

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA**



**“CINE Y SENSUALIDAD:
SILVIA PINAL EN EL CINE MEXICANO DE LA DÉCADA DE LOS
CINCUENTA
(1952-1958)”
TESIS**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA:

FELIPE MERA REYES

DIRECTORA: Mtra. S. Isis Saavedra Luna



CD. UNIVERSITARIA, FEBRERO DE 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Reyna Reyes y Felipe Mera M.

ÍNDICE:

Introducción	3
Capítulo 1: El contexto histórico de México durante la década de los cincuenta.	8
1.1.-La industria cinematográfica.	14
1.2.-El fin de sexenio y la crisis de la industria cinematográfica.	22
1.3.-Breve historia de las mujeres en el cine.....	29
Capítulo 2: Silvia Pinal en el cine mexicano. El comienzo de una carrera.	33
2.1.-“Así ingresé al mundo de las chicas sexys”.	41
2.2.-Silvia Pinal se convierte en una actriz internacional.....	48
2.3.-El declive en cine y el auge en televisión.	55
Capítulo 3: Cine y sensualidad. La construcción de una imagen (1952-1954).....	62
3.1.-Sensualidad y erotismo.	69
3.2.-La sensualidad marca un cambio en la concepción cinematográfica de la mujer.	74
3.3.-El despunte de una estrella.	79
3.4.-“Vestir decentemente y a pesar de todo comer bien”.	84
3.5.-“La Gina, la Mangano, la Pampanini y la Pinal, parampanpán”.	90
Capítulo 4: Cine y sensualidad. Un recorrido por la filmografía de Silvia Pinal (1954-1958).	100
4.1.-La ciudad frente al campo.	100
4.2.-Matrimonio versus Sensualidad.	108
4.3.-Los bailes sensuales de Silvia.....	119
4.4.-La coquetería.	124
4.5.-La imagen de sensualidad en Silvia se consolida.	128
4.6.-El cine de Tulio Demicheli y Silvia Pinal.....	130
Conclusión.	134
Bibliografía.....	139

INTRODUCCIÓN:

La industria del cine mexicano, al igual que otras cinematografías del mundo, ha intentado construir diversos personajes con los que el público siente poderosa empatía, los ha tomado del contexto social en el que han surgido y los ha modificado dependiendo las ideas, tendencias o ideologías de cada realizador; pero también ha tenido que tomar en cuenta las necesidades propias que como industria tiene; sin embargo, y paralelo a este hecho, el cine mexicano ha buscado la satisfacción de las preferencias que el público ha impuesto (qué queremos ver, con quién lo queremos ver y cómo nos gustaría verlo, entre otras), de manera que los diversos personajes del cine son casi siempre la coincidencia de tres constantes imposiciones: la del director, la de taquilla y la de la industria.

Y es que frente al cine satisfacemos la necesidad de distraernos, de aprender, de reflexionar, de llorar, de contemplar, de reír o incluso de erotizarnos. Cada persona busca y encuentra algo en el cine, algo no siempre fácil de explicar pero que satisface en la mayoría de los individuos alguna necesidad concreta. Estas necesidades son primordialmente las alimentadas por la imaginación y la fantasía, aquellas que, como afirma Edgar Morin, en la vida práctica difícilmente pueden satisfacerse. Por ello, las necesidades que animan una búsqueda en el cine son siempre *necesidades subjetivas* del hombre. Lo mágico, lo onírico, lo estético o lo erótico rodean una y otra vez esta búsqueda en los individuos y al mismo tiempo en sociedades completas, formando así imaginarios colectivos. De esta forma, el cine es el medio ideal de la satisfacción afectiva, con él pueden cumplirse las más remotas, complejas e intrigantes fantasías del hombre.

Y todo esto no hace más que representar para el historiador o para el crítico cinematográfico el reflejo (no siempre claro) de los anhelos colectivos de una sociedad, eso sí, de una sociedad en una época concreta de su devenir histórico.

El fenómeno del cine es una actividad poderosamente significativa, es decir, una obra que produce efectos de significado, percepción, auto-imágenes y necesidades subjetivas en todos los participantes, desde los creadores hasta los receptores; y en este proceso en el que el cine funciona, todos los individuos se ven envueltos, representados así mismos e inscritos no en una, sino en varias ideologías y contextos. El director, como creador de su obra, no escapa de ninguna forma al efecto que ésta tiene sobre todos los que la observan, porque incluso él mismo y al igual que los demás es parte del público.

Otro aspecto a considerar es el contexto histórico y social bajo el cual el cine es producido. Para cualquiera que necesite entender cómo funciona el cine de un país, tiene que atender a la historia del mismo. Por ejemplo, México comenzó hacia la década de los cincuenta transformaciones sociales y culturales que la industrialización y modernización del país parecían exigir. Quizás por ello nuestro cine buscó matizar algunos de sus valores morales predominantes y los presentó a través de la acción de sus personajes, para transformarlos en valores casi siempre oficiales y considerados acordes con los tiempos. Así mismo, se vio influido por las *necesidades afectivas* de un público mexicano que exigió modelar las características de estos personajes para lograr satisfacer sus imaginarios.

A mediados de la década de los cincuenta, la pantalla cinematográfica parecía aleccionar a la mujer sobre su identidad femenina e indirectamente sobre su sexualidad. Puede pensarse que la mujer mexicana atendió en la medida de lo posible a las recomendaciones morales que se hallaban detrás de historias melodramáticas, pero a su vez debió buscar personajes que satisficieran otras *necesidades afectivas* concretas, entre ellas las más desafiantes: las de la sensualidad y el erotismo.

De esta forma, la mujer comenzó a elaborar tanto en sociedad como en la pantalla cinematográfica el paulatino cambio que para sí representaba la toma de su propia libertad

y la conciencia de su sexualidad. Ejemplo de ello fueron los personajes que la actriz Silvia Pinal interpretó en el cine durante la década de los cincuenta, los cuales son una representación de la sensualidad femenina que el público mexicano elaboró en conjunto con los valores morales acordes al desarrollo económico del país, a la industria cinematográfica nacional y a las preocupaciones propias de cada director.

Por esta razón el cine explotó la belleza de Silvia bajo una profunda sugerencia sensual, dadas las necesidades propias del público femenino y desde luego del masculino.

Se ha elegido la palabra sensualidad y no erotismo para titular este trabajo, debido a que con ello se deja al descubierto que la sociedad y la industria cinematográfica usaron del ejercicio de la sensualidad en pantalla para lograr satisfacer la necesidad de un erotismo no explícito y hasta cierto grado censurado.

Este trabajo de investigación pretende demostrar que la filmografía de la actriz Silvia Pinal, producida durante los años de 1952 a 1958 y que corresponde concretamente al sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (el cual marcó una fuerte economía inclinada a la industrialización y modernización del país) construyó una idea concreta de la sensualidad femenina en el imaginario social de los espectadores de la década de los cincuenta.

Para ello me he propuesto analizar a profundidad la filmografía de Pinal, tomando en cuenta el contexto político, económico, social y cultural de México, bajo el cual fueron realizadas algunas de las más exitosas cintas de la actriz.

De esta manera, en el capítulo número uno de esta investigación se podrá encontrar una descripción del contexto histórico que determinó las temáticas del cine de los cincuentas, así como una breve explicación del funcionamiento interno de la industria cinematográfica mexicana, todo a fin de comprender cabalmente el contexto social que rodea la producción, realización y exhibición de los filmes de esta actriz.

En el capítulo dos se podrá encontrar una bio filmografía de Silvia, misma que haciendo uso de las múltiples entrevistas que ha brindado a los medios de comunicación, recrea paso a paso su desarrollo profesional a través del cine, el teatro y televisión.

En los capítulos tres y cuatro se explica el proceso de construcción de la representación de sensualidad femenina de las cintas de Silvia Pinal; proceso ocurrido entre la clase media urbana de México, la cual se vio fortalecida en la segunda mitad de la década de los 50' con la creciente industrialización del país.

En específico, en el capítulo tres se aborda la construcción de la imagen sensual de la actriz en el cine mexicano, usando como marco temporal los años de 1952 a 1954, porque en ellos fueron producidas la mayor parte de las cintas que delinearon dicha construcción, tal es el caso de *Mis tres viudas alegres* (1953), *Las cariñosas* (1953), *Un extraño en la escalera* (1954) o *La sospechosa* (1954).

En el capítulo cuatro se realiza un breve recorrido por la filmografía de Silvia Pinal posterior a 1954, año en que su imagen se concreta decisivamente como símbolo de sensualidad por medio del filme *Un extraño en la escalera* de Tulio Demicheli. Siguiendo esta idea, en este apartado se observa la continuación y evolución del proceso de creación de la representación de sensualidad femenina que garantizó, no sólo el éxito internacional de Silvia Pinal, sino su innegable consolidación como estrella en el cine nacional.

Por último, debo mencionar que en este trabajo se encuentra un breve repaso de cada uno de los filmes que tuvieron lugar entre 1952 y 1958, el análisis de éstos es sencillo y se basa en la descripción e interpretación de las tramas, mismas que sólo tienen explicación si son enlazadas unas a otras e insertadas en el panorama histórico y social de México. Advertir la funcionalidad discursiva de éstas y la importancia de algunos de los filmes analizados son también objetivos de esta tesis.

Pero sobre todo, la razón principal que mueve este trabajo es invitar a descubrir bajo otra lupa, es decir con otra lectura, las cintas de la década de los años cincuenta, obras que son testimonio del cambio cultural y social de nuestro país, así como del devenir particular de hombres y mujeres que llenaron con su inigualable figura la pantalla cinematográfica de México.

CAPITULO UNO:

CONTEXTO HISTÓRICO DE MÉXICO DURANTE LA DÉCADA DE LOS CINCUENTA

Adolfo Ruiz Cortines (1890-1973) asumió la presidencia de México el 1 de diciembre de 1952, justo cuando el país se encontraba en plena transformación económica, política y social¹. Su sexenio (1952-1958) abarcó la mayor parte de la década de los cincuenta.

Por aquel entonces la economía registró un crecimiento económico singular, pues el PIB creció en aquellos años a una tasa promedio de 3.6 % anual; lo que comparado con otras décadas significó bonanza, y con ello vino el crecimiento de las ciudades, las migraciones rurales a los centros urbanos, el desarrollo industrial y muchos otros cambios en diversos ámbitos como la cultura y la sociedad.

Todo esto y más caracterizó a México durante la década de los cincuenta como un país que pujaba por industrializarse y modernizarse según el esquema capitalista de aquel entonces². Pareció que el nivel de vida de los mexicanos, a ese ritmo, alcanzaría pronto el de los Estados Unidos de América, por lo que hoy en día ese periodo es llamado por algunos economistas “Milagro mexicano”³.

Sin embargo, los problemas sociales y la pobreza contrastaban con el aparente bienestar económico del país. Por ejemplo, el sexenio de Miguel Alemán Valdés heredó al gobierno de Ruiz Cortines una crisis social provocada por la corrupción, la deshonestidad de los servidores públicos y un sindicalismo que pareció conflagrarse con la política oficial y los sectores empresariales en detrimento de las clases obreras.

¹ Lorenzo Meyer. “La encrucijada” en: *Historia General de México* citado en: Juan José Rodríguez Prats. *El poder presidencial. Adolfo Ruiz Cortines*. México, Miguel Ángel Porrúa, 1992, p. 276-277.

² José Romero. “Crecimiento y Comercio” en: *Una Historia contemporánea de México: transformaciones y permanencias*. Illán Bizberg y Lorenzo Meyer (coord.), México, Océano, 2008, p.170.

³ *Ibíd*, p. 155.

Todo esto se enmarcó en el panorama mundial del fin de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos disminuyó drásticamente sus gastos militares y por lo tanto dejó de importar la enorme cantidad de recursos que necesitaba para la guerra⁴. Debido a esto, su economía dejó de crecer, en 1946 el PIB cayó casi 8 % y mantuvo ese nivel hasta 1947, el desempleo aumentó, en parte por la desaceleración de su economía y en parte por el regreso masivo de los veteranos de guerra.

Pero a partir de 1950 y hasta principios de los años sesenta la economía norteamericana se expandió en medio de una gran estabilidad de precios y bajas tasas de interés, pese a los pequeños déficit fiscales causados por la guerra.⁵ México se benefició también de dicha estabilidad colaborando con este país; de esta forma, aumentaron las exportaciones y llegaron nuevos capitales extranjeros, lo que mitigó brevemente la crisis del fin de sexenio.⁶ Como la economía de Estados Unidos se encontró en plena reconversión, las industrias mexicanas estimuladas por la guerra, entre ellas la cinematográfica, perdieron mercados para sus exportaciones y enfrentaron por vez primera la competencia de otras importaciones. Los muchos espectadores de las películas nacionales, recién atraídos durante la década de los cuarenta en América Latina, España y en Estados Unidos, comenzaron a disminuir lentamente.

Al asumir la presidencia en diciembre de 1952, Adolfo Ruiz Cortines planteó un cambio en el estilo de gobernar al respecto de su antecesor Miguel Alemán Valdés. Pronto resaltó la supuesta austeridad del nuevo gobierno frente a la abierta corrupción del pasado, lo cual ofreció un buen resultado político al mejorar la imagen pública del Estado.

⁴ Vid. Eric J. Hobsbawn. *The age of the extremes: a history of the world, 1914-1991*, 200 pp.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Francisco Peredo Castro. *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México, UNAM, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Centro de Investigaciones sobre América del Norte, 2004, p.367

Sin embargo, y pese al planteamiento de un cambio, las directivas político-económicas insistieron en el desarrollo industrial del país a través de la protección arancelaria al empresario privado, lo que para algunos especialistas es una visión del Estado mexicano como padre protector de los sectores empresariales. También se insistió con Ruiz Cortines, en el mantenimiento de un buen ritmo en el gasto gubernamental sin que se modificasen los mecanismos de distribución del ingreso, excepto por un control de precios sobre los artículos de consumo popular⁷; entre ellos, y sólo por dar un ejemplo, se encontró el precio de los boletos de las salas de cine⁸.

La estrecha relación del gobierno y la industria cinematográfica no fue nueva, por el contrario existió desde mucho antes, por ejemplo: durante la Segunda guerra mundial la industria cinematográfica fue patrocinada simultáneamente por los gobiernos de México y Estados Unidos⁹, con ello se inició una poderosa campaña de convencimiento a través de los medios de comunicación a favor de la unión de toda América (Panamericanismo) unión desde luego favorable a Estados Unidos frente a sus enemigos, los países del Eje. Las compañías norteamericanas distribuyeron los filmes mexicanos más exitosos en Sudamérica, debido a que algunos de ellos fueron más rentables que las producciones *hollywoodenses*, y porque con ellos frenaron el éxito del cine argentino, que no sólo representó una fuerte competencia para E.U.A, sino que simpatizó mucho más con los países del Eje; de esos filmes mexicanos distribuidos por las *Majors*¹⁰ se seleccionaron sobre todo los de contenido propagandístico. Se trataba de reforzar en el mundo entero el liderazgo de la nación norteamericana por medio de las imágenes que los filmes contenían

⁷ Lorenzo Meyer. *Op. cit.* p. 276-277.

⁸ Vid. Federico Heuer. *La industria cinematográfica mexicana*. México, Policromía, 1964, 435 pp.

⁹ Recibió apoyo directo de la OCAIA (Office of the Coordinator of Interamerican Affairs) Vid. Francisco Peredo Castro. *Op.cit.* p. 167-177.

¹⁰ MGM, Paramount, Warner Brothers, 20 th Century Fox, Radio Keith Orpheum, Colombia Universal y United Artists. *Ibidem*.

y que supusieron el desarrollo industrial, la modernidad, la economía y la cultura de ese país como los ideales y patrones dignos de imitación¹¹.

Nuestro país también aceptó esta idea. Se trató del famoso *American way of life* que fue ampliamente adoptado entre la clase media mexicana de aquella época¹². Debido a ello, en el cine de la década de los cincuenta proliferaron los melodramas familiares, hoy tenidos como una de las representaciones de esa forma particular de pensar.

En México, al igual que en otros países de América Latina, la industrialización fue desarrollándose poco a poco, mientras las naciones ya industrializadas se volcaron en abastecer sus respectivos mercados y por ello mostraron poco interés en lo que sucedía en otras economías.

El punto de vista aceptado en aquellos años por el gobierno era el que daba por hecho que el rápido crecimiento económico llevaría a mejorar las condiciones de vida de todos. Esto, llevado al extremo, ocasionó más tarde que el país se industrializara y la pobreza y el desempleo también aumentarían. Las políticas económicas apuntaron a duplicar o triplicar la tasa de crecimiento, vía inversiones en maquinaria y equipo, por ello, gobiernos como el de Ruiz Cortines, se concentraron en hacer crecer el PIB pensando que el bienestar y el progreso se alcanzarían también con ello. Fue mítica y muy conocida en el mundo entero la tasa de 6.5 % anual que alcanzó México hasta los años setenta¹³. El optimismo fue generalizado.

Durante esos años el financiamiento externo para el desarrollo de México provino de préstamos del gobierno norteamericano, de instituciones financieras internacionales y de la

¹¹ *Ibíd*, p.358.

¹² Gabriel Careaga. *Mitos y fantasías de la clase media en México*. México, Cal y Arena, 1992, p. 58.

¹³ Manuel Gollas. "Breve relato de cincuenta años de política económica" en: *Una historia contemporánea de México: Transformaciones y permanencias*. *Op.cit.*, v. 1, p. 235.

inversión extranjera directa¹⁴, así la economía mexicana logró una expansión notable y sostenida.

El gobierno de Ruiz Cortines, no sólo se caracterizó por la industrialización y el crecimiento económico, tuvo también una notable tendencia moral, mostrando una imagen pública que se inclinó a la disciplina y al ahorro administrativo; lo que consistía en una especie de rechazo frente a la actitud despilfarradora del gobierno anterior. El presidente puso especial empeño, al igual que cuando fue gobernador de Veracruz, en formar “Juntas de mejoramiento moral, cívico y material” en todo el país¹⁵. Juntas formadas por un conjunto de ciudadanos, y en las que bien se resume la actitud del gobierno y la sociedad de aquel entonces: continuar con la industrialización sin perder de vista la moral y la disciplina, quizás amenazadas por el impulso de la supuesta modernidad. Esta campaña de austeridad y recato, fue confirmada en la Ciudad de México, por el entonces Jefe de Departamento del Distrito Federal, Ernesto P. Uruchurtu, también conocido como “El regente de hierro” por su actitud estricta y sus notables mejoras urbanas.

Uruchurtu tomó medidas drásticas para apoyar ese mejoramiento moral, cívico y material del que hablaba el presidente, ordenó el cierre de establecimientos nocturnos a la una de la mañana, así como una masiva clausura de lugares considerados “de escándalo”, entre ellos el famoso teatro Tívoli. Con ello pretendió hacer más decente la vida nocturna de México y retomar para la clase media el zócalo y los alrededores de la capital, ya que también expulsó de ahí a los vendedores ambulantes. Ernesto P. Uruchurtu terminó el Viaducto

¹⁴ Carlos Marichal. “La deuda externa” en: *Una historia contemporánea de México: Transformaciones y permanencias*. Op.cit., v. 1, p. 457-458.

¹⁵ Juan José Rodríguez Prats. Op.cit. p.201.

“Miguel Alemán Valdés”, entubó canales y ríos, convirtió a la calzada de Tlalpan en vía rápida y remozó algunos edificios antiguos¹⁶.

Adolfo Ruiz Cortines y Ernesto P. Uruchurtu también mostraron una inclinación por la obra urbana. El presidente de la república, antes de serlo, había trabajado como oficial mayor en el Departamento del Distrito Federal, por lo que conociendo las problemáticas de la ciudad, así que tuvo especial interés en resolverlas cuando pudiera hacerlo¹⁷. Algunas construcciones efectuadas durante su gobierno fueron el nuevo mercado de la Merced (1957) de Enrique del Moral, el mercado de Jamaica (1955) de Félix Candela, el multifamiliar Juárez (1952), la Torre Latinoamericana (1950-1957) de Augusto H. Álvarez y Leonardo Zeevaert, el Aeropuerto Benito Juárez (1952) de Ricardo Flores y Augusto H. Álvarez, el Viaducto Miguel Alemán (1957), la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (1953) de Raúl Cacho y Félix Candela, y el Condominio Reforma (1955), entre otros¹⁸.

