y de los significados que hemos aprendido a atribuirles.

Para Schramm, el mensaje tendrá un *significado manifiesto* y un *significado latente*. Cuando se nos transmite el tono de la voz, el gesto, el estilo literario, nos dicen tanto o más del contenido que el mensaje mismo. Además, un mensaje puede tener varios mensajes paralelos; de una frase hablada, además de lo que se diga, podemos suponer por el acento el lugar de origen del sujeto emisor; por los datos que maneja, una preparación universitaria o su descripción a una corriente ideológica, etc. En un escrito o en una película, las diferencias de colores, de composición de las imágenes nos dicen algo más que las palabras que se escriben o se dicen.

Los individuos que reciben un mensaje lo relacionarán con grupos sociales a los que están adscritos; y considerarán negativo o

positivo, aceptable o condenable, el mensaje, según ayude o no al buen funcionamiento de su o sus grupos de referencia.

Sin embargo, concluye Paoli, se dice que por ahora la ciencia de la comunicación funcionalista está en un momento de análisis, de división, para el conocimiento aislado de las partes y tiene pocos intentos de síntesis.²⁶

²⁶ Paoli, J. Antonio. *Comunicación e Información*, Editorial Trillas, México 1983, pp 19-29

3.4 Análisis de contenido

Por contenido de la comunicación se entiende el conjunto de significados expresados a través de los símbolos (verbales, musicales, pictóricos, plásticos, gesticulares) que constituyen la comunicación misma. En la frase clásica identifica el proceso de la comunicación- “quién dice—qué a quién, cómo y con qué efecto”. El contenido es el qué. Este inciso se ocupa del análisis de lo que se dice en varios tipos de comunicación.

El contenido representa el conjunto de medios a través de los cuales personas o grupos se comunican entre sí. Se ha desarrollado un método científico, todavía en perfeccionamiento, cuyo objetivo es describir diversas facetas del contenido de la comunicación en una forma concisa. Dicho método se denomina análisis de contenido.

El análisis de contenido —como es conocido actualmente— se inicia en la Escuela de Periodismo de Columbia, bajo la forma de análisis cuantitativo en periódicos. Los investigadores se abocaron a medir y cuantificar las noticias publicadas por los medios impresos, a través del recuento y medida de los artículos, tamaño de los titulares, alineación de la página, etcétera.

A finales de esta época, dos de los exponentes más importantes del campo (Bernard Berelson ayudado por Paul Lazarsfeld) establecen una serie de reglas y constituyen que “El análisis de contenido es una técnica de investigación para la descripción objetiva,

sistemática y cuantitativa, del contenido manifiesto de la comunicación.”

“El análisis de contenido aspira a realizar una clasificación cuantitativa de un trozo del contenido, de acuerdo con un sistema de categorías ideado para producir datos apropiados a las hipótesis específicas concernientes a ese contenido”²⁷

El análisis de contenido puede definirse refiriéndolo a cualquier técnica que sirva para la clasificación de los portadores de signos. La técnica depende únicamente de los juicios de un analista o grupo de analistas en relación a tipos de categorías. Los resultados de un análisis de contenido describen la frecuencia en que ocurren los signos o grupos de signos.

La técnica conocida con el nombre de análisis de contenido trata de caracterizar los significados de un trozo del discurso en forma sistemática y cuantitativa.

En otras palabras, el análisis de contenido se circunscribe por lo general al estudio del contenido manifiesto de la comunicación y habitualmente no se aplica en forma directa al análisis de las intenciones latentes que el contenido puede expresar o de las respuestas latentes que puede provocar.

El requisito de la objetividad estipula que las categorías del análisis debe ser definida con tal precisión que diferentes analistas puedan aplicarlos al mismo trozo de contenido y lograr los mismos

²⁷ Kaplan y Goldsen, 1943, p 1

resultados. Los resultados del análisis de contenido deben tener una medida de aplicación general.

El requisito de la cuantificación, única característica en la cual coinciden todas las definiciones, es tal vez el rasgo más distintivo del análisis de contenido. Este requisito de la cuantificación no exige necesariamente que se asignen valores numéricos a las categorías analíticas. Algunas veces adopta la forma de expresiones cuantitativas como “más” o “siempre” o “incrementos” o “frecuentemente”. Aunque este tipo de resultados puede ser adecuado para determinados estudios, debe reconocerse que esos términos son tan cuantitativos como los términos 37 o 52%; sólo que son menos exactos y precisos. En la mayor parte de las aplicaciones del análisis de contenido, las frecuencias numéricas se han aplicado a la aparición de las categorías analíticas.

El análisis de contenido es una técnica de investigación que sirve para describir objetiva, sistemática y cuantitativamente el contenido de la comunicación.

El análisis de contenido fue empleado primero por los especialistas en periodismo (y más tarde por los sociólogos) para estudiar el contenido de los periódicos específicamente. El método de análisis de contenido ha sido aplicado a tan amplios y diversos materiales, y a propósito de tan amplios y diversos problemas, que no es fácil reunir las aplicaciones que ha tenido en una sola clasificación.

El uso más valioso de los estudios del contenido consiste en registrar las tendencias y los cambios del contenido. Los sistemas

de clasificación pueden ser inadecuados y no estar estandarizados. La clasificación, en un solo conjunto de categorías, de varias muestras semejantes del contenido, tomadas en diferentes épocas, proporciona una breve descripción de las tendencias del contenido, en términos de frecuencias relativas de ocurrencia.

Asimismo, se pueden describir las comunicaciones, pero no se las puede evaluar con su única ayuda. Para realizar una interpretación es necesario aceptar un modelo o modelos con respecto a los cuales se compara entonces el contenido de la comunicación por medio del análisis de contenido.

El análisis de contenido se ha aplicado con menor frecuencia al estudio de los estilos retóricos y oratorios. Cada estudio del contenido es un análisis de los que llega a la atención de la gente.²⁸

Berelson dice: el análisis de contenido exige la cuantificación o parámetro de los elementos del contenido. Como base para cuantificar aspectos importantes del contenido, se deben utilizar algunas subdivisiones estandarizadas. En primer lugar, se señala la distinción entre la unidad de registro y la unidad de contexto. La unidad de registro es “la porción más pequeña del contenido dentro de la cual se cuantifica la aparición de una referencia es la aparición única del contenido. La unidad de contexto es “la porción más grande contenido que se puede analizar para caracterizar la unidad de registro.

²⁸ Berelson, Bernard, *Análisis de contenido*, Berelson et. al. Análisis de contenido, México, F.C.P. y S., UNAM, Cuadernos de extensión universitaria, 1984, p.p 30-38

En segundo lugar, se encuentra la diferencia entre la unidad de clasificación y la unidad de enumeración. Se refiere simplemente a la diferencia entre la base sobre la cual se analiza o se clasifica el contenido y la base sobre la cual se tabula o se registra.

Por otro lado, el uso de personajes ficticios o históricos como unidades es apropiado en el análisis de narraciones, dramas como son los que nos ocupan en esta investigación, y esbozos biográficos. En los casos donde la narración gira en torno a personas particulares, las anteriores son las unidades más convenientes para fundar el análisis. La narración completa o el esquema total proporcionan el fundamento para las clasificaciones específicas. En algunos estudios se ha clasificado el contenido por medio de divisiones físicas como la pulgada por columna, la página, la línea o el párrafo (en el caso de los impresos), el minuto (en la radio) o el pie (en el cine).

El análisis por asuntos nos manifiesta que el porcentaje del contenido tiene que ver con un determinado tema, y el análisis de orientación nos revela que una porción de este porcentaje estaba en pro, en contra o permanecía neutral.

En la categoría de rasgos, también denominada "aptitudes", incluye características personales comunes, algunos rasgos psicológicos, y otros términos para describir a la gente. Muchos de los análisis sobre materiales narrativos han empleado esta categoría de los rasgos en una u otra forma. La composición de la población imaginaria de las narraciones cortas, las series radiales, las películas de largo metraje, se ha clasificado en términos tales como

la edad, el sexo, la ocupación, el status, la clase social, la religión, el lugar de residencia y la nacionalidad.²⁹

Se precisa pues, analizar el fondo que la imagen comunica, especialmente cuando está combinada con un texto, para lo cual es útil recurrir a técnicas de análisis de contenido. El análisis de contenido, como método, no posee cualidades mágicas, en raras ocasiones podría obtenerse de él algo más de lo que en él se invierte.³⁰

²⁹ Berelson y Salter, 1946

³⁰ Ibidem. P.p.-58

CAPÍTULO IV

LA PROSTITUTA EN EL CINE MÉXICANO

El cine mexicano siempre ha tomado en consideración el adagio, amor, sexo y violencia; si la cinta no contiene estas tres características, la película no tendrá éxito.

Sin lugar a dudas, la figura de la prostituta en todas y cada una de sus variantes, ha dominado de un extremo a otro, dentro de los esquemas y personajes del cine mexicano. Esta verdad tiene las más diversas explicaciones, pues al parecer la primera incursión del personaje prostituta en el cine nacional ocurre en 1918 cuando Luis G. Peredo filmó la primera versión (muda) de *Santa* basada en la novela homónima de don Federico Gamboa.

Esta primera *Santa* se definía como eminentemente “moral”. Desde ese primer momento el cine mexicano estableció sus códigos de representación del universo prostibulario.

La prostituta es un ser al margen de las contingencias de toda sociedad; de un principio en el que todo lo tiene (el estado de pureza al que alude el anuncio) pasa, por vía de la sexualidad fuera del matrimonio (el vicio), a una etapa de penalidades, sufrimientos y castigos que la redimirán para la eternidad (el martirio).³¹

³¹ De la Vega Alfaro, Eduardo. *La década de los cuarenta*, ciclo Aventurera, Cine Club INBA, 1981, p.3

La primera aparición de la prostituta en el cine nacional tuvo un significado enormemente moralista, pues se trataba de que los espectadores tomaran las precauciones debidas para que sus hijas o demás familiares no cayeran en las manos de hombres sin escrúpulos.

Durante esta ingenua y primitiva fase silente era menos que imposible que las rameritas prosperaran, aunque fuera como personajes de melodrama típico e inofensivo. Lo mejor era esperar otros tiempos. Poco a poco se fueron dando las condiciones para que la prostituta tomara fuerza en el cine nacional. En 1931 un equipo de actores y técnicos Hollywoodenses combinados con elementos mexicanos, realizan la primera cinta sonora: la segunda versión de *Santa* con la dirección de Antonio Moreno y las actuaciones no muy afortunadas de Lupita Tovar, Donald Reed, Carlos Orellana y Juan José Martínez Casado. La estructura de la primera versión queda sin modificación.

De repente, los balbuceos y los primeros pasos se detienen para dar cabida a otros temas y a otros géneros. Aproximadamente entre los años de 1934 a 1946, o sea los sexenios respectivos de Lázaro Cárdenas y Manuel Ávila Camacho, el cine mexicano explora otros terrenos. Son los años de gloria del melodrama revolucionario derivado de las obras clásicas de De Fuentes (*El Prisionero 13*, *El Compadre Mendoza*, *¡Vámonos con Pancho Villa!*): son los días dorados de la nostalgia por Don Porfirio. Son los

tiempos felices de la expansión comercial por vía de la comedia y el melodrama ranchero con carga de mitificación provinciana.³²

Es entre finales de los cuarentas y principios de los cincuentas, cuando México recoge los frutos que había sembrado en materia política y económica los anteriores gobiernos. El país entra en una etapa de industrialización acelerada y se tiene la ilusión de que se vive la época más rica de la historia mexicana.

Como lo han señalado los historiadores del cine nacional, en el sexenio alemanista surge su majestad: el melodrama cabareteril.

En este período empieza a surgir la necesidad de dejar la tranquilidad de la provincia para poder vivir en la capital una vida a la altura de la modernidad, esta modernidad consiste en llevar a cabo una vida nocturna azarosa, un despilfarro inimaginable, corrupción acelerada y entrega total a las modas del imperialismo de la post-guerra. Dentro de esta fase, la población urbana crece desmesuradamente tratando de ocupar las vacantes de fábricas, talleres, comercios, etc. En ese marco se llevará a cabo la expansión de las prostitutas fílmicas. Es en este momento cuando el cine mexicano responde a diversas necesidades: en primer lugar se constituye como una derivación del cine ciudadano, para entonces ya había probado sus efectos taquilleros. En segundo lugar, el melodrama cabareteril cumple la función de ser un género que sustituye en número de producciones a la ya decadente comedia ranchera. En tercer lugar se trata de buscar un correspondiente nacional a las películas musicales de Hollywood que por ese

³² Ibidem.,p.3

entonces lograba resonantes éxitos económicos aquí y en el resto de América Latina.

Después de un arranque exasperadamente lento, las obras de cabaret fueron encontrando acomodo en los gustos de un público ávido de temas fuertes con cierta identidad urbana. En el que se ubicarían títulos tan pedestres como: *La carne manda*, *Pecadora*, *Una mujer con pasado y otras*.

Seguiría el famoso *Salón México* (1948) del afamado Emilio “Indio” Fernández, y tras él sobrevendría una descomunal avalancha. Como justamente lo ha señalado el historiador y crítico de cine Jorge Ayala Blanco, a la cinta de Fernández le corresponde el mérito de haber independizado el melodrama cabareteril y de haber sentado sus bases convencionales.

Afortunadamente el melodrama cabareteril no agotó sus convenciones y para la prosperidad genérica se reúnen el director cinematográfico Alberto Gout y el escritor emigrado Álvaro Custodio y la que fue quizá la más deslumbrante de todas las cabareteras fílmicas: Ninón Sevilla. El cineasta Alberto Gout había desarrollado una filmografía irregular, en estas cintas abundan los melodramas mediocres, pero en las cintas sobre prostitutas demostró un oficio más depurado y seguro. Por su parte Álvaro Custodio es un hombre cultísimo, crítico durante un tiempo en el periódico Excelsior a finales de los cuarenta. Ninón Sevilla nació en Cuba; una vez que llegó a México realizó un pequeño papel en la cinta *Carita de Cielo* (José Díaz Morales, 1947). El encuentro de este trinomio fílmico

tuvo lugar en 1949 en la cinta *Aventurera*, obra fuera de serie dentro del cine mexicano.

La *prostituta-cabaretera-bailarina* interpretada por Ninón Sevilla lograba por primera vez la desmitificación contundente del oficio a través de un argumento absolutamente improbable, pero bien manejado dentro de las reglas de la ficción cinematográfica. Obra desmedida y despiadada, *Aventurera* aceptaba todas y cada una de las convenciones del melodrama cabareteril sólo para hacerlas dinamitar desde abajo y desde adentro. Incluso su célebre final posee una carga de subversión moral que todavía hasta la fecha nos deja atónitos. Y es que por primera vez en el cine mexicano se daba un paso más allá de los estrechos límites de un género tan viciado como el melodrama de cabaret.³³

El trío Gout/Custodio/Sevilla se volvería a reunir en 1950 para filmar *Sensualidad*, otra de las obras rutilantes de la serie. En esta cinta se volvía al tema de la respetabilidad burguesa desintegrada por el deseo. Un juez sucumbe a los encantos de una prostituta. En particular se recuerda aquel momento en el que Fernando Soler, se rebelaba contra la aplastante cotidianeidad de la oficina y las jerarquías sociales encarnadas por sus jefes. Todos los demás melodramas que siguieron a esta cinta no lograron superar el mero conformismo temático y cayeron en la mediocridad, el cabaret retornaría al cine mexicano entrados los setentas en una serie de cintas grotescas, pero ese es un punto a estudiar aparte.³⁴

³³ Ibidem, p.p 6 y 7

³⁴ Ibidem, p.9

Existen tres películas importantes en el período de 1948 a 1950 respecto al tema de la prostituta en el cine nacional. Estas cintas tratan el tema, adaptándolo a los requerimientos de un medio nacional muy preciso, además gozan de una buena ambientación y buen reparto, Los argumentos de los filmes avanzan en intensidad dramática.