Entre el impulso industrial de México, las grandes obras de infraestructura, y las mejoras cívicas y morales que aparentemente se hicieron, la sociedad debió sentirse pronto en medio de grandes cambios y transformaciones; el país, hasta hacía muy poco rural, pareció entrar, al menos en la capital, dentro de un mundo moderno y de grandes trazos urbanos.

El poeta, dramaturgo, cronista y ensayista mexicano, Salvador Novo, nos ha dejado testimonio de algunos cambios experimentados en la Ciudad de México durante esta década:

El nuevo gobierno del Distrito ha entrado con la espada desenvainada en realidad. Casi no se cree cuando transita uno por el centro, que hayan desaparecido tan fácilmente los puestos de las aceras, y por las noches, en la Mariscala, las fritangas que congestionaban el tránsito, con sus propias instalaciones de luz y todo el confort al aire

¹⁶ Margarita Esther González. *Op.cit.* v.2, p. 244.

¹⁷ Juan José Rodríguez Prats. *Op.cit.* p. 217.

¹⁸ Margarita Esther González *Op.cit.* v.2, p. 248-249.

libre para sus dueños. Prueba de que todo lo que se necesitaba era la energía que despliega el regente Uruchurtu... Me contó ayer don Pedro que la Cámara de Comercio oyó en una sesión especial la propuesta del regente Uruchurtu, de aumentar los servicios de policía mediante una cooperación patronal, que los comerciantes accedieron muy de grado a prestar, y que parece intención del nuevo regente afrontar a fondo este problema de la falta de vigilancia, policía, protección contra los robos. Que crearán jefaturas de manzanas en todas las de la ciudad, con obligación de vigilar que se cumplan todos los reglamentos de policía. Parece un verdadero sueño irrealizable y acariciado éste de que la ciudad pueda llegar a sentirse segura; irse al cine la familia, y al regreso no encontrar que la han mudado; estacionar su coche y encontrarlo completo; no dormir con el alma en un hilo de si ya se metieron los ladrones a ahorcarlos o a arrear con la vajilla; necesitar un gendarme, y saber que hay uno en la esquina, y que no va a asaltarlo a usted...¹⁹

Es también importante mencionar un acontecimiento ocurrido el 17 de octubre de 1953, cuando las mujeres mexicanas pudieron votar por vez primera. Las luchas y reivindicaciones feministas se gestaron en el país desde principios de siglo y aunque algunos especialistas opinan que este hecho más bien se trató de una concesión política de acuerdo con los tiempos pretendidamente modernos, lo cierto es que el voto femenino representó un gran paso en la historia democrática del país.

Esto, a la par de una ciudad de México, que creció a pasos agigantados y en la que se construyeron nuevos y modernos edificios, se institucionalizaron las grandes burocracias y se abrieron nuevos bancos, nuevos centros de trabajo, y nuevas colonias donde hubo de vivir la clase media en expansión²⁰.

1.1 LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA.

Con el inicio de la administración de Adolfo Ruiz Cortines el cine en México experimentó la etapa final de su llamada “época de oro” y aunque algunos especialistas no se han puesto de acuerdo en la duración exacta de ésta, podemos asegurar que una vez iniciado el sexenio de Ruiz Cortines la producción de películas era relativamente estable en relación con otros

¹⁹ Salvador Novo. *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*. Prol. de Antonio Saborit, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, Tomo I, p. 40-41 (Memorias mexicanas).

²⁰ Gabriel Careaga. *Mitos y fantasías... Op.cit.*, p. 58.

años, y aún disfrutaba del impulso taquillero de sus mejores estrellas. Sin embargo, durante la recta final de este mandato la industria cinematográfica se hundió en recurrentes crisis económicas y temáticas que marcaron el fin de su famosa época dorada.

La organización de la industria comprendió un Banco Nacional Cinematográfico como primera instancia en la producción de películas y dos distribuidoras llamadas Películas Nacionales y Películas Mexicanas, creadas en 1945 y 1947 respectivamente²¹.

El banco fue creado originalmente en diciembre de 1941 con el nombre de Banco Cinematográfico y consistió en una especie de financiera que aseguraba el capital necesario para alentar la producción de filmes patrióticos y propagandísticos²². En 1947 recibió el título de Banco Nacional Cinematográfico como parte de la creación de la Comisión Nacional de Cinematografía, la cual fue un organismo público gubernamental encaminado a fomentar el cine de “alta calidad” y de “interés nacional”²³. Con estas medidas, el gobierno pretendió intervenir directamente en la producción de películas.

Es importante mencionar que para 1949, la recién creada Comisión Nacional Cinematográfica, propuso una Ley de la Industria Cinematográfica, que sin embargo no dejó sentir sus lineamientos sino hasta bien entrado 1951, año en que se promulgó su reglamento.

En dicha ley se habló por vez primera oficialmente de “supervisión” y se marcaron las reglas para la autorización de obras fílmicas²⁴, lo que consistió en una especie de velada censura. Esta idea no fue nueva, ya que anteriormente en el año de 1949 se había formado la Dirección General de Cinematografía, organismo dependiente de la Secretaría de

²¹ Isis Saavedra Luna. *Entre la ficción y la realidad. Fin de la Industria cinematográfica mexicana. 1989-1994*. México, UAM, Unidad Xochimilco, Coordinación de Extensión Universitaria, 2007, p., 18.

²² Francisco Peredo. *Op.cit.*, p. 151.

²³ *Ibid.*, p. 377-378.

²⁴ Isis Saavedra Luna. *Op.cit.*, p.199.

Gobernación y que realizó durante la década de los cincuenta las funciones de censura gubernamental requeridas²⁵.

En cuanto a los temas y géneros, vemos que la clase media de la capital se convirtió en la principal protagonista del cine mexicano. Hasta entonces los temas arrabalero-citadinos habían constituido en los últimos años del gobierno de Miguel Alemán Valdés una referencia clave para el cine. Sin embargo, el sexenio de Ruiz Cortines optó por sepultar esta tendencia y se encargó de mostrar otro tipo de imágenes del país, por ello abundaron los filmes de temáticas modernas y con ambientes más urbanos. Las cabareteras y rumberas, que tanto éxito garantizaron a la industria pronto dejaron de presentarse en las películas mexicanas. En cambio, el gobierno pareció favorecer a las nuevas estrellas, que más que arrabal y barrio sugirieran modernidad y cosmopolitismo; ejemplo de ello, fue la belleza y sensualidad de la rubia Silvia Pinal que la convirtieron no solo en la nueva súper estrella, sino en una de las expresiones más interesantes y excitantes de la sensualidad en el cine mexicano²⁶.

Veamos lo que el escritor Gabriel Careaga nos relata a propósito del cine y de la sociedad de esta década:

Estamos a principios de los cincuenta. Ninguna muchacha se interesaba ni por la política ni por lo que sucedía en el mundo. La guerra de Corea, sin embargo, era el elemento con el cual se estaba instrumentalizando la política anticomunista del alemanismo. Las muchachas veían con horror lo que sus papás les decían sobre el socialismo. Pero tampoco los muchachos sabían gran cosa del mundo exterior, se concretaban a conocer de box y de fútbol. Tampoco sabían nada acerca de sí mismos, y no era sorprendente que tampoco supieran nada acerca de las mujeres, a quienes creían amar. Se acercaban a ellas a través de los estereotipos sentimentaloides que les daba el cine norteamericano, en las películas que veían en el Cinema Palacio de 5 de Mayo, en el Cine Rex de la Avenida Madero o en el Cine Balmori, de Álvaro Obregón. Era el

²⁵ Francisco Peredo. *Op.cit.*, p. 380.

²⁶ Vid. Emilio García Riera. *El cine de Silvia Pinal*. México, Universidad de Guadalajara, Patronato de la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, A.C., IMCINE, 1996. 144 pp.

cine de la comedia rosa norteamericana, que presentaba a la mujer de una pureza y una lealtad conmovedoras; en realidad las mujeres eran objetos, pero no sujetos...²⁷

Es importante mencionar que en 1950 ocurrió la primera emisión de TV, todo un acontecimiento ya que el 31 de agosto se transmitió el cuarto informe presidencial a través de XH-TV (Canal 4), lo que preludió de las estrechas relaciones entre el nuevo medio masivo de comunicación y los grupos de poder.²⁸

Una vez iniciado el sexenio, la industria cinematográfica mexicana mostraba una ligera mengua en la producción. Esta disminución comienza a partir de 1951, pero en 1954 se interrumpe con una breve recuperación alcanzándose una cifra record de 105 películas ese año, para proseguir posteriormente con movimientos irregulares y una tendencia a la baja, misma que para 1961 registró un mínimo de 42 producciones²⁹. En general, las productoras mexicanas a partir de 1954 se encontraron muy inestables, produciendo 2.2 filmes por año, siendo que las cinematografías de otros países manejaban un mínimo de 4 filmes por año, para considerar a una empresa en condiciones económicamente estables³⁰.

El gobierno de Ruiz Cortines participaba activamente en la rama de producción y distribución de películas, por lo que el peligro económico, debido a la inestabilidad de las productoras, era absorbido mayoritariamente por el estado. La exhibición estaba fuera de la participación del gobierno a pesar de que esta era, de las tres ramas de la industria, la más aventajada y exitosa³¹.

²⁷ Gabriel Careaga. *Op.cit.* p. 105.

²⁸ Y en 1951 iniciaron las transmisiones de la XEW-TV (Canal 2). Claudia Fernández y Andrew Paxman. *El tigre. Emilio Azcárraga y su imperio televisa*. México, Grijalbo, 2000, fot., p. 54.

²⁹ Federico Heuer. *Op.cit.*, p.17.

³⁰ *Ibíd.* p. 21-22.

³¹ Vid. Miguel Contreras Torres. *El Libro Negro del cine mexicano*. México, 1960, [Sin editor], p. 279.

En esta misma época comenzó la consolidación del circuito de exhibición Jenkins-Alarcón-Espinoza-Yglesias, un grupo de empresarios que manejaban casi la totalidad de las salas de cine en donde se exhibían filmes mexicanos. Se trataba del monopolio del empresario William O. Jenkins quien mantenía una exitosa cadena de salas de cine en continuo crecimiento y que lograba exhibir hasta el 80 % de las películas mexicanas. Algunos directores, como Miguel Contreras Torres, se quejaban amargamente de las condiciones bajo las cuales eran exhibidas las películas mexicanas con parámetros impuestos por los propios empresarios y no por el estado. Con dichos parámetros muchas películas podían permanecer poco o nulo tiempo en pantalla, y otras más, verse favorecidas gracias a parentescos o amistades con los dueños:

En el Distrito Federal, de 124 cines Jenkins es dueño de 97, y don Abelardo [L. Rodríguez] de 27. Pertenecen a Jenkins la “Operadora de teatros”, la “Cadena Oro”, los “Cines del Bajío”, los “Cines de Yucatán”, etc., etc. Don Abelardo, que es el único que queda, tiene un pequeño circuito en México, D.F., que denomina “Cines de México”, y otro lotecito en Baja California. Los independientes prácticamente no cuentan...³²

El Banco Nacional Cinematográfico S.A., nacido el 23 de diciembre de 1941, contaba a principios de los cincuenta con un capital de diez millones de pesos y tenía como accionistas al gobierno federal, la Nacional Financiera S.A., el Banco de México S.A., y el Banco Nacional de México S.A.³³, la mayoría de las acciones correspondían al gobierno federal y a las instituciones nacionales de crédito. En 1953, el Banco Nacional Cinematográfico S.A. realizó grandes préstamos a los principales directores de cine para la producción de sus películas. Estos préstamos iban desde los 50, 000.00 a los 150,000.00

³² *Ibidem.* p.318.

³³ *Cine Mexicano*, número uno (septiembre-octubre de 1958), citado en: Emilio García Riera. *Historia Documental del cine mexicano. Época sonora. Tomo V, 1952/1954.* México, Era, 1973, vol. V., fot., p.236.

pesos, con garantía de las copias y productos que generase la misma cinta. Al año, solo podían financiarse un máximo de 15 películas bajo este esquema.

La industria cinematográfica se reestructuró en este sexenio. A partir del primero de enero de 1954 la estructura de la industria fue modificada sustancialmente por el gobierno. La rama de la producción, donde participó activamente el gobierno federal, siguió incluyendo como máximo productor al Banco Nacional Cinematográfico, pero ahora, la rama de la distribución, incluyó tres grandes empresas distribuidoras: Películas Nacionales, Películas Mexicanas y Cinematográfica Mexicana Exportadora.

Si antes, el crédito máximo para un productor fue de 150, 000.00 pesos, a partir de entonces pudo prestarse hasta 700,000.00 pesos, con garantía no sólo de la misma película y sus productos, sino también de las anteriores cintas producidas por la misma compañía³⁴.

Esta organización de la industria, elaborada en 1954, se mantuvo sin variantes en los sexenios posteriores. Sin embargo, la organización de la industria cinematográfica pareció solo funcionar en el papel, puesto que la evidente crisis temática de las cintas mexicanas y la inestabilidad creciente de sus productoras, no auguraron un buen futuro. El agotamiento de los géneros en la pantalla tradujo rápidamente el mismo agotamiento y la rutina en que se sumieron productores y directores. Las películas de cabareteras, tan taquilleras en el sexenio de Miguel Alemán Valdés, desaparecieron al igual que sus efímeras estrellas en el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines³⁵. Como si con ello la industria del cine tratase de adaptarse al clima austero y moral impuesto por el gobierno federal. De esta forma, las comedias, los melodramas, y las historias rancheras parecieron hacerse por mero reflejo, repitiendo una y otra vez los mismos postulados e ideas.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Emilio García Riera. *Historia Documental...* Época Sonora. Tomo V., *Op.cit.*, p. 7.

En 1953 existían 59 productoras de largometrajes, de éstas, sólo 51 sobrevivieron hacia 1963, lo que sólo consolidó a los grandes productores y afectó a los pequeños y esporádicos productores, que tendieron a nacer y desaparecer una y otra vez³⁶. Estos, desde luego tuvieron poca oportunidad de participar como accionistas en las distribuidoras del estado, sus capitales fácilmente sucumbieron ante las compañías de magnitud industrial y relativa estabilidad productiva. No obstante, hubo casos ejemplares de productores privados e independientes que se mantenían fuera del aparato estatal de la industria, como Manuel Barbachano Ponce, que logró producir importantes filmes para México, entre ellos *Nazarín* de Luis Buñuel en 1958, que por cierto obtuvo el Gran Premio en el Festival de Cannes.

A mediados de la década de los cincuenta se produjo un déficit comercial debido a la expansión interna de la economía³⁷ y a la contracción estadounidense de aquel entonces. Las entradas de capital del país no cubrieron dicho déficit y a partir de ese año México comenzó a perder reservas internacionales³⁸. Aunado a eso, una terrible sequía afectó el campo mexicano y Estados Unidos para proteger su economía se decidió aumentar el impuesto a varios productos del país.

Los empresarios nacionales frenaron las inversiones por falta evidente de mercados, vino la crisis y Ruiz Cortines respondió aplicando una Ley Antimonopolios y un plan de “Emergencia agrícola”. Con ello pretendió sancionar a los acaparadores beneficiados por la crisis y proteger principalmente a los empresarios agrícolas³⁹.

³⁶ Federico Heuer. *Op.cit.* p. 12.

³⁷ “El banco de México aumentó el crédito a las instituciones públicas, entre ellas el Banco Nacional Cinematográfico, y relajó las restricciones a que estaba sujeto el sistema bancario. Ello dio como resultado que la cantidad de dinero en circulación se expandiera considerablemente a partir de 1953, lo mismo que la inversión pública...” José Romero. *Op.cit.*, p. 177.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ Margarita Esther González. *Op.cit.*, p. 245.

La Ley Antimonopolios a su vez impulsó la creación de un interesante Plan para la organización de la Industria Cinematográfica, plan que si bien no tuvo el éxito esperado, al menos intentó restar fuerza al monopolio de la exhibición; este controvertido plan antimonopolio fue llamado: “Plan Garduño” debido a su autor, el director del Banco Nacional Cinematográfico: Lic. Eduardo Garduño.

Originalmente se tuvo como objetivo fortalecer la unión de los productores con las distribuidoras y con ello restar fuerza al monopolio del empresario William O. Jenkins, por ese motivo los productores pasaron a ser accionistas mayoritarios en Películas Nacionales, Películas Mexicanas y Cimex⁴⁰.

Adolfo Ruiz Cortines pretendió con este Plan, regular la organización de la industria del cine y poner en cintura algunas anomalías alentadas por el sexenio anterior. Todo ello, no dejaba de inscribirse en la política moral y austera, que al principio del sexenio el gobierno se encargó de predicar por todos los medios posibles. Y como ya hemos mencionado, la evidente crisis que se avecinaba necesitaba de medidas que se anticiparan al desastre, y que si bien no progresaron mucho, al menos lograron algunos aciertos en la organización de la industria cinematográfica.

Con el Plan Garduño se pretendió regular las tres ramas de la industria: producción, distribución y exhibición⁴¹, contando con facultades en cada una de ellas, que le permitieran al Banco Nacional Cinematográfico (o sea, al gobierno federal) intervenir en el financiamiento y la toma de decisiones administrativas.

⁴⁰ Isis Saavedra Luna. *Op.cit.*, p. 20.

⁴¹ Miguel Contreras Torres. *Op.cit.*, p.155.

Mientras tanto, la capital vivió un clima de austeridad, no solo impuesto por el regente Ernesto P. Uruchurtu al ordenar la desaparición o “higienización” de los teatros de revista, las prostitutas y los cabarets, sino por una sorpresiva devaluación del peso.

La devaluación fue el pago por la aceleración industrial, y la industria del cine mexicano no fue la excepción al resentir fuertemente sus estragos. Recordemos que ese año de 1954, se estrenaron tan solo 22 filmes nacionales, en vez de los 80 y tantos de costumbre.

Sin embargo, no todo el panorama fue tan oscuro, el país siguió creciendo económicamente⁴². Los especialistas afirman que el famoso déficit comercial logró reducirse exitosamente con la devaluación. Con ello, regresó el flujo de capitales y de turismo. Pero la población mexicana comenzó a sentir la carestía del alza de precios y no el crecimiento sorprendente del PIB, y en años posteriores una ola de huelgas y levantamientos caracterizaría el fin de este sexenio.

1.2 El fin de sexenio y la crisis de la industria cinematográfica

Si bien la devaluación logró su cometido económico, no así lo hizo con la sociedad, ya que los precios de los principales productos, estables desde hacía 3 años, se elevaron repentinamente hasta un 11%. Como consecuencia, las protestas no se hicieron esperar y la estructura política del país fue cuestionada seriamente. La inconformidad fue generalizada. Pero no fue hasta los siguientes dos años que la tensión estalló. El presidente, para fortalecer ese crecimiento y borrar el fantasma de la devaluación, decidió abandonar su política de no-endeudamiento y comenzó a solicitar créditos al exterior, principalmente a E.U.A.⁴³

⁴² La tasa promedio anual de crecimiento durante el sexenio de Ruiz Cortines fue de 6.2 %, ligeramente superior a la de los dos sexenios pasados. José Romero. *Op.cit.* p. 238.

⁴³ Margarita Esther González. *Op.cit.* v.2, p. 250.

En 1955, 1956 y 1957, no decreció el número de películas producidas: entre 90 y 100 anuales, sin embargo, los problemas políticos y económicos, acrecentaron el miedo al fantasma de la crisis cinematográfica. La situación preocupó a los principales productores y se vio reflejada en un cine agotado, abundando en melodramas de clase media, y que aún aspiraba a alcanzar infructuosamente sus glorias pasadas⁴⁴. El fallido intento de reorganización estatal de la industria mostró la negativa de la misma a cambiar. La producción cinematográfica tuvo entonces una actitud cerrada, e hizo presentes el envejecimiento de sus directores y actores y a un grupo de productores capitalistas centrados en la idea de ganar mucho invirtiendo poco⁴⁵.

Al parecer los integrantes de la industria buscaron un culpable, para algunos el monopolio de la exhibición era el responsable, para otros el mismo estado causaba estragos al intentar reorganizarlos, otros más pensaron que los mismos productores y directores envejecidos eran los culpables del anquilosamiento de la industria.

Sin embargo, el cine mexicano siguió funcionando relativamente bien, y así lo hizo al menos hasta el siguiente sexenio, cuando los terribles temores de una crisis se vieron cabalmente cumplidos y el cine se sumió en un bache del que difícilmente saldría.