Las cintas cuentan con actores de mucha experiencia, amén de sus habilidades en la actuación, las cuales fueron aprovechadas por los directores de las mismas.

Las películas escogidas son consideradas obras excepcionales dentro del género y del cine mexicano en conjunto, ya que se encuentran dentro de las obras clásicas del cine nacional.

En esta época de oro de nuestro cine, el país arriba al urbanismo y a la modernidad. Las cintas con un esquema feudal son reemplazadas por películas donde se refleja la época moderna que se vivía entonces, ya que al fin y al cabo serían reclamadas por el sistema de consumo.

En estas películas se registraba el cambio de actitudes que se observaba en México, puesto que el cine refleja en cierto modo la transición urbana de la época.

De tal manera, a continuación se realizará una breve sinopsis de cada una de las cintas que han sido seleccionadas para su análisis:

4.1 Salón México

De Emilio Fernández*, s/historia suya y de Mauricio Magdaleno, con Marga López, Miguel Inclán, Roberto Cañedo, Rodolfo Acosta. Silvia Derbéz, Mimí Derba; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Raúl Lavista. (Clasa Films Mundiales, 1948)

SINÓPSIS DEL ARGUMENTO: Mercedes (Marga López) frecuenta el famoso salón de baile en calidad de fichera, para que su hermana Beatriz (Silvia Derbéz) pueda continuar sus estudios en una escuela particular para señoritas popis. El “pachuco” (Rodolfo Acosta) se encarga de despojarla del dinero que han ganado conjuntamente en una competencia de baile y le deja una copa sin valor a cambio. Al reclamarle ella su actitud él la bofetea salvajemente en el hotel de paso, pero el guardián del orden público en el salón de baile, un policía indígena (Miguel Inclán) se interpone y la rescata de la agresión. Ella en agradecimiento le besa las manos, él promete serle desde ese momento como su sombra. En su intento por robarle a la cabaretera, entra en el cuarto de azotea donde ella vive. Después de una acalorada discusión ésta lo ataca por la espalda, pero el herido tiene tiempo de balacearla. Mercedes muere la víspera de la graduación de su hermana, quien se casa con un excombatiente cojo del Escuadrón 201 (Roberto Cañedo).

Ayala Blanco, dice que **Salón México** se presenta como una exploración del alma de arrabal, tiene la importancia de haber declarado la independencia de un género indeciso y de lenta gestación. Apoya una atmósfera autosuficiente y una tipología

subalterna que tienen profundas raíces en la realidad mexicana que refleja. El ambiente y las figuras de **Salón México**, bien pronto se vuelven familiares. Influyen no solamente en el cine sino en la realidad social que las produjo. El mundo de las zonas rojas, de la lucha contra la miseria indígena y el júbilo de la decadencia se han edificado sobre bases firmes.

* La vida de Emilio Fernández Romo, apodado el *Indio*, es una epopeya. Nació el 26 de marzo de 1904 en El Hondo, Coahuila. Era muy niño cuando inició la Revolución Mexicana, por lo que vivió una época difícil, con un padre ausente, un militar riguroso y cruel que permaneció en activo durante la lucha armada; apenas trató con su madre, Sara Romo, de ascendencia kikapú, quien murió o huyó del hogar, por lo que fue criado por su abuela. Inspirado por el ejemplo paterno, se enroló con los alzados y se matriculó en el Colegio Militar del que fue expulsado, aunque a los diecinueve años ya era un joven Teniente Coronel con un largo historial militar.

Tal vez el haber participado en la Revolución Mexicana le dio elementos suficientes para recrear toda una época y trascender a su leyenda, en la que es difícil separar el dato biográfico del mito, ya que contaba haber participado en eventos históricos y haberse relacionado con personajes célebres... Dicen, dijo, que casi siendo un niño asesinó al amante de su madre, intervino en la rebelión *delahuertista* comandada por Fortunato Maycotte, que al viajar a Estados Unidos se relacionó con Al Capone, Rodolfo Valentino, John Ford, que fue novio de Greta Garbo y que incluso modeló para la estatuilla del premio Oscar.

Lo que es un hecho es que emigró a Estados Unidos y pronto consiguió trabajo en la efervescente industria cinematográfica. Entre 1925 y 1934 apareció en varias películas, algunas hispanas, como extra, actor secundario, bailarín, además de trabajar como barrendero, carpintero, cargador y otros oficios. En la meca del cine coincidió con varios mexicanos, quienes más adelante serían primeras figuras, y con uno de ellos, Chano Urueta, se reunía los fines de semana para filmar con una cámara prestada. Alguna vez contó que en esos días de descanso iba al cine, y descubrió las imágenes de *¡Que viva México!* de Sergei Eisenstein, las que le causaron tal emoción, que a partir del realismo soviético vislumbró la posibilidad de crear una estética cinematográfica mexicana.

Luego de siete años de exilio, y tras la amnistía declarada a favor de los delahuertistas, Emilio *Indio* Fernández regresó a México y se incorporó al cine. Participó como actor en *Corazón bandolero* de Raphael J. Sevilla, *Janitizio* de Carlos Navarro, *Adiós Nicanor* de Rafael E. Portas; brincó a la pista como bailarín en *María Elena*, también de J. Sevilla, y participó en *Las mujeres mandan* y *Allá en el rancho grande* de Fernando de Fuentes; su primer colaboración como libretista fue en *Los muertos hablan* de Gabriel Soria.

En 1941, apoyado por David Silva y asesorado por Raúl de Anda, debutó como director en *La isla de la pasión*, a la que siguió *Soy puro mexicano*; en 1943 estrenó *Flor Silvestre*, notable no solo por la historia y actuaciones, sino porque en esta cinta conjuntó un equipo de trabajo que incluyó al argumentista Mauricio Magdaleno, el fotógrafo Gabriel Figueroa y los actores Dolores del Río y Pedro Armendáriz, con quienes filmó *María Candelaria*, *La perla*, *Enamorada* (en la que incluyó a María Félix), *Río escondido*, entre

otras, que le dieron reconocimiento internacional y nacional, premios en festivales de todo el mundo y lo llevaron al primer plano de la cinematografía mundial de los años cuarenta, al grado de que en el mundo se consideraba que el cine mexicano era la dupla *Fernández-Figueroa*. En 1946 codirigió con John Ford ***El fugitivo***; aunque el tema recurrente de sus cintas fue el campo y los indios de México, en 1948 filmó ***Salón México y Víctimas del pecado*** de 1950, citadinas, afroantillanas y sórdidas. ***Salón México*** es el primer melodrama cabaretero del Indio Fernández, o sea, la primera incursión del director del momento en el género del momento. El Salón México, “antro de vicio” que funcionó en realidad como punto de reunión de hampones, trabajadores, ficheras y gente bien, se encontraba ubicado en los linderos de una zona roja muy céntrica, en la Colonia Guerrero. Los preciosismos fotográficos de Figueroa, los claroscuros y juegos de luces elaboradísimos con que el camarógrafo afirmaba en las escenas de interiores su maestría. ***Salón México*** tiene la importancia de haber declarado la libertad de un género que se creó lentamente, apoya una atmósfera que tiene profundas raíces en la realidad mexicana que reflejan.

Con la década de los cincuenta sobrevino la decadencia de la Época de oro del Cine Mexicano, su gloria decayó y con la falta de oportunidades para dirigir retomó su carrera como histrión en 1958 en ***La cucaracha*** de Ismael Rodríguez. En los últimos años de su vida filmó segundas y terceras versiones de sus propias películas, al tiempo que participó como actor de carácter en las producciones en cine y televisión que le ofrecían, sumando 98 películas como intérprete y 48 como director.

Por su trabajo mereció en numerosas ocasiones el Ariel; en 1948 recibió el *Colón de oro* en Huelva y hay una cátedra de cine con su nombre en la Universidad de Moscú. En su obra han quedado inmortalizados los rostros más bellos del cine mexicano: María Félix y Dolores del Río, así como la bravura y galanura de Pedro Armendáriz; si Akira Kurosawa legó al mundo la belleza del cine japonés, *El Indio* aportó en su mejor época una estética nacionalista.

El 6 de agosto de 1986, en la ciudad de México, acompañado de Columba Domínguez, quien fuera una de sus cuatro esposas, y de su hija Adela, murió en su casa de Coyoacán, a causa de las complicaciones por una fractura en la clavícula.



*Marga López y Miguel Inclán en Salón México (1948)
Dirección: Emilio Fernández, Fotografía: Gabriel Figueroa*



*Rodolfo Acosta, Marga López y Miguel Inclán en Salón México (1948)
Dirección: Emilio Fernández, Fotografía: Gabriel Figueroa*



Rodolfo Acosta y Marga López en Salón México (1948)
Dirección de Emilio Fernández



Marga López y Roberto Cañedo en Salón México (1948)
Dirección de Emilio Fernández
Fotografías: Gabriel Figueroa



*Marga López y Miguel Inclán en Salón México (1948)
Dirección: Emilio Fernández, Fotografía: Gabriel Figueroa*

4.2 Aventurera

De *Alberto Gout, s/historia suya de Carlos Sempelayo y Álvaro Custodio basada en un argumento de éste con Ninón Sevilla, Rubén Rojo, Andrea Palma, Tito Junco, Miguel Inclán, Jorge Mondragón, Maruja Grifell; fotografía: Alex Phillips; música: Antonio Díaz Conde. (Prod. Calderón, 1949).

SINOPSIS DEL ARGUMENTO: La trama de inicio en una familia de Chihuahua. Elena (Ninón Sevilla), una joven que vive con su madre (Maruja Grifell) y su padre, almuerza antes de irse a su clase de baile. De repente todo cambia. Ese día regresa temprano a casa, entra al cuarto de su madre y la sorprende en brazos de un amigo de la familia, besándolo. Aterrada, la chica sale despavorida a la calle. Cuando regresa, la casa está en silencio, un disparo la sobresalta en la biblioteca, su padre se ha dado un tiro en la sien, sosteniendo en sus manos una nota (“Me voy con el hombre que realmente quiero”). Pasado el luto, Elena vende la casa y se traslada a Ciudad Juárez. Intenta trabajar como mecanógrafa. Siempre hay un patrón libidinoso que trata de abusar de ella. Elena hambrienta y sin empleo, se cruza en la calle con Lucio “el guapo” (Tito Junco), viejo amigo, alto y corpulento. Van a celebrar el encuentro a un cabaret de ínfima calidad. La muchacha se embriaga, por una reja disimulada vigila Rosaura (Andrea Palma) la proxeneta del lugar. Lucio trabaja con ella en calidad de tratante de blancas, con el pretexto de conseguirle un puesto como secretaria de ahí mismo, el hombre sube por una escalera privada a Elena, que se cae de borracha, a ésta se le ofrece un té, el cual deja narcotizada a la mujer en una cama mientras entra el primer cliente.

Al día siguiente, con el vestido desgarrado y presa de un ataque de histeria, Elena se presenta ante Rosaura, quien le explica la nueva situación. Elena triunfa como bailarina.

Cierto día cuando termina de rondar soberbiamente el cabaret, con un cigarrillo entre los dedos y enfatizando su papel de maldita, ve en una de las mesas al amante de su madre. Se le hacha encima y le rompe una botella en la cabeza. Rosaura ordena un escarmiento, pero interviene Lucio defendiéndola, el tratante se lleva a Elena y Rosaura jura vengarse. La vida de Elena como amante de Lucio será muy breve pues uno de sus cómplices deserta y lo denuncia con Rosaura, la cual ha encontrado la forma de vengarse. La policía lo lleva preso. Elena va a la capital y trabaja en clubes nocturnos bailando zambas con vestuario de plátanos y frutas tropicales en la cabeza y las bombachas. Elena acepta la proposición matrimonial de Mario (Rubén Rojo), un joven abogado jalisciense, Mario lleva a Elena a conocer su familia, ahí conoce a su hermano y a su distinguida madre que no es otra que Rosaura de Ciudad Juárez en su segunda vida oculta. La cruel proxeneta se ve obligada a aceptar el enlace de la pareja. En su nueva vida, Elena tiene numerosas oportunidades para escarnecer a Rosaura. La madre no soporta más la situación y se arroja sobre Elena tratando de estrangularla, pero Mario la salva. Rosaura regresa decepcionada a Ciudad Juárez, Elena viaja también a la misma ciudad. La bailarina se dirige a su hotel. En el interior del cuarto se encuentra Lucio, prófugo de la cárcel que quiere obligarla a cruzar con él la frontera. Se lleva a Elena por la fuerza, pero “el rengo” maleante y ahora ayudante de Elena, se anticipa y clava un cuchillo

en la espalda de Lucio, Elena corre hacia el final feliz y se reúne con Mario.

.Gout, Director, guionista y argumentista. Nació en la Ciudad de México el 14 de marzo de 1907. Murió el 7 de julio de 1966 en 1925 se trasladó con su familia a Los ángeles, en donde incursionó en el cine como maquillista en los estudios Twentieth Century Fox.

En 1933 regresó a México, en donde continuó trabajando como maquillista en la industria cinematográfica; aparece como Tito Gout en los créditos de las películas. En 1939, con la comedia ***Su adorable majadero***, comenzó su trabajo como director y guionista, el cual desarrolló hasta su último año de vida. En la primera época de su carrera realizó películas históricas, entre las que destacan ***San Francisco de Asís*** (1943) y ***Tuya en cuerpo y alma*** (1944).

Sin embargo, fue en el cine cabaretero donde alcanzó la fama, dirigiendo a las rumberas más famosas de los años cuarenta y cincuenta: Meche Barba, María Antonieta Pons, Nipón Sevilla y Rosa Carmina. Gout fue artífice de una de las películas emblemáticas del género: ***Aventurera*** (Dir. Alberto Gout, 1949), cuyo guión corrió a cargo de Álvaro Custodio como guionista y Alex Phillips como cámara, formaron un equipo muy sólido que logró varios éxitos del género de cabaret -además de ***Aventurera***, todos ellos protagonizados por Nipón Sevilla: ***Sensualidad*** (1950), ***No niego mi pasado*** (1951) y ***Mujeres sacrificadas*** (1951).

En 1952, rompió con Productores Calderón, compañía con la que había filmado muchas de sus películas de éxito, y fundó la

productora Constelación Films, con la que alcanzó a realizar otras cuatro películas. Alberto Gout murió en 1966, mientras su última película, ***Estrategia matrimonio***, se encontraba aún en postproducción.

La obra de Gout fue escasa en comparación con sus colegas; adoptó a lo largo de su vida cinematográfica una parquedad y un hermetismo con la prensa; no se tienen datos de que exista algún escrito, libro o nota escrita por él; un incendio destruyó los archivos de Constelación Films, empresa creada por el propio Gout.³⁵

Gout comenzó a dirigir a finales de noviembre del 49 la cinta ***Aventurera***, título de una exitosa melodía de Agustín Lara. Para entonces el productor Pedro Calderón había contratado al español Álvaro Custodio como argumentista de cabecera de las últimas cintas de Ninón. Se puede decir, que la película no resulta ni mejor ni peor que las otras de la serie de Ninón Sevilla; sus números musicales daban testimonio de su admiración por Agustín Lara y por los ritmos latinoamericanos, sus argumentos se parecían a los de muchas otras cintas; la presencia de Ninón Sevilla solicitaba por principio la inevitable complicidad sentimental. La ambientación es buena, Ninón se desenvuelve impecable al interpretar cada una de sus coreografías, mismas que ella creaba al igual que el vestuario que portaba en cada una de ellas. Es verdad que *Aventurera* no pasó inadvertida, Alberto Gout se convirtió en el segundo director mexicano más importante de la época (el primero fue el Indio Fernández). Poco valorada en su época de estreno pues sólo permaneció dos semanas en cartelera, la cinta terminará por llamar