Como una muestra de la tendencia del cine nacional en el año de 1957 Emilio Fernández, uno de los directores mexicanos más reconocidos en Europa, no pudo filmar ni una sola película nacional o extranjera; Luis Buñuel, uno de los grandes maestros de la cine mundial, comenzó a filmar para la industria francesa, lo que a la larga supuso su retiro de México donde había hecho gran parte de su carrera.

⁴⁴ Emilio García Riera. *Historia Documental del cine mexicano. Época sonora. Tomo VI, 1955/1957*. México, Era, 1974, vol. VI, fot., p. 7.

⁴⁵ Federico Heuer afirma que algunas películas se hacían en tan sólo dos semanas. Vid. Federico Heuer. *Op.cit.*12

El historiador y crítico de cine Emilio García Riera nos ilustra otros casos, que advertían el anquilosamiento del cine mexicano:

...[Hacia finales de los cincuenta] se continuaba obstaculizando el ingreso de nuevos directores al cine nacional (pese a que unos de los pocos de la época, Corona Blake, logró con su primera cinta, *El camino de la vida*, un discreto triunfo), sí el segundo largometraje independiente producido por Manuel Barbachano Ponce, *Torero*, obtuvo mayor proyección y éxito internacionales que cualquier otra película mexicana de su tiempo, [aún] se tendría por índices de la calidad optima a que podían aspirar, cintas como *La escondida*, confeccionadas a partir de formulas supuestamente infalibles: Color más María Félix más tema revolucionario más el oficio académico de un Roberto Gavaldón...⁴⁶

La taquilla mexicana comenzó a verse seriamente mermada. Luego el cine norteamericano atrajo la atención de la mayor parte del público mexicano. De manera que los esfuerzos por hacer un cine de calidad, independiente y distinto, de nada servían para cambiar el rumbo que la industria había tomado. Incluso se pensó que el problema no eran los temas, ni los realizadores, ni los productores, sino el formato en pantalla.

Por esta razón, se emprendió la manufactura de gran cantidad de películas a colores⁴⁷, o con grandes avances técnicos traídos de E.U. Tal es el caso del cinemascope, que consistió en el empleo de una enorme pantalla donde se proyectaba el filme en formato panorámico, lo cual necesitó de un procedimiento especial en las cintas para poder exhibirse de esta forma. Otro intento importante de atraer público fue el insólito cine de “desnudos artísticos”, que resultó toda una paradoja de acuerdo con el gobierno moralista y austero de Ruiz Cortines. Bajo ciertos lineamientos y en un breve espacio de tiempo se pudo ver a algunas estrellas del cine nacional posando sin ropa para algún pintor o fotógrafo, según fuera el argumento del filme. Tal es el caso de la actriz Ana Luisa Peluffo quien realizó el primer desnudo “artístico” en la cinta *La fuerza del deseo* (1955) de Miguel M. Delgado.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ En 1956 la mitad de las películas hechas fueron a colores.

En general, el carácter de la producción de esos años, buscó desesperadamente fórmulas de éxito que permitieran a la industria enfrentar la cada vez más fuerte competencia de la televisión⁴⁸. Parecía confiarse con esto en el modo de producción norteamericano, con grandes avances ornamentales, como el cinemascope o el color, siendo que estos descubrimientos ya existían desde principios de siglo. Edgar Morin nos presenta una interesante reflexión al respecto, donde él asegura que las crisis capitalistas han integrado en el cine el sonido, el color y la pantalla grande:

Fue necesario esperar a las crisis financieras. Fue necesaria la crisis de 1926 de la Warner Bros Inc. Para lanzar definitivamente el sonido, la gran depresión de 1929-1935 para lanzar las superproducciones en Technicolor, la baja de asistencia de público y la competencia de la televisión en 1947-1953 para lanzar el cinemascope y otros procedimientos en pantalla grande. Entonces y solamente entonces, gracias a los medios publicitarios puestos en juego, un nuevo interés se cristaliza, se estabiliza, se enraíza, se hace necesidad...⁴⁹

Al igual que en Estados Unidos, México experimentó sin gran éxito, con la tercera dimensión. De todos estos avances, sólo el color impresionó al público y lo acercó nuevamente a las salas de cine. Y como el procedimiento del Cinemascope fracasó, puesto que únicamente se realizaron dos cintas, ambas de 1956, se comenzó a implementar una versión llamada Mexiscope, que consistía en una pantalla panorámica que imitaba, de manera más barata, al cinemascope. El cine de “desnudos artísticos” también fracasó, no por falta de público, si no porque el gobierno no tardó en censurarlo⁵⁰.

También por aquellos años, el rock and roll hacía su debut triunfal en el cine mexicano, y nuevamente siguiendo a la cinematografía hollywoodense se realizaron más de veinte comedias musicales en 1956 que difundían el nuevo ritmo musical, tan puesto de moda por

⁴⁸ Emilio García Riera. *Historia Documental.... Época sonora. Tomo VI, Op.cit.* p. 7.

⁴⁹ Edgar Morin. *El cine o el hombre imaginario*. Trad. de Ramón Gil Novales, Barcelona, Paidós, 2001, p.103.

⁵⁰ Emilio García Riera. *Historia Documental... Época sonora. Tomo VI, Op.cit.*, p. 131.

Elvis Presley. Todos estos esfuerzos por acercar al público, fueron infructuosos, las grandes superproducciones de otros países lo impresionaban aún más, sobre todo al público de ingresos medios fuertemente identificado con el “american way of life”.

Y para colmo en 1957 murió Pedro Infante (1917-1957), el avión que piloteaba se estrelló en los alrededores de Mérida. La muerte del ídolo de millones de mexicanos, anunció la catástrofe cinematográfica para la taquilla: las grandes estrellas comenzaban a envejecer y con ello, toda una industria que se negaba a la transformación.

El mundo entero empezó a padecer la crisis hasta ese momento más intensa de los años de la posguerra. Por lo que la situación no era privativa de México. Entre otras cosas, los precios internacionales del algodón cayeron, éste había sido uno de los principales productos exportados por el país. Los salarios decayeron notablemente hasta 8 %. El gobierno pidió votos de confianza y apeló a la paciencia de los mexicanos ante la situación preocupante⁵¹.

En 1958, la crisis tan temida por el cine mexicano se hizo presente a través de lo inevitable: una aguda caída estética y temática en los filmes. Pese a que los volúmenes de producción no mostraban gran merma⁵², la apatía del cine era tal, que la *Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas* no tuvo ya nada que premiar, puesto que como se decía: ya no se otorgaban los premios Ariel a lo mejor, si no a lo menos peor. Y en 1958 no se realizó la ceremonia correspondiente de premiación⁵³.

Pero ello, sólo era sinónimo de las nefastas políticas que la industria venía tomando. En 1959, Luis Buñuel ganó con *Nazarín* (1958) el Premio Internacional del Jurado en Cannes.

⁵¹ Margarita Esther González. *Op.cit.* v. 3, p. 253.

⁵² En 1953 alcanzamos el record de 118 producciones, la cifra más alta alcanzada por una cinematografía de habla hispana por aquel entonces. Eduardo de la Vega Alfaro. *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*. México, Universidad de Guadalajara, 1991, p.42.

⁵³ Emilio García Riera. *Historia Documental.... Época sonora. Tomo VI, Op.cit.* p. 265.

Pese a la negativa de México por enviar esta película como representante del país. En cambio se eligió a *La Cucaracha* (1958) de Ismael Rodríguez, que no ganó ningún premio en el famoso festival europeo, como representante oficial. Lo que nos muestra una vez más la actitud tremendamente anquilosada del cine nacional⁵⁴.

La crisis del cine, agravada en cierta forma por el monopolio de la exhibición y por el auge de la televisión, se vio acrecentada por la nefasta política de puertas cerradas que evitó la incorporación de nuevas generaciones de cineastas. Los dos sindicatos cinematográficos, STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) y STIC (Sindicato Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) evitaron a toda costa el ingreso a la industria de nuevos realizadores poniendo como pretexto a la misma crisis⁵⁵. Cosa que sólo aumentó la constante pérdida de mercados, no sólo en México, sino en Iberoamérica entera.

El STPC era el encargado de la producción de películas “regulares”, es decir largometrajes. Pero frente a la situación del cine el STIC, que sólo podía manufacturar cortometrajes, realizó aparentes largometrajes al unir varios cortometrajes, para poder compensar con ello el brusco descenso en el número de cintas “regulares”. Pero ni con eso se lograron alcanzar las cifras de producción de años anteriores. La iniciativa privada resultó impotente para enfrentar la pérdida de mercados que su propia rutina había provocado⁵⁶. Entonces el estado tuvo que salir al rescate:

Al comienzo de cada sexenio presidencial, la industria cinematográfica era declarada en crisis por quienes de ella vivían. Un viejo hábito paternalista inducía a cargar con

⁵⁴ Se pensó erróneamente que *Nazarín* era un horrible churro que avergonzaría a México. y que *La cucaracha* representaba con grandeza el folclor y el nacionalismo mexicano. Emilio García Riera. *Historia Documental del cine mexicano. Época sonora. Tomo VII, 1958/1960*. México, Era, 1975, p. 8.

⁵⁵ En 1939 se creó el STIC, y en 1945 el STPC. Eduardo de la Vega Alfaro... *Op.cit.*, p. 41.

⁵⁶ García Riera. *Historia Documental... Época sonora. Tomo VII... Op.cit.*, p. 7.

todas las culpas de la situación al gobierno anterior y a depositar todas las esperanzas en el nuevo, como si la industria no se sintiera responsable de su propio destino...⁵⁷

El siguiente sexenio heredó nuevos problemas económicos, sociales y políticos, así como a una cinematografía mexicana en profunda crisis. El nuevo presidente de la república, Adolfo López Matos, se decidió nuevamente a intervenir en la organización de la industria, y esta vez responsabilizó de la crisis al famoso monopolio de William O. Jenkins.

La respuesta fue crear la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) al adquirir las principales cadenas de exhibición en el país. Así se formó un monopolio estatal en vez de uno privado⁵⁸.

Federico Heuer, autor del libro *La industria cinematográfica en México*, editado en 1964, se encargó de la presidencia del Banco Nacional Cinematográfico durante el sexenio de Adolfo López Mateos. El suplente de Eduardo Garduño, también alentó nuevas reestructuraciones en la organización de la industria, esto como producto de la nueva política del sexenio y de la recurrente crisis. Hacían falta laboratorios que procesaran las cintas hechas en color, nuevas reformas a la Ley cinematográfica, nuevos directores, nuevas estrellas, nuevos Arieles, etc...⁵⁹. En este sentido, el libro escrito por Heuer representa un intento por justificar las nuevas políticas del gobierno al respecto del anterior. Nuevamente, como enuncia Emilio García Riera, se culpaba al sexenio pasado de todos los males habidos y por haber de la industria cinematográfica mexicana.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 198.

⁵⁸ Eduardo de la Vega Alfaro... *Op. Cit.*, p. 45.

⁵⁹ García Riera. *Historia Documental... Época sonora. Tomo VI... Op.cit.*, p. 199.

1.3 BREVE HISTORIA DE LAS MUJERES EN EL CINE MEXICANO

La participación de la mujer en la industria del cine ha sido clave desde que éste se inició hace más de un siglo, y aunque muchas veces las aportaciones femeninas son pasadas por alto, su importancia frente y detrás de las cámaras es innegable; por ello, las numerosas imágenes de mujeres en el cine han sido registradas, analizadas y/o observadas en diversos estudios, ensayos o investigaciones de diversa índole, que bien pueden ser de corte feminista, histórico o quizás cinematográfico.

Puede pensarse con cierta seguridad que un cine como el mexicano ha vertido una mirada preferentemente masculina sobre la imagen de la mujer en el cine, y esto puede atribuirse a la evidente mayor participación del género masculino en la industria nacional; sin embargo, no han sido pocas las mujeres que tuvieron un papel destacado en la historia del celuloide mexicano otorgando una mirada distinta a la acostumbrada, por ejemplo en la época del cine silente Mimi Derba, Adriana y Dolores Elhers, Cándida Beltrán Rendón, Cube Bonifant y Elena Sánchez Valenzuela⁶⁰ fueron notables mujeres productoras, argumentistas y directoras de que pese a los obstáculos ideológicos de su tiempo, lograron progresar gracias a su tenacidad y a la constante necesidad de expresión creativa que el cine les imprimió.

Las circunstancias para las mujeres no cambiaron mucho con el arribo del cine sonoro, no obstante personajes como la directora y actriz Adela Sequeyro lograron filmar en más de una ocasión, tal es el caso de *Más allá de la muerte* (1935), *La mujer de nadie* (1937) y *Diablillos de arrabal* (1938), que hoy son filmes de reconocida importancia y cuya dirección estuvo a cargo de la misma Sequeyro; u otras mujeres como Matilde Landeta que

⁶⁰ Patricia Torres San Martín. "Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano", publicado en: Revista *Nueva Sociedad* No.218, noviembre-diciembre 2008, ISSN: 0251-3552, <http://www.nuso.org>. [Sin números de página]

crearon una notable carrera con cintas de interesantes perspectivas, por ejemplo: *Lola casanova* (1948), *La negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951)⁶¹. Pero no solo la dirección cinematográfica contó con las aportaciones femeninas, en cuanto a trabajos de edición Gloria Schoeman destacó por películas como *Maria Candelaria* (1944), *Enamorada* (1946), *La perla* (1947) *Los Fernández de Peralvillo* (1954) entre muchas otras⁶².

Sin embargo y pese al reconocido trabajo de ellas, es frente a las cámaras donde la participación de la mujer se dio en mayor medida, lo cual puede atribuirse a que los filmes mexicanos abundaron en variados y complejos personajes que básicamente buscaban realizar una construcción de la mujer ideal, guapa, a la moda, muy femenina y casi siempre mostrando una sugerente sensualidad, imagen que sin duda logró atraer enormes ventas en taquilla:

La representación de la mujer como imagen (espectáculo, objeto para ser contemplado, visión de belleza –y la concurrente representación del cuerpo femenino como *locus* de la sexualidad, sede el placer visual, o señuelo para la mirada), está tan expandida en nuestra cultura, antes y más allá de la institución del cine, que constituye necesariamente un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales, su presencia en todas las formas de la subjetividad.⁶³

Esta caracterización sensual, que algunas feministas han considerado opresiva⁶⁴, ofrece una representación con arreglo a la cual muchas mujeres sintieron que era importante vivir y que, no obstante, fue inalcanzable para la mayoría. Pero esta tendencia, no sólo fue

⁶¹ *Ibídem*.

⁶² Mrgara Milln. *Derivas de un cine en femenino*. México, UNAM, DGAC, CUEC, PUEG, Miguel ngel Porrua, 1999, 233 pp. Segunda parte, capítulos I al IV.

⁶³ Tersi de Laurentis. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Trad. De Silvia Iglesias Recuero, Madrid, Cátedra, 1984, p. 65.

⁶⁴ Vid. Annethe Kuhn. *Cine de mujeres. Feminismos y cine*. trad. Silvia Iglesias Recuero, Madrid, Cátedra, 1991, p. 18.

mexicana, en otras cinematografías las mujeres también destacaron en mayor medida como actrices y pocas veces como directoras, editoras o productoras⁶⁵.

Hubo que esperar a que los cambios culturales de la década de los 60', entre otros factores, produjeran transformaciones radicales que tendieron a suavizar los rígidos códigos morales de las sociedades occidentales. Frente a esto, el movimiento feminista comenzó a hacer concientes a las mujeres del ejercicio de su sexualidad y por lo tanto a modificar paulatinamente las representaciones que de ésta se hacían.

Los mecanismos (es decir, la victimización, la fetichización, el asesinato farisaico) que, en las décadas anteriores, servían para ocultar los miedos patriarcales, en la era posterior a los setenta dejaron de funcionar: ya no podía tildarse a la mujer sexual de “mala”, porque las mujeres se habían ganado el derecho a ser “buenas” y sexuales, y ya no podía seguir ocultándose la necesidad de utilizar el falo como arma principal para dominar a las mujeres, al margen de quienes sean o de que hayan hecho, o no, algo malo.⁶⁶

En medio de este contexto, surgieron innumerables trabajos latinoamericanos de mujeres cineastas que merecieron reconocimientos internacionales, tal fue el caso de las venezolanas Margot Banacerraf por *Araya* (1958) y Fina Torres por *Oriana* (1985), la argentina María Luisa Bemberg por *Camila* (1984), la brasileña Susana Amaral por *La hora de la estrella* (1986) y en México destacan María Novaro con *Danzón* (1990), Marcela Fernández Violante con *De todos modos Juan te llamas* (1974), Busi Cortés con *El secreto de Romelia* (1988), y María Luisa Sistach con *Perfume de violetas* (2000)⁶⁷. El incremento de las artistas, productoras, directoras, etc... pudo garantizar la transformación

⁶⁵ Vid. (el caso de Hollywood) E. Ann Kaplan. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. trad. Ma. Luisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998, p.15-16.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 25.

⁶⁷ Patricia Torres San Martín. *Op. cit.* [Sin número de página]

de la representación fílmica de las mujeres, frente al hecho de que ha sido mayormente el género masculino el responsable de esa representación⁶⁸.

Así y con grandes esfuerzos la participación femenina en el cine ha logrado quitar el viejo cliché de que sólo frente a la cámara la mujer puede incursionar en el ámbito fílmico. Nuevas realizaciones, nuevas interpretaciones y propuestas han roto con las tradiciones cinematográficas de algunos países como México, dejando de lado imágenes que muestran en clara desventaja social, política y cultural a la mujer.

En este sentido es primordial trabajar en la reescritura de la historia del cine, sacando a la luz la importancia de la labor femenina no sólo a cargo de la dirección, edición o argumento sino también desde el trabajo de innumerables actrices que frente a las cámaras han interpretado personajes que marcan un paulatino cambio en la concepción cinematográfica femenina que se ha experimentado gracias a los movimientos feministas y culturales de la década de los sesenta en adelante.

⁶⁸ Annette Kuhn. *Op.cit.*, p. 21.

CAPÍTULO DOS:
SILVIA PINAL EN EL CINE MEXICANO.
El comienzo de una carrera.

Silvia Pinal nació en Guaymas, Sonora el 12 de septiembre de 1931. Su padre fue Luis G. Pinal Blanco, militar, periodista y político. Su madre, María Luisa Aguilar Hidalgo⁶⁹, ambos mexicanos. Durante su infancia Silvia vivió en varios lugares del país debido a los constantes cambios de trabajo de su padre, hasta que alrededor de los trece años arribó a la ciudad de México. Por aquel entonces ya tenía la inquietud por la actuación y el canto, puesto que deseaba ser cantante de ópera:

Mi papa no quería que yo estudiara actuación, canto o baile, que era lo que a mí me gustaba. En esa época esas inquietudes se miraban con malos ojos, equivalía a verte como una bataclana. Además no había antecedentes artísticos en mi familia. Así que vine a México y mi papa me dijo: “Mira, primero estudias, me traes un título y luego te dejo hacer lo que quieras...”⁷⁰

Así, Silvia Pinal estudió la carrera corta de comunicación en el Instituto Washington de la Ciudad de México, y cuando hubo terminado tomó pronto un curso de actuación en Bellas Artes:

Le entregué el título a mi papá y me dijo: “Bueno, ahora sí, ¿qué quieres hacer?” Le contesté: “quiero estudiar canto”. Yo soñaba con ser cantante de ópera. Así que comencé a estudiar, pero un día se me salió un gallo en un concierto de la escuela y ya no quise saber nada más de eso, porque todo mundo se empezó a reír de mí... Después alguien me comentó que podía estudiar actuación en Bellas Artes, que había muy buenos maestros y entré, aunque mi papá no estaba muy de acuerdo...”⁷¹

Al parecer, la timidez de la actriz al principio de su carrera le impedía conseguir importantes logros en la música. Así que decidió estudiar actuación y comenzó a buscar

⁶⁹ Emilio García Riera. *El cine de Silvia Pinal...* Op.cit. p.19.

⁷⁰ Silvia Pinal entrevistada por Lucy Orozco “Siento nostalgia por la Televisa de antes, pues éramos como una familia”. La jornada, Espectáculos, página 9, México, D.F., 14 de febrero de 2009, Expediente: E- 00149, Cineteca Nacional.

⁷¹ *Ibidem*.

oportunidades en radio, teatro y más tarde en cine⁷²; sin embargo, esta timidez seguía opacando su desarrollo. Pese a todo, siguió buscando oportunidades en el mundo de la actuación y al mismo tiempo logró trabajar como secretaria mecanógrafa. Silvia Pinal aún era muy joven.