³⁵ Ibidem,p.p. 36

la atención de la crítica francesa. Se le considera una de las escasas obras verdaderamente excepcionales dentro del género y del cine mexicano en conjunto. Ninguna de las demás cintas del trinomio Gout-Custodio-Sevilla, alcanzó el éxito de ***Aventurera***.³⁶

³⁶De la Vega Alfaro, Eduardo. *Gout Alberto (1907-1966)*, Serie 3 Monografías, Cineteca Nacional, 1988. p.p. 35-37



Ninón Sevilla en Aventurera, (1949) Dirección de Alberto Gout



*Cartel de la cinta Aventurera, 1949
Fotografías: Alex Phillips*



*Miguel Inclán, Ninón Sevilla y Andrea Palma en Aventurera (1949)
Fotografía: Alex Phillips*



*Ninón Sevilla y Andrea Palma en Aventurera (1949)
Dirección: Alberto Gout.*



Ninón Sevilla y Miguel Inclán en Aventurera (1949)
Fotografía: Alex Phillips

4.3 Sensualidad

De Alberto Gout, s/historia de Álvaro Custodio, con Ninón Sevilla, Fernando Soler, Domingo Soler, Rodolfo Acosta, Andrea Palma, Rubén Rojo, Andrés Soler, Quintín Bulnes, Bobby Capó: fotografía: Alex Phillips; música: Antonio Díaz Conde, (Producción Calderón, 1950).

SINOPSIS DEL ARGUMENTO: Un juez recto e irrevocable (Fernando Soler) condena a dos años de prisión a una prostituta (Ninón Sevilla) culpable de robo. Al salir de la cárcel, la mujer encuentra la forma de seducir al juez y de convertirlo en un pelele absorto por el deseo. Por ella el hombre maduro humillará a su familia, provocará la muerte de su esposa (Andrea Palma), desfalcará la caja fuerte de la comisaría policíaca, medio matará a su hijo (Rubén Rojo) rival en amores y terminará estrangulando a la prostituta, que intentaba escapar arrastrándose por la banquetta de una avenida. Domingo Soler, el agente policiaco íntegro, aplazará la labor de la justicia para encubrir a su patrón. Andrés Soler, es un tinterillo que de repente se rebela contra la honestidad que lo ha sostenido durante treinta años, se va de juerga, se presenta en estado de ebriedad ante los jefes, los insulta y hace reaccionar al juez.

Casi para finalizar 1950, el mismo equipo de *Aventurera* filmó ***Sensualidad***, se le consideraba la segunda más valiosa aportación de Custodio al equipo Calderón- Gout. Custodio trataba sobre todo de sacar el mayor provecho posible de la participación de Ninón Sevilla, para obtener una definitiva consagración como heroína en ***Aventurera***. Así pues ***Sensualidad*** contaba en el fondo el encuentro y el choque de dos melodramas representados por sus principales intérpretes. Sin duda, el prurito de realizar una obra de calidad quitó a ***Sensualidad*** la libertad, la despreocupación por el exceso que diera toda su fuerza a ***Aventurera***. ***Sensualidad***, es una historia truculenta, de infinita crueldad y que con lógica aplastante culminaba en el crimen. Gout, puso lo mejor de sí para que la cinta alcanzara momentos que desafiaban los valores de la moral burguesa. Ninón despreciaba y humillaba abiertamente al dignísimo juez personificado por Fernando Soler; al igual que humillaba a la venerable madre-esposa interpretada sobriamente por Andrea Palma; el espléndido villano del cine nacional Rodolfo Acosta. ***Sensualidad***, no pierde su fuerza dramática ni la calidad de sus imágenes. Al igual que ***Aventurera***, tampoco tuvo éxito en la taquilla, sin embargo también fue elogiada por parte de la crítica francesa, lo cual era suficiente para su realizador Alberto Got.³⁷

³⁷ Ibidem, p.p. 37



Cartel de la cinta Sensualidad, 1950



Fernando Soler y Ninón Sevilla en Sensualidad (1950)
Dirección, Alberto Gout



Fernando Soler y Ninón Sevilla en Sensualidad (1950)
Dirección, Alberto Gout
Fotografías: Alex Phillips



*Ninón Sevilla en Sensualidad (1950) Dirección, Alberto Gout
Fotografía: Alex Phillips*



Rodolfo Acosta y Ninón Sevilla en Sensualidad (1950)
Dirección, Alberto Gout
Fotografías: Alex Phillips

CAPÍTULO V

RESULTADOS DE LAS TÉCNICAS APLICADAS EN LA INVESTIGACIÓN

5.1 Clasificación cuantitativa

El presente subcapítulo expone los resultados que se obtuvieron mediante el análisis de contenido basado en el texto de Berelson, mismo que define como una técnica que sirve para la clasificación de los portadores de signos (verbales, musicales, pictóricos, plásticos, gesticulares). Esta técnica depende de las reflexiones de un investigador o grupo de investigadores en relación a tipos de categorías. Los resultados del análisis de contenido describen la frecuencia en que ocurren los signos o grupos de signos, dentro de las categorías seleccionadas.

Con base en los resultados arrojados en los porcentajes del análisis según el número de apariciones de cada una de las categorías, las cuales se eligieron de acuerdo a su grado de importancia dentro de cada una de las películas seleccionadas para la investigación, podemos distinguir una clasificación exacta de cada una de ellas como se especifica a continuación:

Para realizar el análisis de contenido, se llevó a cabo la observación de escena por escena de cada una de las cintas seleccionadas. Las categorías fueron elegidas por su importancia dentro del desarrollo de la trama de cada una de las cintas elegidas..

SALÓN MÉXICO

Categorías	No. de escenas	%
Baile	5	8.9
Amor	6	10.75
Pareja	9	16
Prostituta	11	19.6
Música	7	12.5
Familia	4	7.15
Cabaret	7	12.5
Villano	7	12.5
Total	56	100%

- **Salón México:** las escenas de mayor relevancia son en las que hace su aparición el personaje de la prostituta, el cual encabeza en este caso el primer porcentaje. En segundo lugar tenemos las escenas que corresponden a la aparición de pareja, la cual está interpretada por la prostituta (Marga

López), el villano (Rodolfo Acosta) y el policía (Miguel Inclán). Las escenas correspondientes a la música, cabaret y las que ocupan al villano, cuentan con el mismo porcentaje y número de apariciones, estas tres tienen que ver con el contexto en el que se lleva a cabo la historia y con el personaje antagónico, el cual es determinante en el desarrollo de la misma. La música reafirma el título de la cinta, puesto que se escribió un tema de danzón con ese mismo nombre y el **Salón México** estuvo vigente durante varias décadas.

Curiosamente, las escenas de menor relevancia son las que ocupan el baile, el amor y la familia respectivamente. Es paradójico, observar en esta cinta que se realizó en un salón de baile y con escenas fascinantes en las que bailarines profesionales del Danzón aparecen en primer plano no se muestren con mayor frecuencia.

Las dos primeras décadas del Siglo pasado, el Distrito Federal era sin duda una de tantas otras urbes cosmopolitas, llena de diversiones nocturnas y espectáculos: cabaretes, cines, prostíbulos, teatros, carpas y pistas de baile como el gran Salón México.

Esta actividad nocturna se encontraba englobada en una zona de la capital que iba desde el Barrio de San Miguel, Arcos de Belén y lo que es hoy el Eje Central. El Salón México comenzaba su actividad dancística y demás a partir de las seis de la tarde hasta las cinco de la mañana ofreciendo notas

musicales de tango, bolero, fox trot y por supuesto el clásico danzón.

Los horarios noctámbulos, propiciarían que muchos individuos se convirtieran en golfos, chulos, cinturitas, vividores de las mujeres o simplemente padrotes; los mejores siempre fueron aquellos que dominaban el baile, sobre todo el danzón, género musical que destila erotismo a raudales.

El Salón México llamado también Catedral del Baile ciudadano, se encontraba ubicado en la calle del Recabado, hoy Pensador Mexicano, el lugar que si bien era de absoluta calificación proletaria, de vez en cuando recibía a grandes personajes del arte, el cine, las letras y el deporte.

Con sus tres pistas de baile: la de “sebo” (para gente muy pobre y algunos sin zapatos, lo que propició que a alguien se le ocurriera poner un letrero que decía “favor de no tirar colillas en el piso, porque se queman los pies las damas”); la de “manteca”, para los enchamarrados y los de “tacuche”, y la de “mantequilla”, para turistas, intelectuales y gente “bien” que en plan antropológico visitaban el salón. Por cierto en la pista de “mantequilla” desfilaron luminarias del cine nacional e internacional como Lupe Vélez, Johnny Weissmuller “Tarzán”, María Félix, Agustín Lara, Diego Rivera, Frida Kahlo, Dolores del Río entre otros.

El gusto de Emilio Fernández por el danzón, logró que realizara una de las mejores cintas del Cine Mexicano: **Salón México**.

AVENTURERA

Categorías	No. de escenas	%
Baile	8	14
Amor	6	10.5
Pareja	9	15.8
Prostituta	5	8.8
Música	8	14
Familia	4	7
Cabaret	9	15.8
Villano	8	14
Total	57	100%

- **Aventurera:** como categorías notables encontramos a la pareja y el cabaret con el mismo número de apariciones durante el desarrollo de la cinta, ya que, llevan a cuentas el peso de la historia; en el cabaret se lleva a cabo la mayor

parte de la cinta y nos permite sentirnos parte de la misma: alrededor de la pareja (Ninón Sevilla y Rubén Rojo) gira la trama, el amor, la venganza, la incertidumbre y el final feliz lo demuestran, es la que determinará el desenlace de la historia; en segundo lugar están el villano, el baile y la música. El director Alberto Gout, logra plasmar el verdadero espíritu de las canciones de Agustín Lara, ya que, son un elemento dramático insustituible, sobre todo en esta cinta en donde es una ilustración encarnizada de las letras de Lara: mujeres buenas marcadas por la fatalidad, hombres débiles prendidos en el fuego de una devoradora, cuartos o cabarets velados por el humo, joyas, pieles y automóviles de lujo, peticiones de perdón en plena agonía. Los versos musicalizados por Lara alcanzan su glorificación en el momento en que Pedro Vargas canta la melodía mientras la cámara de Gout sigue en travelling a Nipón que atraviesa horizontalmente el fondo del cabaret. Cuando su figura ha quedado en (médium-shot) sus gestos aluden lo que dice la canción (“haz menos escabroso tu camino/ vende caro tu amor, aventurera”).

El villano (Tito Junco) es punto clave en la historia, ya que, es quien lleva a la protagonista (Ninón Sevilla) a la prostitución, el baile y la música son sin duda el atractivo auditivo y visual puesto que le dan a la protagonista la maravillosa oportunidad de lucirse y demostrar sus atributos físicos e interpretativos en la danza, como categorías menos relevantes aparecen; curiosamente en esta cinta el número de escenas en que aparece la prostituta como tal (Ninón Sevilla) son mínimas y las que pertenecen a el amor y la familia no son relevantes.

SENSUALIDAD

Categorías	No. de escenas	%
Baile	5	9.6
Amor	3	5.8
Pareja	3	5.8
Prostituta	15	28.8
Música	5	9.6
Familia	6	11.5
Cabaret	6	11.5
Villano	9	17.3
Total	56	100%

- **Sensualidad:** en este caso, el mayor porcentaje lo da sin lugar a dudas el personaje principal de la prostituta (Ninón Sevilla), apareciendo en un porcentaje mayor que en la cinta

de **Salón México**, aquí la prostituta lleva el control de principio a fin; *Sensualidad*, es el nombre de la canción que interpreta el cantante cubano Bobby Capó en un cabaret , según acentúa la cámara, se la está cantando prácticamente sólo a Aurora(interpretada por Ninón Sevilla, mientras ella baila seduciendo aún más al *juez más recto de la ciudad*, Alejandro Luque (Fernando Soler). Mientras se observan estas imágenes el espectador es seducido una vez más por , por la bailarina Nipón Sevilla, pues, simplemente bailando en los brazos de un hombre, comunica de una manera significativa la sensualidad que le caracteriza. Ninón Sevilla, espléndidamente desvergonzada, seduce a todos los personajes y una vez más tiene provocaciones con Andrea Palma – en esta ocasión como una sumisa esposa que se humilla ante la amante de su marido. Nipón ejecuta coreografías fuera de serie, como la de la media naranja, realizada en espacios para dar cabida a la más fecunda imaginación, luciéndola y llevándola a cabo en todo su esplendor. El villano (Rodolfo Acosta) se lleva el segundo lugar, el es quien determina las acciones de venganza, revancha y destrucción que realiza la prostituta; el cabaret toma el tercer lugar empatando el número de escenas con la familia, en esta cinta se le da mayor importancia a esta, debido al contexto social en que se lleva a cabo la trama; el baile tiene un lugar importante también, puesto que en un cabaret de esa época no puede faltar un espectáculo con sabor a mambo; en último lugar encontramos con el mismo porcentaje el amor y la pareja, aquí no tiene relevancia.

5.2 Análisis por actos

A continuación se dan los resultados obtenidos de las tres cintas seleccionadas, de acuerdo a la teoría de Daniel Prieto Castillo, que en páginas anteriores se describe.

SALÓN MÉXICO

1.- Prohibición- transgresión

La heroína transgresora Mercedes (Marga López) la mujer que roba y se prostituye dentro del salón de baile para mantener a su hermana en un colegio de renombre. Al final de la cinta, ella asesina y muere al mismo tiempo que el villano, como parte de su muerte para ser redimida. Siempre hay tiempo para el arrepentimiento y la conversión. Es característico en este tipo de retórica: hay que sufrir, hay que tener desilusiones, sin que se cuestione la causa de ellos. Las cosas vienen o no, eso es todo. Uno comete algún pecado y le viene el castigo. Todo está previsto de antemano, hay que resignarse.

2.- Antagonista

Paco (Rodolfo Acosta) el *padrote* que explota a cuanta mujer se le atraviesa, principalmente por el control y la manipulación que ejerce sobre Mercedes esto logra que se convierta en el ser más despreciable de la película. El simple hecho de ser un delincuente lo transforma en antagonista de la sociedad toda. En ningún momento del relato se verá arrepentido, aún cuando esté a punto de morir.

3.-Daño

El daño aparece desde el momento en que se transgrede, en este caso tanto la heroína-transgresora Mercedes (Marga López) como el antagonista Paco (Rodolfo Acosta) están provocando un daño, y no es a un personaje específicamente sino a una sociedad.

4.- Lucha- victoria

La lucha de la heroína-transgresora ya no es contra el personaje en cuestión sino contra su situación, ya que, la situación económica es el principal motivo de que cometa delito tras delito durante el desarrollo de la película. Asimismo, la lucha que tiene constantemente con Paco hasta el final del relato la lleva a actuar en defensa propia aunque esté de por medio su vida.

5.- El héroe

Este *acto* le corresponde a Lupe (Miguel Inclán) el guardián del orden dentro del fuera y dentro del salón de baile. A él le corresponde someter y poner en su lugar al antagonista (Paco), ya que una de sus funciones es la de proporcionar seguridad y servir a la sociedad en general. Dentro del relato, Lupe se presenta como una especie de *ángel de la guarda* para Mercedes, ya que es el único que aparte de brindarle un amor incondicional y sin prejuicios, la defenderá, protegerá y dará la esperanza de salir del fango en el que se encuentra. Será quien de una lección ejemplar a Paco, para que no continúe maltratando a Mercedes. Su tarea consiste en guiar, en servir de luz.

6.- Prueba- cumplimiento de la prueba

Mercedes tiene que protagonizar algunas acciones contra el antagonista (Paco), todos los enfrentamientos que lleva a cabo con el son una serie de pruebas que se verán cumplidas en el dramático final de la cinta.