Quería ganar mi propio dinero para mis camiones y mis cosas, pues no me gustaba estarle pidiendo dinero a mi papá a cada rato. Llegué a ser muy buena mecanógrafa. A mis jefes les caía muy bien que yo fuera con calcetas a trabajar, tenía yo catorce años en ese momento. Después me decían: “Silvita, ¿no podría ponerse medias?” Yo contesté: “No señores, no me alcanza el sueldo”. El primer dinero que gané se lo di a mi mamá. Recuerdo que me compró un trajecito sastre azul cielo, precioso, y unas medias, mismas que sólo me ponía en las grandes ocasiones porque se me rompían y yo sólo tenía un sueldito. Posteriormente mi jefe me dijo: “Oiga, Silvia, ¿no quiere ser artista?” “Sí, señor,” le dije, y él contestó: “Aquí hay unos papelitos en la radio que no quieren hacer los actores y se paga muy poco”. Claro que acepté, aunque me gastaba en el taxi el sueldo de mis pequeñas intervenciones. Anunciábamos la crema Nivea...⁷³

Ya en radio, logró conseguir una participación en la serie *5 pesos dejada*, transmitida por la estación de radio X.E.Q., ahí trabajó al lado de los actores Manuel Pelayo y Carlota Solares. Más tarde le ofrecieron un papel en la obra *Nuestra Natacha* de Alejandro Casona y que dirigió Rafael Banquells, actor con el que posteriormente contrajo matrimonio.

Allí me vio un empresario y me ofreció debutar como profesional en una comedia francesa, “El gallinero” y hacía de segunda dama joven. A los 8 días me vio Miguel Contreras Torres caminando por la calle (iba yo con Banquells), y me contrató para la que sería mi primera película, “Bamba”. Yo era tan inexperta que le decía a Banquells, ¿tú crees que hago bien en aceptar un papel en el cine? y él fue el que me animó a entrar al cine. Trabajé con Carmen Montejo, Tito Junco y Andrés Soler...⁷⁴

El papel de Silvia Pinal en *Bamba* (1948) de Miguel Contreras Torres, fue el de una joven veracruzana a la que el mandamás del pueblo intenta ultrajar. Aunque su aparición es

⁷² Lerida Cabello Maradiaga. “Quería cantar Ópera”. El universal, México, D.F., 1 de agosto de 1997, Expediente: E-00149, Cineteca Nacional.

⁷³ “Siento nostalgia por la Televisa de antes, pues éramos como una familia”. La jornada. Op.cit., Expediente: E- 00149, Cineteca Nacional.

⁷⁴ Silvia Pinal. *Voz del actor.*, Número 14, México, D.F., Septiembre 1987, Expediente: E-00149, Cineteca Nacional.

secundaria y su personaje poco explotado, en adelante conseguiría intervenciones más importantes en el cine mexicano. Sin embargo, de 1948 a 1954, la actriz protagonizaría diferentes películas e interpretaría también papeles de distinta índole. Veintiséis filmes en total realizó en aquella época. De entre estos destacan las más importantes: *Puerta joven* (1949) de Miguel M. Delgado, al lado del cómico Cantinflas; *El rey del Barrio* (1949) de Gilberto Martínez Solares, al lado del también cómico Tin Tan; *Un rincón cerca del cielo* (1952) de Rogelio A. Gonzáles, junto a Pedro Infante y Marga López; y por último las dos cintas *Mis tres viudas alegres* (1953) y *Las cariñosas* (1953) ambas de Fernando Cortés, con estas cintas la actriz comenzó a interpretar por vez primera personajes cómicos y muy sensuales, lo cual más tarde caracterizaría varios de sus filmes⁷⁵.

Silvia Pinal, inexperta al principio, fue adquiriendo gran capacidad histriónica, así como éxito entre las numerosas actrices que por aquel entonces también despuntaban. Sin embargo, ningún director lograba explotar al máximo su personalidad y su gran capacidad para adaptarse a todos los géneros:

El día que me hablaron para hacer una película musical con gente que tenía costumbre de cantar y bailar, me propuse estudiar canto y baile para desempeñar bien mi trabajo, inclusive estudié ballet con el maestro Pepe Silva y Gloria Mestre y logré que las bases fueran buenas para poder seguir desarrollándolas hasta la fecha. Un día me dijeron que había que cantar y tomé clases para interpretar adecuadamente las canciones e impostar la voz. Esto hizo que poco a poco me transformara en una actriz versátil, primero mi tipo físico hizo que realizara papeles de ingenua, después por mi edad hice personajes de sexy. Las películas son muestra de esto, pues en varias de ellas estoy muy chiquita y gordita en papeles de ingenua, después fui cambiando...⁷⁶

Casada con Rafael Banquells, inició a la par de sus participaciones en cine una notable carrera en teatro y televisión. Trabajó para la compañía teatral “La casa de la risa, ja ja ja”

⁷⁵ Emilio García Riera. *El cine de Silvia...* Op.cit., p. 35-63.

⁷⁶ Silvia Pinal. “Ser una actriz versátil, me ha permitido seguir vigente en el medio artístico: Silvia Pinal” Excélsior, México D.F., 6 de noviembre de 1990, Expediente: E-00149, Cineteca Nacional.

de Isabelita Blanch, actriz cómica valenciana que presentaba sus espectáculos en el Teatro Ideal de la Ciudad de México. Obtuvo más tarde el estelar de la obra: *Celos del aire* con Manolo Fabregas y Carmen Montejo. Hizo también *Don Juan Tenorio* con Jorge Mistral, *El cuadrante de la Soledad*, de José Revueltas (que contaba con decorados de Diego Rivera)⁷⁷, *La familia Barret*, *La loca de Chaillot* de Jean Giraudoux, *Divorciémonos*, *Bells are ringing* (Ring, ring, llama el amor), *Irma la dulce*, *Tía Mame*, y *Anna Christie* bajo la dirección del cineasta Tulio Demicheli⁷⁸, entre muchas otras. El ímpetu de Silvia Pinal en el teatro se dejó sentir pronto en el aumento de su popularidad, Salvador Novo nos da constancia de ello en su conocida obra *La vida en México durante el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*, donde hace mención de los principales acontecimientos en el mundo del teatro:

La semana ha sido tan prodiga en estrenos teatrales, que he podido pasármela en concurrir a ellos, uno tras otro, sin faltar día, desde que en el Teatro del Bosque, el viernes de la otra, Silvia Pinal empezó a absorber gente, a agotar funciones con días de anticipación, y a convertirse en el ídolo de la ciudad...⁷⁹

Para entonces, Silvia Pinal comenzaba a disfrutar de una mayor experiencia y capacidad, los personajes que ahora le otorgaba la industria del cine dejaban de ser secundarios para convertirse en grandes protagonistas. Y aunque muchas de las películas que realizó en esta primera etapa de su carrera, no fueron las mejores, al menos consiguió trabajar con grandes actores del cine mexicano como Pedro Infante, Tin Tan, Cantinflas, Joaquín Pardavé, David Silva, Andrés Soler y Libertad Lamarque, entre otros. Incluso consiguió su primer premio Ariel a la mejor actuación coestelar femenina por *Un rincón cerca del cielo* (1952) de Rogelio A. González, en este filme actuó junto a Pedro Infante, Marga López y Andrés

⁷⁷ Emilio García Riera. *El cine de Silvia...* Op.cit., p. 22.

⁷⁸ Salvador Novo. *La vida en México...* Op.cit., p. 180-181.

⁷⁹ *Ibidem*.

Soler. Se trataba de un personaje bastante aleccionador, una joven hermosa caída en desgracia debido a sus ambiciones económicas. Como hija de Andrés Soler y bajo el extraño nombre de Sonia Ilina⁸⁰, Silvia Pinal logra atraer la atención del público y de los productores, la razón de ello: había cambiado su aspecto físico, ahora mostraba una larga cabellera rubia y su forma de vestir, de acuerdo al personaje, era más sensual.



Silvia Pinal en *Un Rincón cerca del cielo* (1952) de Rogelio A. González. Fotograma.

Hasta entonces, durante las películas realizadas entre 1949 y 1952, su cabello había lucido negro e incluso se le veía más “gordita”, como nos dice la propia actriz. Sin embargo, el cabello negro de sus primeras apariciones en cine, tuvo una excepción, en 1949 filmó su cuarta película junto a Pedro Infante y Blanca Estela Pavón, ésta se tituló *La mujer que yo*

⁸⁰ El nombre ruso del personaje de Pinal se asocia a las malas acciones que ésta comete en el filme y a la corriente anticomunista de principios de los cincuenta que imperaba en Estados Unidos y América Latina. *Vid.* Francisco Peredo Castro. *Op.cit.*

perdí y la dirigió Roberto Rodríguez, ahí: “Fue cuando me pusieron de rubia, con una peluca, recuerdo que me veía muy mal...”⁸¹

Mal o no, Silvia Pinal gustó al público de aquella época mostrando una cabellera rubia. Es importante remarcar este cambio de apariencia, debido a que ello nos indica cómo en la mentalidad de la época ya se aceptaba como una gran moda el uso femenino del cabello rubio; por dar un ejemplo, Marilyn Monroe representó por aquellos años un poderoso icono sexual en el cine norteamericano⁸², y el cine mexicano, al parecer emulándolo, seguía paso a paso estos usos y modas para lanzarlos de acuerdo a los gustos de la época y del público mexicano. El llamado “american way of life” de la clase media mexicana, que alimentaba parte de la taquilla cinematográfica, vio con buenos ojos estos detalles.

Silvia Pinal, despuntó bajo esta apariencia mucho más sexy y que definitivamente sugería modernidad, su presencia recordaba la de una hermosa mujer urbana, lo cual gustó al público. Se puede asegurar que este mismo público, sobre todo el procedente de la Ciudad de México, comenzó a dejar atrás el gusto en pantalla por las también hermosas mujeres (mestizas o indígenas) que Emilio Fernández había hecho célebres en la década de los cuarenta⁸³ y que recordaban un mundo rural, agrícola, es decir, un entorno provincial que hacia la década de los cincuenta comenzaba a desaparecer en aras de la industrialización y modernización del país que tanto impulsaron gobiernos como el de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958)⁸⁴.

⁸¹ Silvia Pinal para Alex Madrigal. “Enamorada de la comedia” El Universal, México, D.F., 7 de mayo de 2008, Espectáculos, página 2, Expediente: E- 00149, Cineteca Nacional.

⁸² “Para el Hollywood de la época, Marilyn Monroe también cazaba ricos en *Los caballeros las prefieren rubias* y en *Como pescar un millonario...*” García Riera. *El cine de Silvia...* Op.cit. p. 61.

⁸³ Por ejemplo, véase el tipo físico de las actrices: María Félix, Dolores del Río, Columba Domínguez, y María Elena Marques, todas ellas fueron estrellas de los filmes de Emilio Fernández.

⁸⁴ La investigadora Anne Rubenstein advierte la crisis cultural que significó en muchos individuos el paso de la provincia, su lugar de origen, a la enorme ciudad. Justo como muchos personajes del

Un interesante dato al respecto de esto, es el siguiente: Silvia Pinal filmó para el director Emilio Fernández la cinta *Una cita de amor* (1956); en esta época, ella disfrutaba del éxito que diversas comedias romántico-musicales le habían garantizado. Sin embargo las inquietudes personales del gran realizador exigieron que Silvia Pinal se volviera a teñir el pelo de negro para poder protagonizar el filme⁸⁵, así lo hizo y aunque el personaje era bastante atractivo (en la trama: la hija del hacendado enamorada de su caballerango), al público no gustó este cambio de apariencia. La cinta no tuvo el éxito esperado y ella no volvió a teñirse el cabello para el cine, sino hasta mucho después⁸⁶. El público mexicano pareció exigir a una Silvia Pinal rubia, que insinuara a un mundo urbano y de ninguna manera al mundo rural de Emilio Fernández.

El México de hoy evolucionista y lleno de constantes cambios ya tiene poco que ver con aquel modo de ser y de pensar de los años 40's y 50 's. La lenta pérdida de aquel espíritu profundo ha horadado profundos dolores en el Indio, pero al rememorar lo que quedó atrás nos lleva a reconsiderar los porqués de su arraigo obsesivo a aquel México que se procuraba tradicionalista en rescate de las raíces culturales...⁸⁷

Una cita de amor recrea el amor trágico entre un caballerango y la hija de un hacendado. La trama está ubicada, como muchos de los filmes de Fernández, en la época porfiriana justo antes del estallido de la revolución mexicana. Silvia es Soledad, la hija que mantiene una relación a escondidas de su autoritario padre (Carlos López Moctezuma) con Ramón

cine mexicano sugieren. "Cuerpo, ciudades, cine: la muerte de Pedro Infante como espectáculo político", en: Gabriela Cano, *Género cuerpo y cultura. Antología de apoyo a la docencia de la División de Ciencias Sociales*. México, UAM-I, 2006, p.1-51.

⁸⁵ O quizás solo usó una peluca, como lo hizo tantas veces para la televisión en la década sesentas: "...Fíjate tú, en *Silvia y Enrique* tenía yo diez cambios: ocho de personalidad: pelo negro, café, lacio, güero; eran muchos personajes y ni modo de hacerlos todos con mi pelo. Las pelucas me resolvieron el problema como me lo resuelven ahora que estoy trabajando como negra en la *Tía Mame*..." Silvia Pinal para Elena Poniatowska. *Todo México. Tomo VI.*, México, Diana, 2000, fot., p.121.

⁸⁶ Con la cinta *Los cuervos* están de luto, y donde casualmente volvía a interpretar, también sin gran éxito, a una mujer de provincia.

⁸⁷ Adela Fernández. *El indio Fernández. Vida y mito*. México, Panorama Editorial, 1986, fot., ils., p.10.

(Jaime Fernández) su caballerango. Los novios sufren la injusta diferencia de clases, pero en esta ocasión el contexto político del México revolucionario modificará la situación a tal grado de convertir a Ramón un caudillo militar y a Soledad en una melancólica solterona en espera de su amado. Al final de todo, ambos no podrán unir sus vidas y la muerte parecerá cobrarles caro su osado amor. En la última de sus citas, y como una especie de rito, los novios bailan *El palomo y la paloma* justo antes de morir por las balas de la revolución. La lógica del filme parece enunciar que la injusticia vivida durante el régimen de Porfirio Díaz, permeó hasta en los idílicos amores de una joven rica y un muchacho pobre; la pareja, cual víctimas de la sociedad, morirán para demostrar el grado de desigual social que el gobierno porfirista auspició en aquellos años. Algo interesante de ver, es a Silvia Pinal con el cabello negro y largo, muy al gusto de las tendencias estéticas del gran realizador.



Silvia Pinal en *Una cita de amor* (1956) de Emilio Fernández. Fotograma.

2.1 “Así ingresé al mundo de las chicas sexys”

La gran oportunidad de Silvia Pinal llegó con la película *Un extraño en la escalera* (1954) del director argentino Tulio Demicheli. En dicha cinta, no sólo logró su internacionalización⁸⁸, sino que encontró el personaje más adecuado para ella, aquel con el que logró atraer a una gran cantidad de público en taquilla y que garantizó en adelante el éxito de la mayoría de sus filmes. Silvia interpretó a una sexy secretaria, por supuesto rubia y de cabello muy corto, que coquetea y pone en aprietos a su jefe y a un compañero de trabajo, Arturo de Córdova:

Sí, fue mi gran película, el gran estirón, donde pasé a ser una estrella. Y la que más amo, porque encontré al director que me descubrió para el cine y porque me enamoré de mi pareja, Arturo de Córdova... Era un tema de sexo, policial, tenebroso, Gregorio Walerstein me llamó y me dijo: “Vente a hacer una prueba. Tienes que estar muy sexy, a ver como le haces.” Yo de sexy no tenía nada. Había hecho papeles de ingenua y era muy joven. Pero me fui a un salón de belleza, a una clínica muy famosa que había en la calle Niza, y les dije: “Quiero que me transformen en sexy”. Se rieron, empezaron y ahí vino el corte de pelo, el aclarado, las pestañas postizas. Después me fui con mi modista, Angelita, me hizo una blusa sensacional, me puse unos aretes grandes, como los que se usan ahora, que en ese tiempo no usaba casi nadie, y me presenté en los estudios de San Ángel Inn transformada. Gregorio Walerstein me miraba y no podía creer. Arturo me cambió la escena de la prueba, la que yo había estudiado, y tuve que hacer otra que no tenía preparada. Sin embargo al terminar me dijo: “Haces la película”. Así ingresé en el mundo de las chicas sexys.⁸⁹

La película *Un extraño en la escalera* de Tulio Demicheli, inauguró la directa intención erótica y sensual de los personajes de Silvia Pinal. Calidad quizás ya presentida, pero desafortunadamente desperdiciada por Fernando Cortés en *Mis tres viudas alegres* y *Las cariñosas* (ambas de 1953), donde Silvia no sólo baila sensualmente, sino que hace gala de numerosos chistes como parte de un trío alegre, completado con las actuaciones de Amalia Aguilar y Lilia del Valle.

⁸⁸ La cinta incluso participó en el Festival de Cannes, aunque no obtuvo ningún premio.

⁸⁹ Emilio García Riera. *El cine de Silvia...* Op.cit. p. 65-66.

La censura y la autocensura de la industria cinematográfica, delineadas en parte por la tendencia moral y modernizadora del sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, fueron un obstáculo para la exploración de nuevos temas⁹⁰. El crítico e historiador de cine Emilio García Riera advierte que después del “descubrimiento” de Silvia Pinal como símbolo de sensualidad y erotismo, los directores y productores continuaron desperdiciando esta nueva veta temática y a la excelente actriz⁹¹.

Por aquellos días, Silvia Pinal filmó en exclusividad varias películas con la productora Filmex, de Gregorio Walerstein. Trece en total desde el inicio de su carrera hasta bien entrado 1958, cuando comenzó a filmar en España. La productora de Walerstein era una de las más importantes, produjo alrededor de 66 películas durante la década de los cincuenta. Le siguieron la Filmadora Chapultepec con 49, Producciones Sotomayor con 43, Cinematográfica Calderón con 33 y Alameda Films con 31⁹²; con todas ellas Silvia Pinal filmó al menos una película. Lo cual demuestra que para mediados de los cincuenta la actriz se había convertido en una gran estrella del cine mexicano.

Entre 1954 y 1959, Silvia filmó con Tulio Demicheli diez películas. Este fue el realizador que más trabajó junto a la actriz y también el que logró sacar mayor provecho de sus personajes. Por orden de producción, estas diez películas son: *Un extraño en la escalera* (1954), *Locura pasional* (1955), *La adúltera* (1956), *Dios no lo quiera* (1956), *Préstame tu cuerpo* (1957), *Una golfa* (1957), *Desnúdate Lucrecia* (1957), *El hombre que me gusta*

⁹⁰ Al respecto nos dice Gregorio Walerstein, uno de los más importantes productores de cine en México e impulsor de Silvia Pinal: “Entonces el productor buscaba las estrellas, no los temas, creo que caímos en el error de no buscar los temas adecuados, las estrellas se fueron apagando, por el transcurso natural del tiempo... y la temática del cine mexicano, empezó a dejar de interesar... Yo soy enemigo de la censura, me parece inconstitucional, ataca a la libertad de expresión” *Entrevista a Gregorio Walerstein realizada por María Alba Pastor, el día 17 de Junio de 1975, en la ciudad de México.* (PH0/2/25.) México, Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora, Patrocinada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Archivo de la palabra, 1976, 88 hojas., hoja (en adelante: h). 38.

⁹¹ Emilio García Riera. *El cine de Silvia...* *Op.cit.*, p. 65.

⁹² Federico Heuer. *Op.cit.*, p. 22-26.

(1958)⁹³ y para España: *Las locuras de Bárbara* (1958), y *Charleston* (1959). Estos filmes son de calidad desigual, sin embargo los personajes que Silvia Pinal interpretó en ellos marcaron claramente una tendencia por el melodrama y la comedia romántico-musical; el primero de estos géneros, ampliamente explotado por el cine mexicano, abrió paso de manera más contundente a la comedia romántico-musical, género poco explotado en México, pero que para la década de los cincuenta comenzó a tomar mayor forma y mayor presencia en pantalla.

Silvia Pinal trabajó mucho como actriz en comedias romántico-musicales, donde la protagonista después de muchos enredos, la mayoría causados por ella misma, termina felizmente casada con un hombre guapo y de casualidad millonario. Tal y como sucedía en la industria de Hollywood. Al respecto, ella misma nos dice:

Como actriz prefiero la comedia. Es mi vocación. Me cautiva de manera muy especial el hacer reír al público y al mismo tiempo me divierto mucho. Pero también ha sido muy importante para construirme una trayectoria el hecho de que en tantos años de actividad he caracterizado todo tipo de personajes...⁹⁴

Silvia Pinal y Tulio Demicheli, no solo trabajaron juntos en teatro y cine, sino que también fueron grandes amigos.

Tulio Demicheli no sólo me dio mi primera gran oportunidad, con *Un extraño en la escalera* sino que me llevó a la internacionalización, por la difusión que él tenía en Europa. Fue mi promotor, el que me empezó a llevar a los festivales. Por sus películas fue que filmé en Italia y España. Lo aprecié muchísimo, a él y a su mujer: Cuando fui a la Argentina a filmar *Pubis angelical*, yo me había enterado de que estaba enfermo y batallé muchísimo aquí para llevarle un dinero que le debían por derechos. Hacía tiempo que no nos veíamos y no sabía ni su dirección, lo busqué en el directorio y me costó encontrarlo. Cuando lo llamé por teléfono me dijo que no podía verme, que no salía y que no estaba en condiciones de recibirme, aunque le llevara el dinero. Fue muy afectuoso, pero yo supe que se estaba despidiendo. El dinero que tanto me había

⁹³ Emilio García Riera. *El cine de Silvia...* Op.cit., p. 15.

⁹⁴ Silvia Pinal para Agustín Gurezpe, Abel Avilés y Arturo Rodríguez. *Excelsior*, Espectáculos, página 2, México, D.F., 13 de Diciembre de 1999, Expediente: E- 00149, Cineteca Nacional.

costado cobrar se lo dejé en Argentores y debe haber sido para su hijo, porque él murió en seguida. Me dolió mucho...⁹⁵

Luego del triunfo que supuso en pantalla la aparición de Silvia Pinal en la película *Un extraño en la escalera*, arribaron nuevas y diversas oportunidades en cine. En ese mismo año de 1954, la actriz trabajó para la recién creada compañía *Constelación*. Esta casa productora pertenecía al famoso director Alberto Gout, quien había dirigido a la también famosa actriz Ninón Sevilla en sus más populares filmes.

Gout convenció a Silvia de trabajar con él, pretendía realizar una cinta de suspenso y misterio, donde la heroína, además de hermosa y sexy, pudiera resolver por sí misma un extraño e intrincado secreto en torno a una desaparición. De esta forma fue este director quien sí logro aprovechar el potencial de Silvia para la película *La sospechosa* (1954), con un interesante melodrama de misterio en el que ella interpretó a una hija en busca de su madre, raptada por su propio y terrible padrastro. En el filme, la heroína tiene que seducir y engañar a los malhechores, ejecutando como ninguna actriz lo hubiera hecho, el arte de la seducción y la coquetería.

Alberto Gout logró que mi número musical fuera espléndido. Cuando me lo propusieron no me gustó el personaje, pero Gout me convenció, como siempre. Tuvo que convencerme cada vez que trabajé con él. Era una gente tenaz, maravillosa...⁹⁶

Silvia Pinal volvió a cautivar a propios y extraños con este personaje, el cual pareció quedarle a la perfección. La inigualable sensualidad de la actriz sorprendió a todos, cuando en una escena similar a *Un extraño en la escalera* ella baila cadenciosamente para un público al que deja con la boca abierta.

⁹⁵ Emilio García Riera. *El cine de Silvia...* Op.cit., p. 96-97.

⁹⁶ *Ibíd.* p. 71.

De esta forma, a mediados de la década de los cincuenta, Silvia Pinal se colocó como una de las mejores y más taquilleras actrices del cine mexicano, sus trabajos en la industria fueron ascendentes y cada vez más se le requirió para nuevas y populares cintas. Sin embargo, la tendencia genérica de sus filmes se concentró en la comedia, donde además de realizar algunos números musicales, desarrolló al máximo su inquietante sensualidad, sofisticación y belleza.

Más tarde realizó *Cabo de Hornos* (1955) de Tito Davison, *El inocente* (1955) de Rogelio A. González, (donde trabajó al lado de Pedro Infante) *Una cita de amor* (1956) de Emilio Fernández, *Teatro del crimen* (1956) de Fernando Cortés, *Viva el amor* (1956) de Mauricio de la Serna, entre otros tantos filmes sobresalientes.

En estas películas los personajes de Silvia Pinal tuvieron una constante, muchos de ellos representaron o aludieron a la vida “ideal” de muchas mujeres urbanas y modernas que habitaron la Ciudad de México durante la década de los cincuenta.

En muchas de las historias los personajes viven de manera solitaria, es decir, casi nunca aparecen rodeados de familiares. Algunas veces se trata de una inocente mujer de provincia que llega a la populosa ciudad, como en *Mi desconocida esposa* (1955) de Alberto Gout, *El vendedor de muñecas* de Chano Urueta (1954) o *La vida tiene tres días* de Emilio Gómez Muriel (1954); en otros filmes Silvia es la enigmática fémina que no necesita de un esposo para sostenerse y vivir bien, justo como aparece en *Un extraño en la escalera* (1954), *Desnúdate Lucrecia* (1957) o *La adúltera* (1956), todas de Tulio Demicheli; y algunas otras es la joven caída en “desgracia” que necesita prostituirse para sobrevivir, como en *Una golfa* de Tulio Demicheli (1957), y en un pequeño papel de *Historia de una abrigo de Mink* de Emilio Gómez Muriel (1954).



Silvia Pinal bailando en *El vendedor de muñecas* (1954) de Chano Urueta. Fotograma.

En la vida real, Silvia Pinal también era una mujer autosuficiente, tan moderna y urbana como sus personajes, y aunque su familia siempre estuvo a su lado, desde muy chica trabajó para poder subsistir sin la ayuda de nadie:

Yo no soy feminista, pero siempre me he sostenido por mi misma. Desde que tenía 15 años, trabajé para comprarme mi primer par de medias y después, cuando me casé, pude sobrevivir, pues era yo muy jovencita y gracias a mi responsabilidad pude resolver mis problemas económicos...⁹⁷

De esta forma la actriz constituyó para sus admiradoras un gran modelo de mujer: trabajadora, autosuficiente, famosa, bella; toda una aspiración para quienes llenaban las salas de cine. Y aunque no fue una excepción, ella representó para la década de los cincuenta un nuevo estilo de vida femenino, estilo que desafiaba las convenciones de la

⁹⁷ Silvia Pinal. "No soy feminista, pero siempre me he mantenido: Silvia Pinal" *El sol de México, Espectáculos*, Página 8, México, D.F., 24 DE Enero de 1992, Expediente: E- 00149, Cineteca Nacional.

mujer mexicana, retenida en casa y como compañera-objeto del esposo. El sociólogo y filósofo francés Edgar Morin, reflexiona al respecto de este tema:

Otro tipo de experiencia cinematográfica es el de la “estrella”. Ésta tiene dos vidas: la de sus películas y la suya propia. La primera tiende a dominar o poseer a la otra. Las “estrellas”, en su vida cotidiana –ya volveremos a ello–, están como condenadas a imitar su vida de cine dedicada al amor, a los dramas, a las fiestas, a los juegos y las aventuras. Sus contratos les obligan a imitar a su personaje de la pantalla, como si este fuera el auténtico. Las “estrellas” se sienten entonces reducidas al estado de espectros que engañan el aburrimiento con *parties* y diversiones, mientras que la cámara absorbe la verdadera sustancia humana: de ahí el tedio hollywoodense...⁹⁸

Con Silvia el fenómeno que describe Morin sucede a la inversa. Los personajes de sus películas adquirieron pronto el sello de su propia vida, una mujer independiente, que no solitaria, autosuficiente y no necesitada de ninguna ayuda masculina para sobresalir. En dicho sentido, recurrentes personajes del cine comenzaron a mostrar paulatinos cambios en la vida cultural de México, cambios como el paso de la ruralidad a la urbanidad y el crecimiento de modernas ciudades como México, Guadalajara o Monterrey.

Otro cambio consistió en que los bailes sensuales dejaron de ser ejecutados en pantalla sólo por rumberas, prostitutas y mujeres de estratos pobres. Con personajes como los de Silvia Pinal, la mujer de clase media, recatada y moral, comenzó también a darse oportunidad de mostrar su sensualidad y erotismo, sin que esto deviniera en una directa descalificación social. El cambio es apenas perceptible pero singular, la presencia de actrices como Silvia, marcaron el curso de este proceso y se convirtieron en parte constante de la cultura mexicana.

⁹⁸Edgar Morin, *Op.cit.*, p. 44-45.

2.2 Silvia Pinal se convierte en una actriz internacional.

Con toda una gran cantidad de trabajo en cine y teatro, Silvia Pinal se convirtió pronto en una de las máximas estrellas del cine mexicano y en una de las más solicitadas; quizás también fue la última de todas aquellas que la industria creó durante su llamada época de oro.

En 1956 y 1957 obtuvo consecutivamente el premio Ariel a la mejor actuación femenina por los filmes: *Locura Pasional* y *La dulce enemiga*, el primero dirigido por Tulio Demicheli y el segundo por Tito Davison. Sin olvidar que también había obtenido el Ariel en 1952 a la mejor coactuación femenina por *Un rincón cerca del cielo*. Todos estos premios tradujeron el reconocimiento de Silvia como una nueva estrella frente al público y la *Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas*.

Salvador Novo, nos relata nuevamente un fragmento de la vida cotidiana de México en aquellos años, Silvia Pinal gozaba de gran prestigio y renombre, mismos que la llevarían dentro de poco a filmar en países como España, Argentina, Chile, Perú e Italia. Y junto al gran maestro del cine mundial, Luis Buñuel:

Silvia Pinal vive muy adentro de los Jardines del Pedregal –en la Avenida de las Fuentes. Cuando llegué, Diego y el Indio Fernández contemplaban el retrato, y se disponían a colocarlo donde se viera mejor. Diego me recibió muy afectuosamente. Está muy bien, muy bien de aspecto y de salud. Emilio y yo nos quedamos platicando en un salón de piedra y cristales mientras Diego subía al principal a colocar el cuadro. Una triple Silvia frente al público, pero de espaldas a un espejo que refleja su figura, y junto a una pared en que se proyecta su sombra. En el suelo un papelito donde se lee más o menos: se acabó este retrato el 3 de noviembre, santo de la bella artista y gran dama Silvia Pinal. Lo pintó con admiración Diego Rivera. Silvia bajó a invitarnos a subir al salón. Es monísima y muy simpática. Tan natural, tan fresca, sin maquillaje alguno...⁹⁹

⁹⁹ Salvador Novo. *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, Tomo II, p.454 (Memorias mexicanas).

Salvador Novo, se refiere a la fiesta de presentación del famoso retrato que le pintara Diego Rivera a Silvia Pinal en 1956, justo antes de que el gran pintor mexicano falleciera. Silvia buscó a Rivera para que éste le pintara un cuadro, él aceptó inmediatamente y no le cobró ni un solo centavo. Rivera al igual que muchos otros había quedado prendado de la belleza y personalidad de la actriz. Sin embargo, sólo mantuvieron una sincera amistad. Diego Rivera murió en el 24 de noviembre de 1957.

“Mil gracias Silvia que vino ayer, ¿cuándo la veré otra vez?, anoche la vi en “avange”, ¿cuándo la veré bailar? Porque bailando yo a Silvia ya la quiero dibujar...”¹⁰⁰

Diego enviaba cartas, dibujos y pequeñas acuarelas con dedicatorias como ésta, donde podemos apreciar la enorme admiración del pintor por la artista. Silvia cuenta que mientras Diego pintaba su retrato la hacía sonrojar con preguntas como la siguiente:

-¿Usted nunca ha hecho el amor con mujeres?
 -¡No, maestro!
 -¡Ah, pues debería usted hacerlo! Es una cosa bellísima, es como un poema...”¹⁰¹

En 1958, Silvia Pinal fue requerida por Tulio Demicheli para filmar en España la película *Las locuras de Bárbara*, donde interpretó a una joven mexicana que visita a su padre, que es español, en la tierra natal de éste. Silvia ejecutó en esta película varios números musicales, al igual que en *Charleston* (1959) posterior cinta del mismo director, filmada a colores y que fue su último trabajo juntos¹⁰². Silvia, por aquel entonces casada con el

¹⁰⁰ “Silvia Pinal a través de la mirada de Rivera”. Dedicatoria para Silvia Pinal, en una acuarela pintada por Diego Rivera. Donde este se presenta como un voluminoso sapo cuyo corazón se enciende con la estrella radiante de Silvia. El universal, México, D.F., 20 de marzo 1996, Expediente: E- 00149, Cineteca Nacional.

¹⁰¹ Silvia Pinal para Virginia Bautista. “Poseída por el artista”. Reforma, Sección C, Página 1, México, D.F., 29 de septiembre de 2001, Expediente. E- 00149, Cineteca Nacional.

¹⁰² Emilio García Riera. *El cine de... Op.cit.* , p.95-96.

productor y director de cine Gustavo Alatríste, emprendió una sorprendente internacionalización para su ya fructífera carrera en México.

Así, continuó filmando en España *Maribel y la extraña familia* (1960) de José María Forqué, *Adiós Mimí Pompón* (1960) de Luis Marquina, y para Italia: *Uomini e Gentiluomini* (1959) de Giorgio Bianchi, junto al famoso director y actor de cine Vittorio de Sica.

En 1961, Gustavo Alatríste decidió producir para Silvia la película *Viridiana* del maestro Luis Buñuel:

Ese es un capítulo aparte en mi vida. Cuando conocí a Gustavo Alatríste, él me dijo que quería hacer algo por mí, que qué quería. Yo quería filmar con Buñuel y le ofrecimos la película que eligiera, por pura admiración, porque no tenía aún la gran fama que ganaría después, y ni siquiera le exigimos que me llevara de actriz. Lo esperábamos, pero sin ponerlo como condición. Buñuel estaba reticente. El estira y afloja era en una comida, y en un momento me pudo hablar aparte, me preguntó: “Este hombre, Alatríste, que es mueblero, ¿por qué quiere hacer películas?” “Porque me ama”, le contesté. Buñuel entendió eso y quedó convencido. Mi relación con Buñuel fue de camaradería, de gran respeto, porque fue conocer a un ser extraordinario, un genio de la cinematografía, y de gran responsabilidad, porque habíamos puesto el dinero de Gustavo, pero yo era la que sabía, la actriz...¹⁰³

Con *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel, Silvia Pinal tuvo la oportunidad de interpretar un personaje muy complejo. Debido a que los filmes del director se interesaban sobre todo por temas surrealistas, además que abordaban una directa expresión de la sexualidad femenina y descarnados análisis de la sociedad occidental y su comportamiento.

Viridiana (1961) ganó el premio “Palma de Oro” a la mejor película en el Festival de Cannes, y junto con ella, Silvia Pinal obtuvo el reconocimiento mundial por su inolvidable actuación en este filme.

Al respecto nos narra Julio Alejandro, guionista y colaborador de Luis Buñuel:

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 101-102.

Cuando el guión estuvo terminado, lo leí en casa de Silvia Pinal, a ésta, Gustavo Alatraste y al propio Luis. Cuando terminé hubo un largo silencio. Fue un minuto, quizás dos de gran tensión. Luis y yo nos mirábamos extrañados de su falta de comentarios. Gustavo sonreía y, de repente soltó una carcajada y repitió un latinajo que recordaba del guión. Silvia, más sensitiva, dijo con cierta preocupación: “Don Luis, no entiendo al personaje, me confunde. Siento que es un gran desafío para una actriz, y quiero hacer el papel, pero no sé cómo. Me pongo en sus manos. Guíeme. Dígame esto quiero y yo le prometo hacerlo”. Y lo hizo. Pocas actrices hubieran sido capaces de tal acto de humildad...¹⁰⁴

Más tarde, la actriz tuvo oportunidad de seguir filmando con Luis Buñuel otras dos películas más, también consideradas obras maestras de la cinematografía mundial. Se trata de *El ángel exterminador* (1961) y *Simón del desierto* (1962).

Estos filmes, quizás representen un asunto aparte, tanto en la carrera de la actriz, como en la filmografía mexicana en general¹⁰⁵, ya que en el panorama genérico y temático, aparecen demasiado alejados de la industria cinematográfica mexicana. Las preocupaciones surrealistas de Buñuel definitivamente nada tenían que ver con las de otros directores. Y sus importantes contribuciones al cine mexicano, muy pocas veces fueron tomadas en cuenta. Sin embargo, tanto la presencia, como la producción de Silvia Pinal en ellos son una aportación inevitable de México a la cinematografía mundial. Hoy, estas tres cintas están dentro de los más importantes archivos fílmicos del mundo.

Las tres películas tienen a una mujer como protagonista: Leticia “La valquiria” de *El ángel exterminador* (1961), el diablo transformado en mujer de *Simón del desierto* (1962), y la monja Viridiana, de *Viridiana* (1961). Los tres filmes fueron producidos por Silvia Pinal y

¹⁰⁴ Julio Alejandro en: Vicente Sánchez-Biosca. *Viridiana. Luis Buñuel*. Barcelona, Paidós, p. 97 (Fotogramas).

¹⁰⁵ El reconocido crítico de cine, Jorge Ayala Blanco considera la producción de Luis Buñuel tan alejada temáticamente de las constantes generales en el cine mexicano, que no la toma en cuenta en los análisis de su obra *La Aventura del cine mexicano*. México, Era, 1979, 422 pp.

Gustavo Alatríste¹⁰⁶, en ellos se le dio total y entera libertad a Buñuel para realizar su trabajo¹⁰⁷.

En *Viridiana* (1961), Silvia interpretó a una monja santa y mártir que reprime sus deseos sexuales y expía sus culpas (cree que su tío se suicidó por ella), al proteger a un grupo de desconocidos vagabundos, quienes en un descuido organizan una comilona e intentan violar a su protectora. Viridiana, al verse rescatada por su primo, adquiere conciencia de sí y entonces accede a entregarse al hombre que secretamente desea (que es el mismo primo) y que compartirá con nada menos que la sirvienta. En una enigmática escena final donde todos juegan cartas.



Francisco Rabal, Silvia Pinal y Margarita Lozano en *Viridiana* de Luis Buñuel (1961). Fotograma.

¹⁰⁶ No era la primera vez, que Silvia Pinal producía sus propios filmes: “La recientemente formada Compañía Productora Mexicana, S. de R.L., constituida con capitales de Silvia Pinal, Emilio Tuero y Tulio Demichelli, inició el rodaje de la película *Préstame tu cuerpo*, por el rumbo de los estudios Tepeyac. Y contra lo que pudiera imaginarse no trabaja en ella el barítono de Argel, aunque si lo haga Silvia y dirija Demichelli...” *El cine gráfico*, Año: XXV, Num. 1266, Domingo 24 de Febrero de 1957, página 4.

¹⁰⁷ “Estoy contratado por Alatríste, el marido de Silvia Pinal, que llega el lunes a Madrid (Torre de Madrid, Plaza de España) para hacerle un film. Durante casi cuatro meses he trabajado en el asunto que es original con ligeros plagios sobre mi obra pasada. He tenido libertad absoluta. Si el resultado no es mejor la culpa es mía...” Luis Buñuel en: Vicente Sánchez-Biosca. *Op.cit.* p. 97.

En *El ángel exterminador* (1961), interpretó a una extraña mujer apodada “La valquiria”, que ha quedado atrapada junto a un grupo de aristócratas en una enorme mansión. Como si se tratara de un hechizo, nadie puede salir del sitio, aunque nada le impide a nadie salir, sólo “La valquiria” podrá develar el secreto para liberar de este embrujo a los protagonistas de este excelente filme de Luis Buñuel.

En *Simón del desierto*, Silvia Pinal interpretó al diablo. En este filme realizó su primer semidesnudo. La cinta está llena de cuestionamientos religiosos al protagonista, un santo que ora en la cima de una columna. El diablo se levanta la falda y muestra el ligero de sus torneadas piernas mientras se sienta en un atado de leña, en lo que se considera por la crítica una de las más eróticas escenas del cine mexicano.