7.- Partida- regreso

No se da en este relato.

8.- La carencia

En este relato se presenta de manera justificada en la conducta de la heroína-transgresora. Esta carencia está claramente presentada en el dinero y el cariño, pero lo importante es el camino que toma Mercedes para solucionar sus carencias.

9.- El elemento auxiliar

El excomandante del Escuadrón 201 (Roberto Cañedo) es quien deja muy claro el valor y la reivindicación de la mujer que se ha sacrificado por el bien de su hermanita (Silvia Derbéz). Es a el quien corresponde salvar a la hermana de caer en el fango, ya que desde el momento en que decide casarse con ella, para Mercedes es un motivo de esperanza y tranquilidad el ver que su hermana tendrá la oportunidad de formar una familia dentro de una clase social diferente.

10.- La recompensa

No se da en este relato.

AVENTURERA

1.- Prohibición- transgresión

Elena (Ninón Sevilla) después de que la fatalidad aparece en su entorno familiar, toma la decisión de irse a otra ciudad en donde desea iniciar una vida. Las circunstancias la llevan a ser violada y verse forzada a trabajar en el cabaret, desde ese momento se convierte en una transgresora y emprende una serie de acciones que van en contra de todo lo establecido. Se prostituye, se torna violenta y agresiva en contra de todos aquellos que de una forma u otra provocan su enojo,

2.- Antagonista

Aparecen dos personajes típicos: Rosaura (Andrea Palma) y Lucio (Tito Junco) los dos poseen características similares para ser portadores de este *acto*. La primera es la regenteadota del cabaret, es quien ordena la violación de Elena y la obliga a trabajar en ese lugar argumentando que en ningún otro la aceptarían. El segundo es quien propicia el encuentro con la regenteadora, ya que forma parte del negocio llevando a mujeres inocentes que posteriormente serán prostitutas

3.-Daño

Lo podemos detectar desde el inicio del relato, se lleva a cabo desde el momento en que la madre de Aurora, es encontrada por esta en su alcoba con el mejor amigo de su padre, así durante el desarrollo del mismo.

4.- Lucha- victoria

La lucha de la heroína-transgresora, es en contra de los personajes en cuestión, ya que, son ellos quienes la llevan a sentirse desesperada por querer salir de ese ambiente y por ello es capaz de todo. Al final logrará obtener la victoria que tanto anhela.

5.- El héroe

Es a Mario (Rubén Rojo) a quien corresponde nuevamente protagonizar al héroe dentro del relato. Al principio Aurora se vale del amor de Mario para intentar reivindicarse y lograr su plena libertad, sin embargo el destino los lleva a vivir en la misma casa de la madre de este quien resulta ser nada más y nada menos que Rosaura, es ahí cuando empieza la verdadera lucha de poderes, física y de venganza entre una y otra. Al cabo de una serie de eventos, Aurora logra desenmascarar a la madre de Mario llevándolo hasta el cabaret en donde ella fue víctima de la maldad de ella y Lucio. Finalmente Mario entiende la situación, deja a su madre regresa con Aurora y Lucio es muerto a manos de el Rengo (Miguel Inclán)

6.- Prueba- cumplimiento de la prueba

La prueba se da en el momento en que Mario descubre el verdadero trabajo de su madre.

7.- Partida- regreso

No se trata en este relato.

8.- La carencia

De nuevo se presenta de manera justificada en la conducta de la heroína-transgresora. La carencia está claramente presentada en la falta de dinero, así como en lo afectivo, ya que, si llega ahí es por lo que le prometen inicialmente después de todas las vicisitudes que pasa para obtener un empleo digno.

9.- El elemento auxiliar

Mario es quien salvará a Aurora de todas las calamidades, ya que, para el lo más importante es aceptar a su amada sin importarle lo sucedido.

10.- La recompensa

Es muy clara al final del relato, pues al cabo de una serie de eventos, Aurora logra desenmascarar a la madre de Mario llevándolo hasta el cabaret en donde ella fue víctima de la maldad de ella y Lucio. Finalmente Mario entiende la situación, deja a su madre regresa con Aurora para ser siempre felices y Lucio es muerto a manos del Rengo (Miguel Inclán).

SENSUALIDAD

1.- Prohibición- transgresión

Aurora (Ninón Sevilla) prostituta y bailarina de cabaret, dedicada a explotar a los hombres, aparte de ser cómplice del (Rizos). Después de ser condenada a prisión durante un año por el delito de robo, toma venganza por su propia mano del Juez Luque seduciéndolo y llevándolo a cometer los más bajos actos aún en contra de sus principios morales y éticos, como robar la caja fuerte de la comandancia en donde ha trabajado durante 30 años, por lo tanto se convierte en un transgresor. Aurora es malvada porque si, amén de todo el resentimiento que guarda en contra de esa figura de autoridad que representa el Juez, ella se encargará de que se desencadenen terribles calamidades a lo largo del relato.

2.- Antagonista

El Rizos nuevamente interpretado por el más villano del cine nacional (Rodolfo Acosta) el *cinturita* sin escrúpulos, cínico, violento, cobarde, golpeador de mujeres y arrogante, cuidando siempre su apariencia física y su vestir y con ello seguir siendo atractivo para las mujeres que mueren por estar con el sin importar el precio que paguen por ello . Es por el que Aurora es encarcelada y posteriormente manipulada para continuar cometiendo delito tras delito, hasta que llega el momento en que ya no está dispuesta a seguir dependiendo de las indicaciones del Rizos.

3.-Daño

Se da desde el inicio del relato, ya que tanto la transgresora (Ninón Sevilla) como el antagonista (Rodolfo Acosta) se encargan de cometer una serie de delitos como el robo, agresiones verbales, físicas y humillaciones que provocan el resultado final

4.- Lucha- victoria

Dentro del relato existe el mal y alguien lo tiene que encarnar, en este caso corresponde al antagonista como a los transgresores representarlo. Esta lucha se presenta como una constante entre la transgresora y el Juez. La victoria en este tipo de relato no ocurre.

5.- El héroe

Aparece personificado por el hijo del Juez Luque (Rubén Rojo). Él se encarga de brindarles apoyo a las autoridades, primero para reivindicar a su padre y lograr el castigo de los protagonistas de todas las calamidades vividas por su familia. Principalmente conquistará primero la confianza y después el amor de (Ninón Sevilla), para posteriormente lograr su captura y hacerle pagar a ella como al Rizos todo el mal que han provocado. Es él a quien le corresponde reparar el daño causado por la transgresora y el antagonista.

6.- Prueba- cumplimiento de la prueba

La lucha contra el antagonista (Rizos) y la transgresora (Ninón Sevilla), se da mediante un enfrentamiento propiciado por el héroe (Rubén Rojo) mediante el cual se cumple con la prueba y con el dicho: “el que la debe la paga”

7.- Partida- regreso

No se trata en este relato.

8.- La carencia

No se trata en este relato.

9.- El elemento auxiliar

No se trata en este relato

Como ya se mencionó la recompensa está dada por el reconocimiento social a sus actos, en este relato se da de manera particular al héroe (Rubén Rojo) hijo del Juez. Su lucha por asegurar la justicia, logra finalmente ganar la designación de héroe en el relato. En el héroe benefactor la recompensa va por el lado de la adoración.

CONCLUSIONES

La ciudad de México en los años 40-50 experimentó un crecimiento demográfico inusitado. Lo anterior trajo consigo la emergencia de múltiples personajes urbanos, que mayoritariamente provenían de los barrios populares recientemente creados y situados en los alrededores de la ciudad. Estos encontraron en el Salón de Baile o Cabaret su espacio de socialización y punto de encuentro.

El cine mexicano captura el personaje de la prostituta (sus aspiraciones, sufrimientos y dramas), lo llevará a la pantalla grande y se construirá un mito en torno de él. Muchos de los mensajes, antivalores y comportamientos de la prostituta cinematográfica serán bandera de lucha de movimientos feministas de género y de lucha en torno a los derechos de las mujeres.