Sin embargo, no obstante el éxito obtenido con la trilogía de Buñuel, Silvia Pinal no pudo seguir trabajando más en Europa y tuvo que regresar a México. Por aquellos años, la segunda hija de Silvia, Viridiana Alatríste, acababa de nacer, y la separación con su esposo Gustavo Alatríste era inminente:

Alatríste y yo fuimos a Europa y buscamos a Fellini, que hubiera filmado encantado con Buñuel, pero propuso de actriz a su esposa Giuletta Massina. Vimos a otro, Jules Dassin, que también aceptaba si llevaba a Melina Mercouri, su mujer: Les dijimos que no, porque se trataba de que las tres historias las hiciera yo. Entonces como todos querían dirigir a sus esposas, Alatríste quiso dirigir su propia parte con su esposa, conmigo. Dije que no y eso fue el principio de nuestra separación. Alatríste no pudo entender, o le dolió mucho, que yo le explicara que no podía dirigir al lado de Buñuel. No nos separamos por eso, pero todos nuestros problemas empezaron por ahí. Alatríste era el marido que debí tener siempre, el más a mi medida, pero pasó eso y no pudimos superarlo...¹⁰⁸

Las cosas no fueron fáciles. En México no le ofrecían ningún proyecto por considerarla una súper-estrella mundial, y en Europa se negaban a darle mayores oportunidades por ser latina. En una entrevista que le realizó Elena Poniatowska, Silvia Pinal confesó:

¹⁰⁸ Emilio García Riera. *El cine de... Op.cit.*, p. 108.

- Mira, Luis Buñuel quería, a como diera lugar, que yo hiciera el papel de Jeanne Moreau en *Memoires d'une femme de chambre* -Memorias de una camarera-, pero en Europa Jeanne Moreau es mucho más popular que yo y mi mercado sudamericano jamás podría ser tan importante en dinero como el suyo europeo.

-¿Buñuel no te pudo imponer siendo él el director de la película?

-No, porque el productor exponía una cantidad de miles de pesos que quería recuperar y dijo de plano que Centro y Sudamérica no le interesan como mercados porque representan –te doy estas cifras, Elena por darte algunas –50 mil dólares Londres, Alemania 30 mil, Francia 100 mil, España 200 mil, cantidades que el productor no recupera jamás ni juntando México con el resto de América Latina. Por eso, Elena, mi mercado es mínimo comparado al de Jeanne Moreau...¹⁰⁹

Hacia mediados de la década de los sesenta Silvia Pinal volvió a la pantalla cinematográfica mexicana. Algunas de las cintas que filmó en esta época, recordaban las comedias musicales que tanta fama le habían dado, años antes.

En México estaban tan impresionados con mi triunfo en Cannes que ya no me llamaban. Creían que iba a rechazar todo. Pero con Buñuel había trabajado sin cobrar tres películas en tres años. Carlos Amador me ofreció este papel [se refiere a la cinta: *¡Buenas noches, año nuevo!* (1964) de Julián Soler] para regresar al cine mexicano, al lado de una figura como Ricardo Montalbán...¹¹⁰

Destacaron en este periodo las cintas: *Los cuervos están de luto* (1965) de Francisco del Villar, *La soldadera* (1966) notable filme de José Bolaños, *Estrategia Matrimonio* (1966) última película del director Alberto Gout, *Juego Peligroso* (1966) de Arturo Ripstein y Luis Alcoriza en coproducción con Brasil, *Shark, un arma de dos filos* (1967) de Samuel Fuller, en coproducción con Estados Unidos, *Los cañones de San Sebastián* (1967) de Henri Verneuil, en coproducción con Francia e Italia, *24 Horas de placer* (1968) de René Cardona Jr., y *Los novios* (1968) excelente cinta de Gilberto Gazcón, entre muchas otras.

¹⁰⁹Silvia Pinal para Elena Poniatowska. *Op.cit.*, p.102.

¹¹⁰Emilio García Riera. *El cine de...* *Op.cit.*, p. 109.

2.3 El declive en cine y el auge en Televisión.

En televisión las primeras participaciones de Silvia Pinal ocurrieron en 1952, cuando realizó junto a Rafael Banquells y Manolo Fábregas el programa semanal *Telecomedia de Manolo Fábregas*.¹¹¹ El programa estuvo al aire durante siete años (1952-1959) a través de la XH-TV (Canal 4). Más tarde trabajó para la XEW-TV (Canal 2) con el programa *Bon Soir*, uno de los primeros musicales en televisión, al respecto nos dice Silvia Pinal:

Ahí fue donde propuse los Playbacks. Bailando y cantando a la vez, la voz se me iba para todos lados y le dije a Emilio Azcárraga, que era novio mío en ese tiempo, por qué no hacemos esto, que ya se está haciendo en Cuba, de donde yo venía de trabajar. No lo inventé, era algo que ya existía, y si no lo hubiera propuesto yo, lo hubiera hecho otro, un tiempo después, pero fui yo. Por eso y otras cosas digo que a la televisión mexicana yo la hice, no sola, claro, pero la hice, no me hizo a mí.¹¹²

En 1955 Canal 4 y Canal 2 se fusionaron en la empresa Telesistema mexicano (TSM), ahí Silvia conoció a Emilio Azcárraga Milmo, hijo del dueño y director de la futura empresa Televisa. Juntos realizaron algunos proyectos en televisión y teatro, por ejemplo el programa *Bon Soir* y uno de los primeros musicales de Broadway en México: *Bells are Ringing*:

Parecían hechos el uno para el otro; los dos tenían buen sentido del humor, eran muy alegres y poseían fuertes personalidades. La Pinal dependía de Emilio o de su padre mucho menos que sus otras conquistas, ya que su carrera se había construido en gran medida en el cine, aunque con frecuencia aparecía en programas de TSM. Cuando Emilio intentaba comportarse como macho, Silvia no se lo aguantaba. “Oye, mujer, ponte unos discos ¿no?”, le habría dicho una tarde que descansaban juntos, a lo que ella reviró: “No soy tu criada, ¡ponlos tu!”. Silvia llegó a conocer al Emilio entusiasta y lleno de energía. Veían juntos la televisión y Emilio criticaba o elogiaba algunos programas y hablaba de sus ideas para el medio. La llevaba a partidos de fútbol y hablaba de invertir en un equipo. La hacía reír a menudo, aunque a veces Silvia consideraba su sentido del humor demasiado agresivo. Emilio nunca le dio regalos extravagantes ya que en lo personal no era muy rico y subsistía, principalmente, de su

¹¹¹ Claudia Fernández, Andrew Paxman. *Op.cit.*, p.56.

¹¹² García Riera. *El cine de Silvia...* *Op.cit.*, p. 28.

suelo en TSM, pero a veces la llevaba a Acapulco en donde paseaban en bote, esquiaban o bailaban...¹¹³

Como es posible observar el éxito de Silvia Pinal no se debió únicamente al cine, sino que también contribuyeron en gran medida sus trabajos para la televisión. Este nuevo medio de comunicación se abrió paso poco a poco entre el público de clase media de mediados de la década de los cincuenta. Nótese que la relación que existió entre la televisión y el creciente público de clase media es medular para comprender el auge de personalidades como Pinal.

Sin embargo, y aunque la clase media estaba en constante crecimiento, la penetración de la televisión todavía era escasa a mediados de los cincuenta. Solo el 5 %¹¹⁴ de las familias mexicanas tenían un televisor. No obstante su poca demanda, el nuevo medio de difusión representó para el gobierno la oportunidad de conseguir un medio idóneo para difundir mensajes de índole nacional e inculcar una misma percepción de la nación. Prueba de ello son los esfuerzos que Adolfo Ruiz Cortines hizo por favorecer el crecimiento y unión de las dos televisoras: XH-TV (Canal 4) y XEW-TV (Canal 2). Claudia Fernandez y Andrew Paxman aseguran en su obra *El tigre: Emilio Azcarraga y su imperio Televisa*, que el gobierno sugirió directamente en enero de 1955 la unión de Canal 4 y Canal 2¹¹⁵. Así nació la empresa Telesistema Mexicano, cuyo presidente fue Emilio Azcárraga Vidaurreta. Esta empresa, posteriormente conocida como Grupo Televisa, no tuvo competencia alguna hasta la década de los setenta; y el hecho de que el gobierno fomentara la consolidación de un monopolio televisivo demuestra claramente su satisfacción con esta relación de mutuo beneficio:

¹¹³ Claudia Fernández, Andrew Paxman. *Op.cit.*, p.64.

¹¹⁴ Del 5% en 1954. *Ibíd.*, p. 56.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p.57.

Debido a la limitada disponibilidad de servicios telefónicos, carreteras y líneas de ferrocarril, el concepto de identidad nacional estaba todavía en obra negra en los cincuenta. A través del cine y de la radio, Azcarraga Vidaurreta había contribuido a ese objetivo al llevar a los mexicanos la diversidad de formas de expresión, atuendos, y música de los apartados rincones del país; sus medios habían contribuido a definir al mariachi con su sombrero de ala ancha, como el gran símbolo de la cultura mexicana, tanto en México como en el extranjero. Pero para muchos mexicanos, el gobierno federal era todavía una institución distante, percibida de manera ambigua, y la mexicanidad era solo una vaga abstracción. Si se lograba que la gente de Tijuana pudiera sentarse a ver las mismas revistas musicales que las familias de Tapachula, y si los yucatecos pudieran ver los mismos noticieros que los tamaulipecos, se podrían avanzar los conceptos de una cultura común y un fuerte nacionalismo...¹¹⁶

Por aquellos días la televisión era contemplada como un medio “muy moderno” de comunicación, ya que supuso un verdadero cambio cultural que las familias comenzaran a tener un aparato televisor en sus hogares. La configuración de la vida cotidiana a partir de este medio cambió notablemente, a grado tal que los altos índices de audiencia no se hicieron esperar y una vida de mayor sedentarismo pronto apareció en las ciudades. La imagen de Silvia Pinal en cine y televisión debió coincidir con los anhelos y necesidades de este público más urbanizado, que prefería a las actrices modernas, jóvenes y sensuales en vez de las populares rumberas de arrabal o las campiranas bellezas del cine de Emilio Fernández. Silvia Pinal formó parte de esta necesidad colectiva, no solo porque apareció en varios programas televisivos sino porque los filmes en los que actuó también tuvieron escenarios modernos y sus historias fueron básicamente urbanas.

Veamos un comentario de 1953 a propósito de esta afirmación:

El mejor argumento que Silvia Pinal ha filmado, es el de su propia vida. Hay, como en las películas románticas, sueños, alegrías, triunfos, lágrimas, amarguras y, finalmente, la victoria del bien sobre la adversidad. Hace cuatro años, Silvia Pinal trabajaba como taquimecanógrafa en una compañía. Su vida, entonces, la envolvían los sueños de triunfo, de gloria y de popularidad. Se veía frente a los micrófonos, aplaudida por un gigantesco e invisible auditorio. De pronto, ese sueño comenzó a materializarse cuando la compañía donde trabajaba patrocinó un programa —“Dos pesos dejada”— y le brindó la oportunidad: ciento cincuenta pesos por actuación. Ese fue el primer escalón; después el teatro; más tarde, el cine, con su primera cinta “Bamba” y adelante hasta conquistar el ansiado “Ariel” por su brillante actuación en “Un rincón cerca del cielo”.

¹¹⁶ *Ibíd.*

Las películas se suceden una tras otra hasta llegar a veinticinco. La televisión la llama y durante un año cuatro meses, el programa donde Silvia Pinal es la figura principal, se mantiene con los más cálidos aplausos del público. Así, por su belleza, su juventud, la voluntad y el esfuerzo renovado, Silvia Pinal brincó en cuatro años, desde el sencillo puesto de taquígrafa al estrellato y la popularidad...¹¹⁷

No cabe duda que la participación de la actriz en televisión garantizó y aumentó el éxito que ya había obtenido en cine. Ese fue el contexto en el que Silvia Pinal comenzó a filmar a partir del año de 1954, a ello habrá que sumar los éxitos en teatro para entender el notable crecimiento de la popularidad de esta actriz. Sin embargo, de entre todos, fue el cine el medio de difusión masiva que mejor proyectó la imagen de Silvia como una mujer moderna y sensual. La capacidad de este medio se debió a las numerosas salas de cine que exhibían películas mexicanas en nuestro país y el extranjero. Si a mediados de los cincuenta la mayor parte del público todavía no poseía un televisor o no podía asistir a una función de teatro, si podía al menos acudir con regularidad al cine.

El noviazgo de Silvia Pinal y Emilio Azcárraga Milmo no perduró mucho, aparentemente por presiones del padre de éste. Sin embargo, Silvia Pinal continuó trabajando para la televisora TSM. En la década de los sesenta realizó un exitoso programa junto a Enrique Guzmán: *Silvia y Enrique*; más tarde protagonizó *Ahora Silvia* y posteriormente en la década de los noventa *Mujer, casos de la vida real*. Lo cual le permitió mantenerse en el gusto del público y llenar las pausas entre el teatro y el cine.

Hacia la década de los setenta Silvia Pinal se casó con el famoso cantante mexicano Enrique Guzmán, ello provocó que se alejara temporalmente de la industria cinematográfica para trabajar únicamente en teatro y televisión. No obstante, en 1977 retomó las pantallas de cine con las cintas: *Las mariposas disecadas* (1977) de Sergio Vejar y *Divinas Palabras* (1977) de Juan Ibáñez.

¹¹⁷ Siempre!, septiembre 26 de 1953, volumen 2, No. 14, p.35-37.

En aquellos años la crisis cinematográfica de México se vio reflejada en la ausencia de su figura, como también ocurrió con otras grandes estrellas del cine:

Me retiré del cine por diez años, porque las películas que se hicieron no iban conmigo. No me gustaban los temas ni el estilo, y además pagaban muy poco, así que me dediqué al teatro y a la televisión, a los shows...¹¹⁸

Hacia 1980, filmó en España *El canto de la cigarra* (1980) de José María Forqué, en Argentina *Pubis angelical* (1982) de Raúl de la Torre. Y retornó nuevamente al cine mexicano con *Modelo Antiguo* (1991) de Raúl Araiza.

En 1965 Silvia Pinal obtuvo el Premio Diosa de Plata (Pecime) a la mejor actuación femenina por *Los cuervos están de luto*, en 1977 lo obtuvo por *Divinas palabras* y en 1992 uno especial por el conjunto de su obra.

En 1988, comenzó a trabajar con la producción de la serie televisiva *Mujer casos de la vida real* emisión que permaneció al aire 18 años, con la cual se produjeron y filmaron más de 707 episodios.

Los últimos trabajos de Silvia Pinal para la industria mexicana del cine fueron: *Ya no los hacen como antes* (2003) de Juan Fernando Pérez Gavilán, donde trabajó al lado del también actor Gonzalo Vega, y *El agente 00P2* (2009) cinta de dibujos animados del director Andrés Couturier, donde prestó su voz para el personaje “Mamá Osa”.

Al transcurso de los años, y con una sólida carrera en el cine, Silvia Pinal ha recibido numerosos premios y reconocimientos a nivel nacional e internacional. En 2008, la Academia Mexicana de las Ciencias y las Artes Cinematográficas, decidió otorgarle el Premio especial Ariel de Oro por su trayectoria de más de 50 años en cine.

Silvia reflexionó recientemente para el periódico Reforma sobre su larga filmografía:

¹¹⁸ Emilio García Riera. *El cine de... Op.cit.*, p.30.

Estaba leyendo las fichas filmográficas del libro de García Riera y en muchas (películas), dice que yo no quería hacerlas, pero las acepté. Conforme fui leyendo me dije, ¡que caray!, en verdad que pocas buenas películas hice y, cuantas malas; entonces, a lo mejor desperdicié mucho tiempo de mi vida cinematográfica, pues pude haber hecho más de calidad y menos películas...¹¹⁹

Buenas o malas cintas, películas comerciales u obras maestras, los 86 filmes de Silvia Pinal constituyen un testimonio invaluable de la historia cinematográfica en México. Todos los géneros fueron dominados por la actriz. Desde la comedia hasta el drama, del humor negro a los musicales; en ellos Silvia Pinal interpretó una amplia gama de personajes, pero sin duda de entre todos, ninguno como la mujer de sensualidad desbordante y chispeante simpatía pudo representar con tanto tino el paulatino cambio del México rural y campesino al de un México que pujaba por industrializarse y modernizarse.

Y es durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines que este contexto histórico alcanzó una de sus representaciones en la figura de Silvia Pinal, por ello no es gratuito que nos hallemos frente a la historia de una de las máximas y también últimas estrellas del cine mexicano.

Pero ¿Cómo sucedió este proceso? ¿Cómo puede la filmografía de una estrella ser testimonio del cambio social en México? Esto y más es parte de los siguientes capítulos, por el momento sólo resta remarcar la enorme importancia de una de las más importantes actrices de cine que ha producido México. La imagen y presencia de Silvia Pinal en nuestro país son un legado invaluable de la historia social y cinematográfica de México.

Por ello este capítulo bien puede finalizar con una reflexión del filósofo y sociólogo francés

Jean Baudrillard:

El cine sólo es poderoso gracias a su mito. Sus relatos, su realismo o su imaginario, su psicología, sus efectos de sentido, todo ello es secundario. Sólo el mito es poderoso, y en el corazón del mito cinematográfico reside la seducción – la de una gran figura

¹¹⁹ Silvia Pinal para Hugo Lazcano. “Pasa Pinal a la historia”. Reforma, 20 de marzo de 1996, Expediente E-00149, Cineteca Nacional.

seductora, de mujer o de hombre (de mujer sobre todo), ligada a la fuerza capciosa y arrebatadora de la propia imagen cinematográfica, conjunción milagrosa... La Star no tiene nada de ser ideal o sublime: es artificial. No debe ser más que una actriz en el sentido psicológico del término: su cara no es el reflejo de su alma ni de su sensibilidad: no tiene. Al contrario, está ahí para desbaratar cualquier sensibilidad, cualquier expresión con la mera fascinación ritual del vacío, con su mirada extática y la nulidad de la sonrisa. Ahí es donde alcanza el mito y el rito colectivo de adulación propia del sacrificio...¹²⁰

¹²⁰ Jean Baudrillard. *De la seducción*. Trad. de Elena Benarroch, Madrid, Catedra, Teorema, 1998, p. 91-92.

CAPÍTULO TRES: CINE Y SENSUALIDAD: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN (1952-1954).

En este capítulo se abordará la construcción de la imagen sensual de Silvia Pinal en el cine mexicano. Escogimos estos tres primeros años, porque en ellos se encuentran claramente indicados los elementos que delinearon dicha construcción. Es menester considerar también que los cambios sociales y económicos que marcaron el inicio del sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, afectaron la conformación de dicha sensualidad. Veamos como:

Cuando Silvia Pinal interpretó el personaje de Laura en la película *Un extraño en la escalera* (1954), quizás no imaginó la gran sensación que causaría entre el público mexicano de mediados de los cincuenta. Una de las razones de tal triunfo fue la innegable belleza y la desbordante sensualidad que el personaje de Silvia evocaba.

Ella aún era considerada una actriz joven y debutante, sin embargo habían transcurrido seis años desde su primera interpretación en cine y ya poseía un premio Ariel a la mejor actuación femenina.

Por este motivo, a principios de los cincuenta algunos productores de cine, entre ellos Gregorio Walerstein, notaron en Silvia Pinal un enorme potencial para el cine:

Por ese tiempo la cerveza Corona lanzó una campaña de publicidad en radio y televisión, que decía: “La Gina, la Mangano, la Pampanini y la Pinal, parampanpán”; a lo mejor lo escuchó Walerstein y le llamó la atención que me relacionaran con las italianas sexys de la época y por eso le interesó hacerme una prueba...¹²¹

Walerstein confió a Silvia Pinal y a Arturo de Córdova el éxito de su nueva película *Un extraño en la escalera* (1954). Arturo de Córdova era un actor renombrado, muy exitoso entre el público femenino, algunas de sus más famosas cintas lograron colocarlo como uno

¹²¹ Silvia Pinal para Luis Terán, en: *Silvia Pinal, esa rubia debilidad*. Revista Somos. Especial de colección. México, 15 de julio de 1997, año 8, edición especial número 7. (quincenal, 1997).

de los galanes más taquilleros del cine nacional. Su imagen de otoñal y elegante caballero causaba furor en taquilla, y como era de esperarse, la cinta obtuvo buenas ganancias. Con películas como esta y al lado de galanes de este tipo, Silvia Pinal se convirtió pronto en una de las grandes estrellas de la industria cinematográfica, quizás una de las últimas que vio nacer la llamada “época de oro del cine nacional”.



Silvia Pinal y Arturo de Córdova en *Un extraño en la escalera* (1954) de Tulio Demicheli. Fotograma.

Es necesario echar un vistazo a la filmografía de los primeros años de carrera de Silvia Pinal; y sobre todo, tender un análisis a las producciones llevadas a cabo entre 1952 y 1958, debido a que son precisamente éstas las que arrojan importantes datos sobre la conformación de la imagen sensual que la actriz ha tenido a lo largo de su carrera. Dicho análisis no puede entenderse sin relacionarse con el contexto histórico bajo el cual fueron realizados más de 29 filmes contemplados en esta investigación y producidos entre 1952 y 1958. Y en los cuales se han hallado constantes discursivas más o menos explícitas que

marcaron un mismo discurso cinematográfico en torno a la expresión de la sensualidad durante la década de los cincuenta.

Existen numerosos y diversos métodos de análisis de un film, así como también existen distintas teorías del cine¹²², este hecho ha llevado al presente trabajo a inclinarse por el método más sencillo, pero no por ello el menos riguroso. Siguiendo con ello la recomendación del investigador Franceso Casseti cuando nos dice: “La idea resultante, es que debemos enfrentarnos tanto con una operación descriptiva ya orientada hacia la interpretación, como con una actividad interpretativa basada en la descripción...”¹²³.

Por tanto se realizará una primera y breve descripción de las cintas elegidas para posteriormente interpretar los elementos más sobresalientes y/o recurrentes en ellas; y de la misma forma, se partirá en algunos casos de la mera interpretación a la esencial descripción de las cintas, de manera que no sea del todo obligatorio en el lector tener a la mano dichos filmes para comprender los postulados de la investigación.

Al realizar una primera descripción de las cintas, remarcaremos los elementos más sobresalientes de la trama y también aquellos en los que exista una notable insistencia, tomando siempre en cuenta la lógica propia del filme y el universo ficticio que éste construye¹²⁴. Dentro de nuestras descripciones, se hallan concretadas una serie de relaciones manifiestas e implícitas, tanto dentro de la película como fuera de ésta; lo cual nos lleva a intuir lo “no dicho”, es decir aquellos elementos no presentes en la trama pero si en la lógica del filme¹²⁵. Aunado a esto, no podemos olvidar la inmediata dependencia con el medio en el cual fueron producidas estas películas; por ello, los filmes siempre estarán

¹²² Franceso Cassti y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, Ibérica, 1991, p.12.

¹²³ *Ibíd.*, p. 24.

¹²⁴ Julia Tuñón. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*. México, El Colegio de México, IMCINE, 1998, p.173.

¹²⁵ Pierre Sorlin. “El cine, un reto para el historiador” en: www.istor.cide.edu.html

vistos desde una perspectiva generalizadora, que observa panorámicamente su función dentro del contexto histórico mexicano y dentro de la vida misma del principal agente estudiado, es decir Silvia Pinal.

Sin embargo ¿Qué fue lo que garantizó que se convirtiera en una gran estrella? ¿Qué trasfondo social, cultural e histórico detonó este éxito?

Por principio veamos, Silvia Pinal inició su carrera en 1948, pero no fue sino hasta mediados de los cincuenta y durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, que logró colocarse definitivamente en el gusto del público, justo cuando comenzó a interpretar personajes sensuales y de gran erotismo. Fue sin duda la imagen de mujer intrigante y sexy lo que le valió el éxito entre el público mexicano; pero esto no fue gratuito, la sensualidad que Silvia Pinal y otras actrices de la época proyectaban en el cine, poseyó características peculiares debido al contexto particular de México.

Podemos afirmar que el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y el pensamiento social y moral de la época, determinaron la representación en cine de la sensualidad de los personajes de Silvia Pinal; y no solo ello, sino que la erigieron como un “ideal” entre el público femenino mexicano.

Pero si esto es cierto ¿Cómo ocurrió el proceso de creación de este “ideal” de sensualidad femenina en el cine?

El cine responde siempre a nuestras necesidades y deseos¹²⁶. Por ejemplo, muchos productores y directores de películas sumamente comerciales tienen que estar al tanto de lo que el público desea/necesita ver para poder realizar, en el mejor de los casos, cintas exitosas. Pero ¿Es posible saber qué es lo que el público desea o necesita ver? Quizás no del todo, pero reflexionemos. Cuando una persona acude a ver una cinta, puede asegurarse

¹²⁶ Edgar Morín. *Op.cit.*, p. 103-104.

que acude a satisfacer una necesidad. El público escoge la cinta de acuerdo a sus gustos, le complacen determinada trama o determinados actores porque siente que cumplen con la satisfacción de sus necesidades. Pero de ser así ¿Qué necesidades presentamos frente al cine?

Las necesidades pueden ser de diversos tipos, desde la simple diversión hasta la profunda reflexión filosófica. Cuando acudimos a una sala de cine nuestras expectativas son altas, ya que buscamos compensar nuestra voluntad de entretenimiento, de aprendizaje y de imaginación, también de llanto, de contemplación de una imagen bella, de susto o incluso de erotismo. Cada individuo parece intentar buscar un elemento clave en el cine, que le haga sentirse satisfecho en algún aspecto de su vida, algo que no siempre es fácil de encontrar pero que logra alentar los ánimos de búsqueda en la mayoría de las personas.

El cine, semejante al sueño, busca representarnos un fragmento de las distintas realidades que nos circundan, realidades “ideales”, aquellas que buscamos y que nos gustaría encontrar aunque solo fuese a través del cine. De esta forma, podemos ser los héroes de una saga o las heroínas de un melodrama, con el cine podemos ser una variedad compleja y heterogénea de personajes con los cuales nos “identificamos”. Personajes que bien podemos tomar en sí, como una imagen de nosotros mismos, pero que también podemos abandonar en cualquier momento y tomar otros, o no tomar ninguno y solo contemplar.

En una misma experiencia cinematográfica somos capaces de pasar de la simpatía con el héroe hasta la identificación con el villano. El cine nos otorga ese poder, o más bien con el cine nos otorgamos ese poder; es decir, la capacidad de “poder ser” lo que queramos y cuantas veces lo deseemos, tal y como si se tratase de un sueño. Ser uno o varios, ser uno mismo u otro, ser todos o ninguno. El cine responde siempre a nuestras necesidades subjetivas y por ello es el medio ideal de la satisfacción afectiva.

Pero entonces, y a partir de esto ¿Cómo funciona el proceso de creación de un “ideal” de sensualidad femenina en el cine?

La sensualidad es una necesidad y un deseo colectivos. Y respondiendo a esta necesidad el cine mexicano ha exhibido imágenes concretas de la mujer sensual; de esta forma, el público ha buscado satisfacer el recurrente deseo de sensualidad y erotismo en la inmensa cantidad de filmes que hemos producido así como en innumerables mujeres sensuales que han habitado las pantallas cinematográficas.

La sensualidad, como otras necesidades afectivas, se halla inmersa dentro de una mentalidad específicamente humana; al respecto de ello, el sociólogo alemán Sigfried Kracauer ha observado que dicha mentalidad puede mostrar elementos similares entre los individuos de una misma sociedad, volviéndose de esta forma colectiva. A primera vista dicha afirmación nos puede parecer atrevida, pero observemos lo siguiente: cada uno de los objetos producidos por el hombre, objetos preferentemente cotidianos, están destinados a entablar más allá de una función concreta un diálogo con otro individuo, por lo tanto puede considerárseles un registro de nuestro devenir histórico, de nuestras aspiraciones y formas de entender el mundo debido a que manejan una lógica concreta, un diálogo con “los otros” que comparte distintas características y lo vuelve colectivo.

Tal es el caso de las publicaciones, el radio, los anuncios, el internet, la televisión, el periódico, y otros tantos *productos sedimentarios de la vida cultural del pueblo*¹²⁷. De todos ellos, es el cine probablemente una de las mejores formas de conocer cómo es y cómo funciona la mentalidad colectiva. Y es que las películas nunca son un medio individual, pese a la existencia del cine de autor, la creación de un filme implica el trabajo de muchas

¹²⁷ Sigfried Kracauer. *De Caligari a Hitler Una historia psicológica del cine alemán*. Trad. de Héctor Grossi, Barcelona, Paidós, 1985, fot., p.14.

personas; y sobre todo, está destinado a un público amplio, a una gama inmensa, y en el mejor de los casos heterogénea de espectadores. El cine es siempre un hecho colectivo.

Kracauer ha conceptualizado los elementos dentro de un filme como *jeroglíficos visibles de la dinámica invisible de las relaciones humanas*, y en base a esto afirma que:

Las películas son particularmente expresivas porque sus “jeroglíficos visibles” complementan el testimonio de sus anécdotas propiamente dichas. E invadiendo tanto éstas como sus visualizaciones, la “dinámica invisible de las relaciones humanas” es más o menos reveladora de la vida interior de la nación de que provienen las películas...¹²⁸

Por ello es posible afirmar que herramientas del cine como el montaje, los distintos encuadres, la fotografía, la música y otros elementos, son recursos especiales que vuelven al cine un potente medio de análisis de una sociedad. No obstante este hecho, debemos indicar también que la mentalidad colectiva cambia, no es fija ni estática, y los filmes solo serán el testimonio de una época, una etapa o un momento específico en la historia de una sociedad. No existe un carácter nacional fijo, pero sí una mentalidad colectiva temporal, determinada por hechos históricos; y viceversa, el devenir del hombre se verá afectado por las tendencias que marca la mentalidad de las sociedades.

Lo cual nos lleva a preguntarnos ¿Qué ocurría en la década de los cincuenta? ¿Qué hechos históricos marcaron una pauta en el cine mexicano? ¿Cómo influyó la concepción fílmica de la sensualidad en el desarrollo de nuestra sociedad?

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 15.

3.1 Sensualidad y erotismo.

¿Qué entendemos por sensualidad? ¿Qué es el erotismo? ¿Cómo pueden estos dos fenómenos ser necesidades afectivas del hombre?

Sensualidad y erotismo no son sinónimos, sin embargo estos dos términos siempre estarán relacionados entre sí, debido a que sus respectivos significados se entrelazan una y otra vez de tal manera que es imposible comprender uno sin entender al otro.

Sensualidad refiere a la capacidad humana de experimentar plenamente los sentidos del cuerpo (del latín *sensualis*, “poder sentir” y de *sensus*, sentido). En la actualidad nuestro concepto rebasa el significado etimológico, dándole a la palabra una connotación mucho más amplia; en ésta, sensualidad es el acto de incitar o sugerir el ejercicio erótico por medio de la experiencia sensorial. Pero para poder entender mejor este término, veamos qué es erotismo.

El investigador Anthony Giddens define al erotismo, en su libro *La transformación de la intimidad*¹²⁹, como el cultivo del sentimiento, expresado por medio de la sensación corporal, cultivo dado en un contexto de plena comunicación con otro ser humano. En otras palabras, el erotismo para Giddens es el arte de dar y recibir placer, siendo éste al mismo tiempo un medio y un fin. De esta forma, la comunicación radicaría en el intercambio del *sentir*, es decir de sensualidad expresada a través del cuerpo:

Así definido lo erótico se opone a todas las formas de instrumentación emocional en las relaciones sexuales. El erotismo es la sexualidad reintegrada en una gama amplia de objetivos emocionales, entre los que la comunicación es lo supremo. Desde el punto de vista del realismo utópico, el erotismo resulta del triunfo de la voluntad que, desde Sade hasta Bataille, parece afirmarse...¹³⁰

¹²⁹ Vid. Anthony Giddens. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Trad. De Benito Herrero Amaro, España [Madrid], Cátedra, 1992, 183 pp.

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 182.

Dos claras ideas saltan a la vista en esta definición, primero, el erotismo es un acto de comunicación y no puede existir en solitario; y segundo, es un fenómeno opuesto al acto sexual. Pero para comprender mejor estos dos puntos, es necesario acudir a otra definición, la que nos brinda el Georges Bataille¹³¹. Este autor menciona que erotismo es *la aprobación de la vida hasta la muerte*, veamos a fondo esta reflexión:

Puede decirse del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte. Propiamente hablando, no es una definición, pero pienso que esta fórmula da el sentido del erotismo mejor que otra. Si se tratase de definición precisa, habría que partir ciertamente de la actividad sexual de reproducción de la cual el erotismo es común a los animales sexuados y a los hombres, pero aparentemente sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica, y lo que diferencia al erotismo y a la actividad sexual simple es una investigación o búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y en el ansia por tener niños.¹³²

Erotismo es aprobar la vida hasta la muerte, porque el intercambio de placer, de sentir por medio de sensaciones corporales (sensualidad), es una forma de manifestar la profunda vitalidad del cuerpo, y quizás la más importante, como parece decirnos Bataille. Por medio del hecho erótico convertimos al cuerpo en un instrumento de placer y plenitud *cuya meta es alcanzar al ser en lo más íntimo, ahí donde el corazón falla.*¹³³ De esta forma, la principal característica del erotismo, según Bataille, es una búsqueda/investigación psicológica independiente de la mera reproducción sexual y que tiene como único objetivo el aprobar la vida hasta la muerte.

Tanto para Bataille como para Giddens, el erotismo se aleja del acto sexual en sí mismo, por un lado ofrece la posibilidad de una búsqueda psicológica más allá de la satisfacción biológica de procreación; y por otro es la reintegración de una amplia gama de emociones a la sexualidad.

¹³¹ Vid. Georges Bataille. *El erotismo. Ensayo*. Trad. de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. México, Tusquets Editores, 2003, 289 pp., fot., ils., (Primera reimpresión en México).

¹³² *Ibid.*, p. 15.

¹³³ Vid. Hebert Marcuse. *Eros y civilización*. trad. de Juan García Ponce, Barcelona, 2002, 253 pp.

Giddens nos habla de una etapa moderna y represiva en la que estamos viviendo, etapa donde la sexualidad (acto reproductivo) y el erotismo (acto de comunicación emocional) están separados, la cultura ha transformado la intimidad del individuo a grado tal, que el ejercicio del erotismo es mal visto. Para este autor, en nuestros días ha comenzado una *transformación de la intimidad en el individuo*, por ello la sexualidad y el erotismo, hasta ahora separados, tienden a unirse irremediabilmente.

Anthony Giddens nos habla del acto de reintegrar una amplia gama de objetivos emocionales a la sexualidad como medio y fin del erotismo. Este concepto puede parecer cuestionable, no obstante explica parte de la mentalidad bajo la cual fueron realizados algunos de los filmes aquí analizados y que tienen como principal e implícita acción el ejercicio de la sensualidad (que antecede al erotismo) por parte de una actriz: Silvia Pinal.

La sensualidad es el medio ideal para ejercer el erotismo y a su vez la antesala de éste; pero también puede verse sujeta a una constante represión, ya provenga del individuo mismo o de instituciones modernas como el Estado, la iglesia o la escuela. Sin embargo, la sensualidad tiene la cualidad de ser mucho más espontánea que el erotismo, ya que puede estar presente en el individuo sin que éste pueda hacer gran cosa para ocultarla.

Si seguimos nuestra definición, sensualidad es la capacidad de sentir, de experimentar plenamente los sentidos del cuerpo e invitar con ello a la experiencia erótica; pero se debe señalar que las características de esta capacidad son realizadas como parte de un constructo imaginario en la mentalidad de las sociedades. La sensualidad tiene como fin satisfacer una necesidad afectiva, como nos dice Edgar Morín, y esa necesidad es la del erotismo, necesidad colectiva de aprobar la vida hasta la muerte como señala Bataille.

La imagen que el cine proyectó de Silvia Pinal durante la década de los cincuenta sugiere ante todo sensualidad. Y esto no es gratuito, este hecho es una de tantas pruebas de la

búsqueda psicológica de satisfacción erótica de la sociedad mexicana de mediados del siglo XX. Dicha construcción fue realizada por todos, erigida tanto por las instituciones (el gobierno, la industria cinematográfica), como por el público de aquel entonces. Incluso ahora, esta misma investigación contribuye a ello. Se ha escogido el término sensualidad y no erotismo para titular este trabajo, debido a que con ello se intenta dejar al descubierto que dicha construcción social y cinematográfica usó del ejercicio de la sensualidad en pantalla para lograr satisfacer al máximo la necesidad de un erotismo no explícito.

Algunos de los personajes interpretados por Silvia Pinal manifiestan esta constante, en otras palabras la capacidad de sentir y experimentar plenamente los sentidos del cuerpo, o mejor dicho, el goce sensual. Éste es el primer paso para conducir a la experiencia erótica. No obstante, hubo que esperar más de dos décadas para contemplar la aparición del cine erótico en México a través de filmes como los de Jaime Humberto Hermosillo¹³⁴, aunque es necesario reconocer que algunos primeros atisbos del erotismo ya estaban presentes desde años antes en las obras de Luis Buñuel y en la década de los ochenta en cintas como las del escritor y director Víctor Manuel “El Güero” Castro¹³⁵. Lo cierto es que en México la industria cinematográfica pocas veces abordó temas sexuales o eróticos en su producción, pese a que cintas extranjeras conmocionaron en la década de los setenta a la taquilla nacional¹³⁶, reportando grandes ganancias aunque fuesen prohibidas por la iglesia. Tal fue el caso *El imperio de los sentidos* (1976).

¹³⁴ Por ejemplo *La tarea* (1990), *La tarea prohibida* (1992) y *De noche vienes, Esmeralda* (1997) entre otras.

¹³⁵ Como escritor en *Noches de cabaret* (1978), *Muñecas de medianoche* (1979) de Rafael Portillo, y como director en *La pulquería* (1981), *El mofles y los mecánicos* (1985) y *La ruletera* (1987) entre otras que han conformado el género de la “sexycomedia” mexicana.

¹³⁶ Ejemplo son: *Emanuelle* (1974) y *Historia de O* (1975) ambas de Just Jaeckin, *Bilitis* (1977) de David Hamilton, *Casanova* (1976) de Federico Fellini, *Las mil y una noches* (1974) y *Salò* (1975) ambas de Pier Paolo Pasolini, *El último tango en París* (1973) de Bernardo Bertolucci, *Tamaño*

Quizás las reacciones tan polémicas de la censura cinematográfica o de ciertos sectores como la famosa *Liga de la decencia*¹³⁷ respecto a temas eróticos y sexuales en el cine mexicano, resulten en el fondo, como indica Anthony Giddens, producto del miedo a la transformación de la intimidad como reflejo de la transformación misma de las instituciones.

Giddens explica que los cambios en el pensamiento sexual de una sociedad son vistos como una influencia subversiva por las instituciones modernas, ya que cambiar nuestros usos y costumbres íntimos es el primer paso para cambiar formas de pensar y concepciones más generales, lo que afectaría a la política, la economía o la cultura entre otras cosas. Por lo tanto las instituciones tienden a reprimir por naturaleza el ejercicio erótico y sensual.

En el libro *Historia de la Sexualidad 1. La voluntad de saber*, el historiador Michel Foucault formuló el término “hipocresía represiva” para definir a las instituciones modernas cuya tendencia era la represión del individuo; para estas, la urbanidad y la modernidad implican disciplinar y la disciplina un control sobre las necesidades afectivas, donde se incluía desde luego el erotismo. Este control para poder ser eficaz debía ser interno, es decir, debía provenir desde el individuo mismo y ser supervisado por agentes superiores.

Por instituciones modernas en el México de la década de los cincuenta, podríamos conceptualizar al gobierno, la industria cinematográfica, la iglesia católica, la Liga de la decencia, las escuelas etc.... Aunque Michel Foucault nos brinda otros ejemplos como la prisión y el asilo. En dichos sitios poder disciplinar, nos dice, produce cuerpos dóciles,

natural (1977) de Luis García Berlanga, *Adiós al macho* (1976) de Marco Ferreri, *Portero de noche* (1974) y *Caniche* (1979) de Bigas Luna.

¹³⁷ Vid. Jesús Flores Escalante. “La liga de la decencia” en: *Relatos e Historias en México*, julio de 2009, año 1, número 11, p. 71-76.

controlados y regulados en sus actividades e incapaces de actuar espontáneamente a impulsos del deseo¹³⁸.