Es indiscutible el hecho de que el cine nacional y su bella época de oro, representa un documento testimonial inapreciable; ya que se realizan una infinidad de películas con narración prostibularia y en las cuales se sitúa al personaje de la prostituta como símbolo verdadero. En este sentido, el personaje de la prostituta, en todas y cada una de sus variantes, ha dominado de un extremo a otro, dentro de los esquemas y personajes del cine mexicano.

Según la óptica del cine mexicano, la protagonista termina, tarde o temprano, en un cabaret, ese pequeño mundo sexista que la sitúa bajo una doble modalidad (prostituta citadina que baila y canta) e impone una sobreexplotación como mujer trabajadora. En cierta

forma, el cabaret es, por un lado, el lugar donde desarrolla su modo de vida, sea de la prostitución o de alguna otra actividad como la artística.

En la cinematografía nacional, esta atmósfera se evidenció en cintas en las que la industria fílmica apuntaba hacia la aplicación casi constante de esquemas tradicionales (arrabaleros, cómicos, prostibularios) cuya pretensión es puramente la de plasmar de manera fehaciente la realidad que se vivía en nuestra ciudad y que gracias a ello fue posible el nacimiento de la gran Época de Oro del Cine Nacional, cintas que aún en esta época seguimos disfrutando los que somos apasionados del buen cine.

Inicialmente, **Salón México**, significó algo más, la institucionalización de una costumbre urbana: gastar dinero, mucho dinero, en diversiones, desahogos y disipación; para las clases medias, aquel antro de vicio representaba un consumismo obligado, pues asistir a ese “lugar de recreo” era tanto como liberarse de sus raíces indígenas y del gusto por lo charro y lo pacotilla. No obstante, **Salón México**, de Emilio Fernández tiene el mérito de haber logrado captar, en algunas escenas incidentales, el auténtico ambiente del sitio en que se desarrolla la trama, lugar muy rico en posibilidades cinematográficas.

Por muy simple que parezca la trama de esta cinta ejemplar de desdicha y sacrificio, por tediosa e ilusoria que resulte en la actualidad, **Salón México** tiene el mérito de ser un melodrama, que autorizó, por así decirlo, el tema como género

El director Alberto Gout y la actriz Ninón Sevilla ofrecieron dos de las películas más peculiares e importantes de esa época: ***Aventurera*** y ***Sensualidad***. Estas cintas, que en su momento fueron otras más dentro del enorme cuadro del cine de cabareteras, representan en la actualidad uno de los arquetipos más relevantes legado por el gran bloque genérico, la prostituta-cabaretera, rebelde y vengativa.

En el período comprendido de 1949, el cine nacional fue más prolífico en este tema, exaltando al personaje de mérito, lo que crea la necesidad de atender el rol desarrollado por la mujer en la sociedad mexicana en ese tiempo, atendiendo asimismo los factores morales y religiosos, sin pasar por alto el aspecto socioeconómico que engendra la prostitución, particularmente en México.

De acuerdo al perfil de los personajes de las prostitutas en las tres cintas seleccionadas, es posible concluir después del análisis, que efectivamente se trata de dos visiones de este estereotipo de las prostitutas.

El tratamiento que da el Indio Fernández en ***Salón México***, es el de la prostituta que nunca llega a asumirse como tal porque ejerce con remordimientos, sacrificándose por su hermanita menor.

En cambio, las prostitutas de ***Aventurera*** y ***Sensualidad***, independientemente de las circunstancias que las llevaron a prostituirse, el eje rector que las sostiene es el aceptarse como prostituta y después el vengarse de quienes les provocaron daño.

El gusto y fascinación por la época de oro del cine mexicano, concretamente, me dio la pauta para llevar a cabo la investigación acerca de estas tres cintas clásicas: **Salón México**, **Aventurera** y **Sensualidad**, en las que se ve reflejado el personaje de la prostituta, considerándolo un estereotipo significativo y meritorio.

Bibliografía:

Altman, Pick. “Los géneros cinematográficos”, Ed. Paidós, 2000, Barcelona, 172 pp.

Ayala, Blanco J. “Aventura en el cine mexicano”, México, Ediciones Era, 1968, 455 pp.

Aviña, Rafael “Una mirada insólita, Temas y géneros del cine mexicano”, Océano, CONACULTA, Cineteca Nacional, México, 2004, 269 pp.

Berelson, Bernard, “Análisis de contenido” et. al. Análisis de contenido, México, FCP y S.- UNAM Cuadernos de Extensión Universitaria, 1984, 273 pp.

De la Vega Alfaro Eduardo. “La década de los cuarenta”, ciclo Aventurera, Cine Club INBA, México, 1976, 90 pp.

De la Vega Alfaro, Eduardo, “ Gout Alberto (1907-1966)”, Serie 3 Monografías, Cineteca Nacional, 1988, 112 pp.

Galindo Alejandro. “Una radiografía histórica del cine mexicano”, F.C.P. 1968, 75 pp.

García Riera Emilio. “Historia del cine mexicano”, SEP 1986, México, Volumen I, 320 pp. Volumen II, 350 pp.

De Beauvoir Simone. “El segundo sexo, Tomo I”, Ed. Siglo Veinte Buenos Aires, 1981, 308 pp.

De Beauvoir Simone. “El segundo sexo, Tomo II”, Ed. Siglo Veinte Buenos Aires, 1981, 518 pp.

Fromm E. “El arte de amar”, México, Paidós, 1990, 128 pp.

García Riera Emilio “Cuando el cine mexicano se hizo industria”, México, Revista de la UNAM, 1972, 89 pp.

Gómez Jara Francisco “Sociología de la prostitución”, México, 1988, 125 pp.

López Zárate, Jacqueline, “El cine mexicano, una mirada de fin de Siglo 1939-2003”, México, 2003. www.lopezzarate.com.

Monsivais, Carlos, “Escenas de Pudor y Liviandad”, 1981, Ed. Narrativa, 364 pp.

Parra Meza, Óscar, “Cine y Educación, el cinematográfico como instrumento educativo en México 1921-1950, México 2004, 183 pp.

Paoli, J. Antonio “Comunicación e Información”, Editorial Trillas, México, 1983, 115 pp.

Peninou G. “Semiótica de la publicidad”, Barcelona, Comunicación Visual, 1976, 233 pp.

Poloniato Alicia, “Cine y comunicación”, México, 1980, 120 pp.

Prieto Castillo Daniel. “Retórica y manipulación masiva”, Edico. México, 1979, 144 pp.

Ramírez Armando. “Noches de califas”, Grijalbo, México, 1982, 89 pp.

Robim Bustos, Soledad, “Cine y Política, Un ensayo cinematográfico”, México 1977, www.soledadrobim.com

Sánchez Francisco, “Crónica antisolemne del cine nacional”, México, 1989, 185 pp.

Santiago Vizcarra, Carmen Esther, “Cine por TV”, Guadalajara, 1986, 122 pp.

Vargas Méndez, Patricia, “Cine y Comunicación Social”, México, 1985, 127 pp.

Willhelm Reich. “La lucha sexual de los jóvenes”, Ed. Roca, México, 1989, 135 pp.

Hemerografía

De la Vega, Alfaro Eduardo. *Aventureras*, México, INBA, Vol. I, 1981

“Datos biográficos de Miguel Alemán”. *Uno más uno*, México; 15 de mayo, 1983

Monsivais, Carlos. *De santas a rumberas*, México, VOGUE, año 8 # 90, 1987

“Julio y Emilio, directores disímbolos” *Revista Cinema Reporter*, México; 24 de abril 1948

“Miguel Alemán Valdés”, *Uno más uno*, México, 15 de mayo, 1983

Peña, Margarita, *Santa, un arquetipo de prostituta*, *Revista FEM*, México, Vol I # 1, 1976

Vidales Tamayo, Susana, *¿Vendes caro tu amor, aventurera?*, *Revista FEM*, México, Vol. I, #4, julio-septiembre, 1977

***Las rumberas del trópico*, *Revista* de Editorial Azabache, México 2000.**