3.2 La sensualidad marca un cambio en la concepción cinematográfica de la mujer.

Las imágenes de mujeres sensuales han animado miles de historias en nuestra cinematografía. Y en base a este cúmulo de imágenes podemos constatar que hacia la década de los cuarenta los personajes femeninos del cine mexicano estaban restringidos al melodrama familiar. La vida ficticia de estas mujeres consistió en una suerte de recogimiento, quietud y contemplación del mundo, lo que muchas veces sugirió santidad. Sin embargo, existió una contraparte: las prostitutas, vedettes, cabareteras y mujeres fatales que llenaban la pantalla con sórdidas historias de pasión y amor. El cine expresó por medio de una dualidad, la complejidad del mundo femenino, y como nos dice el historiador Francisco Peredo:

En términos históricos, las soldaderas atrabancadas de los filmes sobre la Revolución, eran precisamente por su “dinamismo” la otra cara de de la dualidad dentro de la que casi siempre se ha movido el cine mexicano respecto a la figura femenina, y habrían de aguardar todavía hasta el Alemanismo para su mejor lucimiento. Los tiempos no habían madurado todavía para personajes femeninos “dinámicos” y ni la urgencia bélica ni su carácter histórico harían quebrantar, sino hasta muchos años después, lo que era casi un axioma para el cine mexicano...¹³⁹

Tal parece que durante la década de los cuarenta la imagen de la mujer se dio bajo dos acepciones: la santa y la pecadora, figuras totalmente opuestas que fueron polos extremos en las tramas de los distintos filmes. Y siguiendo esta lógica, la sensualidad femenina solo pudo relacionarse a las mujeres “pecadoras”; la hija bien portada, la dama recatada o la madre abnegada (imágenes “santas” de la mujer) no presentaron durante esta década

¹³⁸ Michel Foucault. *Historia de la sexualidad.1. La voluntad de saber*. México, Siglo veintiuno editores, 1977, p. 25-47.

¹³⁹ Francisco Peredo Castro. *Op.cit.*, p. 234.

atributos propios de la sensualidad. Y todavía hubo de pasar mucho tiempo para romper de lleno con estos supuestos.

Veamos la opinión de la investigadora Julia Tuñón a propósito del cine de la década de los cuarenta:

La imagen en celuloide recrea algunos de los arquetipos fundantes de la cultura – básicamente el femenino, el nutricio- y los estereotipa, los convierte en personajes-función. Los recursos para poner a caminar la historia son la disociación y la complementariedad. Podemos concluir que la imagen femenina en el cine mexicano se caracteriza por la disociación, que puede presentarse como la mujer polo (buena-mala), a través de la figura secundaria o en las etapas disociadas de una vida compleja...¹⁴⁰

Sin embargo, una vez iniciada la década de los cincuenta la imagen dual de la mujer comenzó a transformarse. El primero de los cambios lo encontramos en el director Luis Buñuel, cuando lanzó en su conocida obra: *Los olvidados* (1950) una percepción totalmente distinta de la mujer. Stella Inda interpretó a la madre de Pedro, un niño pobre de la ciudad de México que se involucra en un asesinato junto a su amigo “El jaibo”. En dicha cinta Buñuel dota de sentir erótico a la madre de Pedro cuando ella sostiene relaciones sexuales con el amigo de éste. Y para acentuar más aún el cambio, en una célebre escena del filme la madre niega alimento a su hijo pese a que este le dice “tengo hambre”. La prensa de la época estalló en contra de la película y no faltó quien afirmara que ninguna madre mexicana le negaría el alimento a su hijo.

Estas imágenes sugirieron otra concepción de la mujer, en ella los polos de la representación femenina dejaron de ser tan opuestos; sin embargo el poco éxito de la cinta ratificó la aún necesidad del público mexicano por mantener una representación dual de lo femenino.

¹⁴⁰ Julia Tuñón. *Op. cit.*, p. 99.

El siguiente cambio en la transformación de la imagen dual de la mujer ocurrió en el ámbito menos pensado: el de la sensualidad. A mediados de los cincuenta, actrices como Silvia Pinal se convirtieron en la representación de una sensualidad femenina más abierta y menos satanizada. De esta forma comenzó a transformarse la imagen dual de la mujer.



“Una sensualidad femenina menos satanizada y más abierta” Silvia Pinal y Raúl Ramírez en *La sospechosa* (1954) de Alberto Gout.

Fotograma.

Pero ¿Cómo fue esta representación? Y ¿Cómo se convirtió Silvia Pinal en dicha representación? Veamos.

Esto no fue un fenómeno privativo del cine ni de esta actriz, la transformación cultural de la sociedad mexicana, debida a los cambios políticos y económicos del país, trajo consigo una ola de modificaciones en todos los ámbitos sociales. El cine es solo un ejemplo de ello.

Por esta razón los personajes que Silvia Pinal interpretó son testimonio del cambio en la concepción cinematográfica y social de la mujer a través del ejercicio y expresión de su sensualidad.

Silvia Pinal fue una de las estrellas más importantes de mediados de los cincuenta; los grandes éxitos de grandes actrices como María Félix y Dolores del Río ya habían

transcurrido¹⁴¹. Para esta década se “necesitaba” a un tipo de mujer distinta, básicamente joven, moderna y sensual, lo cual significó un cambio. Y el cine, con una inmensa cantidad de imágenes sobre la mujer, no tardó en responder a esta búsqueda de una sensualidad femenina supuestamente “moderna”. Por ejemplo, podemos asegurar que a mediados de los cincuenta, en las tramas de las películas mexicanas, dejó de necesitarse que una mujer fuese prostituta o rumbera para poder verla bailar sensualmente.

Estos cambios tuvieron lugar mientras México vivió una peculiar época de crecimiento económico y apertura internacional. Y no solo ello, las políticas económicas y sociales del sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) determinaron en gran medida la producción de la industria cinematográfica, ya que el gobierno federal consideró oportuno participar en la delineación de temas y géneros “exhortando” a los productores a ajustarse a normas morales y artísticas concretas. Por otro lado, el proceso industrializador de México trajo consigo la transformación del ámbito rural a uno cada vez más urbano y todo esto se reflejaba en el cine producido por aquellos años.

Veamos un ejemplo de estos cambios. Los temas arrabalero-citadinos habían constituido la referencia clave de los últimos años del gobierno anterior; sin embargo, el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines optó por sepultar esta tendencia y se encargó de mostrar otro tipo de imágenes sobre el país. Abundaron entonces los filmes con temáticas “modernas” y con ambientes más urbanos; las cabareteras y rumberas, que tanto éxito garantizaron a la industria del cine, dejaron de aparecer en las películas mexicanas. El gobierno pareció

¹⁴¹ Las dos grandes actrices fueron identificadas con el mundo rural mexicano. De manera inversa, Silvia Pinal sugirió el mundo urbano de la ciudad de México. Específicamente el de la clase media, grupo en crecimiento durante la década de los cincuenta.

favorecer a las nuevas estrellas que más que arrabal y barrio sugirieran modernidad y cosmopolitismo.¹⁴²

Tal parece que una buena proporción de la taquilla estuvo bastante convencida de esos cambios. Los sectores de ingresos medios demandaron la supresión de contenidos indecentes y escandalosos en el cine, y solicitaron la clausura de cabarets y centros nocturnos a la una de la mañana, así como un masivo cierre de teatros como el Tívoli.

Al respecto Ernesto P. Uruchurtu pronunció en un discurso:

El cine mexicano es el mejor vehículo para hacer saber al mundo que el México pujante de hoy no tiene ningún lastre que frene su impulso progresista incontenible; que su pasado es heroico, su presente fecundo y su futuro pleno de halagadoras promesas...¹⁴³

Mientras que Adolfo Ruiz Cortines se propuso atacar fuertemente el despilfarro y la corrupción administrativos, así como retomar el impulso económico e industrializador de gobiernos anteriores. Veamos un anuncio comercial de 1954 que nos da cuenta de este contexto histórico y social:

La industrialización de México es una tarea que requiere del esfuerzo de todos y cada uno de sus habitantes. Es menester construir plantas industriales y adquirir equipo y maquinaria, y para construir unas y adquirir otros, es necesario que la población ahorre e invierta sus ahorros adecuadamente. Contribuya al proceso industrializador del país comprando Certificados de participación de la nacional financiera, S.A. De esta manera estará en posesión de títulos con amplio mercado y garantías de primera calidad...¹⁴⁴

Y dentro de los planes del gobierno federal, estuvo mostrar una burocracia más ordenada, políticos menos derrochadores y una administración comprometida con el crecimiento

¹⁴² Emilio García Riera. *Historia Documental... Tomo V... Op.cit.* p. 8.

¹⁴³ Ernesto P. Uruchurtu. Discurso pronunciado el 15 de Junio de 1951, citado en: Emilio García Riera. *Historia Documental del cine mexicano. Época sonora. Tomo IV, 1949/1951.* México, Era, 1972, fot., p.302.

¹⁴⁴ *Siempre!* 20 de febrero de 1954, volumen 4, No. 35, p.5.

económico. Se puso especial empeño en formar “Juntas de mejoramiento moral, cívico y material”¹⁴⁵.

Todos estos cambios y más, repercutieron en el cine realizado. Veamos lo que nos dice

Emilio García Riera:

Y todo eso se reflejaba en un cine cada vez más puritano, menos arrabalero, que dedicó casi la mitad de su producción de 1954 a contar las tribulaciones melodramáticas de la clase media, en una buena cincuentena de películas pobladas por catrines profesionistas, señoras acosadas por problemas psicológicos e hijos descarriados que debían volver al redil. Más de 30 comedias celebraron al ritmo de moda, el cha cha cha, la llegada de una nueva época de supermercados y jardines públicos...¹⁴⁶

Poco a poco el cine dejó de mostrar imágenes de México como un lugar exótico, rural, de ritmos tropicales y cabarets decadentes, para concretarse en imágenes de ambientes urbanos e historias melodramáticas. Los nuevos edificios de la capital, las grandes avenidas, las universidades y toda la configuración moderna del país sirvieron como escenarios para estos filmes.

3.3 El despunte de una estrella.

Ubicada en este contexto, Silvia Pinal filmó el primer año del gobierno de Ruiz Cortines 5 películas. La primera de ellas fue *Reventa de esclavas* (1953), comedia con tintes históricos. Ahí Silvia interpretó dos personajes, uno del pasado y otro del presente, en el primero ella es una esclava egipcia vendida al faraón, personaje interpretado por Antonio Aguilar, y en el segundo una alumna enamorada de su profesor, que es también Aguilar.

Anterior a este filme, Silvia realizó junto al mismo actor: *El casto Susano* (1952). Esta cinta obtuvo un buen éxito y no es de sorprender que el productor de ambos filmes, Gregorio Walerstein, confiara nuevamente en la pareja para realizar la comedia *Reventa de esclavas*.

¹⁴⁵ Juan José Rodríguez Prats. *Op.cit.*, p. 201.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 238.

La película fue dirigida por José Díaz Morales y en ella existe una interesante escena: en una noche de tormenta la esclava se desnuda frente al faraón, por supuesto el desnudo está velado, de manera que el público solo puede intuirlo. Sin embargo, podemos advertir con ello una primera sugerencia erótica de Pinal.

Yo soy muy macho (1953) fue la siguiente película de Silvia bajo la dirección de José Díaz Morales. Esta trama, anteriormente llevada al cine en 1944¹⁴⁷, cuenta la historia de una joven que tiene que suplantar a su hermano para poder trabajar como aviadora. Lo interesante del filme es que con la suplantación, el personaje principal alude al tema de la homosexualidad, ya que los hombres se sienten irremediabilmente atraídos por Silvia, aunque “por fuera” sea hombre. Con este hecho sólo se reafirma la heterosexualidad de los protagonistas, la cinta parece demostrar que la naturaleza nunca se equivoca, por ello Silvia termina felizmente casada al lado del hombre que ama y por supuesto ejerciendo el rol de mujer, mientras que los demás hombres se sienten reconfortados de que ella no sea en verdad hombre.

La idea de ver a Silvia vestida de muchacho debió provenir de una anterior cinta de 1952, *Doña mariquita de mi corazón*, dirigida por el cómico Joaquín Pardavé. En esta comedia Silvia se viste de hombre para poder descubrir los engaños de su novio, ahí lo más osado de la historia es cuando otra mujer intenta besarla. La belleza y sensualidad femeninas son remarcadas cuando la masculinidad se contrapone bruscamente a ellas, de ahí la insistencia en historias cómicas donde se invierten los roles de género.

En *Mis tres viudas alegres* (1953) de Fernando Cortés, las tres protagonistas Amalia Aguilar, Lilia del Valle y Silvia Pinal también se visten de hombre. La cinta narra la

¹⁴⁷ En 1944 María Elena Marqués interpretó el mismo personaje junto a Abel Salazar. Emilio García Riera. *El cine de Silvia...* Op.cit., p.57-58.

historia de tres viudas muy decentes, que al cabo de muchos enredos cómicos terminan feliz y nuevamente casadas. Las tres protagonistas bailan y dicen chistes junto a Adalberto Martínez *Resortes*. Lo importante del filme es la intencionalidad erótica de sus personajes, en esta ocasión se juega con la imagen dual de la mujer, ya que las tres viudas pueden ser muy decentes pero también muy sensuales. Lo que hasta entonces solo pudo ocurrir en la comedia, debido a que en ella los valores pueden invertirse para causar risa, de la misma forma que resulta gracioso ver a una mujer vestida de hombre o viceversa. El cine aún no tocó estos temas en películas que no fueran cómicas, ya que en la comedia fue más fácil cuestionar los valores y los roles de género.

La siguiente película de Silvia Pinal fue *Las cariñosas* (1953), nuevamente bajo la dirección de Fernando Cortés, la producción de Felipe Mier y Oscar J. Brooks y las interpretaciones de Amalia Aguilar y Lilia del Valle. En esta comedia las heroínas padecen la enfermedad del sexafilococo, lo cual las vuelve terriblemente sexys, la inversión de los valores y la exageración de la realidad nuevamente están presentes en esta comedia. Las heroínas hacen gala de tanta sensualidad que hasta bailan en un escaparate para deleite del público, el cual no puede descalificarlas porque al fin y al cabo están “enfermas”. Y para remarcar aún más el sentido erótico de las protagonistas, nuevamente aparecen vestidas de hombre en una escena del filme.

La última película filmada en 1953 fue *Si volvieras a mí*, en ella Silvia interpretó a una terrible villana junto a la protagonista Libertad Lamarque. Después del paréntesis que supuso filmar para Fernando Cortés, Silvia regresó a trabajar en esta cinta junto al productor Gregorio Walerstein. *Si volvieras a mí* es un melodrama insertado en la visión dual de la mujer. La mala, es amante del galán, la buena, es esposa de este. Y para alejar a

uno del otro, la villana hará toda clase de artimañas y trucos para finalmente recibir un merecido castigo.

Silvia se observa muy guapa en la película, pero en una historia como ésta el ejercicio de su sensualidad es totalmente anulado.

El año de 1954 comenzó para Silvia también con un melodrama familiar, *Hijas casaderas* de Gilberto Martínez Solares, cinta donde la actriz interpretó a la hija de un matrimonio. En la película luce recatada, educada y próxima a casarse, aunque el novio no sea el mejor partido y esa la única trama de la historia.

El promedio de filmación de estas cintas era de tres semanas, muy poco si lo comparamos con el de otras cinematografías del mundo¹⁴⁸. En ellas los elementos interesantes son escasos, debido quizás a la incipiente sugerencia sensual de la imagen de Silvia Pinal o también a que el público se negaba a aceptar otra cosa que no fuera un melodrama moralizante. No obstante este hecho, las cintas burdas, malas o hechas en muy poco tiempo arrojan suficiente información al respecto de la mentalidad bajo las cuales fueron hechas:

Quizás esto se debe a que son hechas con mucha premura y poca reflexión, de manera que dejan escapar muchos contenidos simbólicos de una manera más libre y muestran esa cara oculta de la información en donde radica la importancia del material fílmico. En las cintas más baratas y mal hechas, en los llamados “churros” se destacan mejor las concepciones sobre el género que en el material de calidad, que se realiza con más cuidado y espíritu crítico...¹⁴⁹

Someter a un análisis las cintas que más gustaron al público puede arrojar algunos datos interesantes. De esta forma observamos que las películas filmadas por el director Fernando Cortés fueron las más taquilleras hasta entonces en la carrera de Silvia, precisamente donde más sensual se le ve; el éxito de las cintas *Mis tres viudas alegres* y *Las cariñosas* la

¹⁴⁸ Vid. Federico Heuer. *Op.cit.*, p.12

¹⁴⁹ Julia Tuñón. *Op.cit.*, p. 18.

colocaron como una artista de moda. Muchos anuncios y noticias de periódicos o revistas de 1953 y 1954 comentaban sus posibilidades y capacidades como actriz:

Uno de los hallazgos fílmicos más valiosos del año ha sido Silvia Pinal, “la starlett” que últimamente ha venido a convertirse en estrella y tal vez, por el momento, la más interesante vedette juvenil del cine mexicano... La Pinal, que ya había hecho partecitas en anteriores cintas, se destacó en “Doña Mariquita de mi corazón”, en “Mis tres viudas alegres” y en “Las cariñosas”, y, ya como estrella absoluta, en “Soy muy macho”. Comparada con otras jóvenes lindas artistas de nuestro cine, con Rosita Arenas, por ejemplo, o con Alma Rosa Aguirre, o con la por el momento desertada Alma Delia Fuentes, y aún con Carmelita González, tiene la ventaja de cantar y bailar, de enseñar más, y de hacer, en lo general, el trabajo de primera tiple de espectáculo musical, que las otras no hacen, además de poder desempeñarse brillantemente en la comedia; comparada con las otras vedettes, con Sofía Álvarez, con Rosita Fornés, con Lilia Prado o Meche Barba, o Ninón Sevilla, tiene la enorme ventaja de la juventud. Comparada, concretamente, con Lilia del Valle y Amalia Aguilar, con las que ha alternado en algunas cintas, es sin duda más alegre y simpática que Lilia, a quien vemos muy guapa pero algo tonta, y es mucho más juvenil y graciosa que Amalia, algo exagerada de edad y de peso, aparentemente, y bastante vulgar. Además, Silvia Pinal es infaliblemente la que se viste mejor, o menos mal, de las tres...¹⁵⁰

Este comentario lo publicó la revista *Siempre!* en noviembre de 1953, en su sección de espectáculos. Resulta interesante observar en él la buena propaganda de la que gozó Silvia Pinal y sobre todo las cualidades que la prensa advirtió en ella.

El fragmento menciona la juventud de la actriz, la capacidad de bailar, de cantar y de “enseñar más” como ventajas frente a las demás actrices. Por ejemplo, a Silvia se la compara con la rumbera Amalia Aguilar. Esta actriz tenía 29 años cuando estelarizó la cinta *Mis tres viudas alegres* y efectivamente era mayor que Pinal cuando filmaron la cinta¹⁵¹. Lo interesante del comentario es que a ojos del crítico Amalia Aguilar resulta “exagerada de edad y de peso, aparentemente, y bastante vulgar”, lo que cual podría denotar la opinión que hacía 1954 se tenía de algunas rumberas, quienes habían sido las grandes estrellas del cine realizado en el sexenio anterior. Amalia Aguilar participó en numerosas cintas, interpretando personajes de arrabal y ejecutando sensuales bailes tropicales. Sí el gobierno

¹⁵⁰ Siempre! Noviembre 28 de 1953, volumen 3, No. 23, Espectáculos, p.57.

¹⁵¹ Silvia tenía entonces 22 años.

de Adolfo Ruiz Cortines optó por sepultar el cine de arrabal y mostrar otro tipo de imágenes sobre México, este comentario bien puede ser parte de una opinión más generalizada hacia este tipo de cine y de actrices. Sobre todo cuando se menciona a otras “vedettes” como Sofía Álvarez, Rosita Fornés, Lilia Prado, Meche Barba y Ninón Sevilla que, siguiendo la lógica comparativa del crítico, resultaban mayores de edad y por lo tanto con menor capacidad. Todas ellas fueron taquilleras actrices a finales de los cuarenta, pero para la década de los cincuenta ya no se ajustaban a la imagen de la mujer moderna y sexy que el cine buscaba.

3.4 “Vestir decentemente y a pesar de todo comer bien...”

La siguiente cinta de Silvia Pinal fue *Un extraño en la escalera* (1954), también producida por Gregorio Walerstein¹⁵², dirigida por Tulio Demicheli y filmada en Cuba. El filme no fue rodado en nuestro país debido a que la industria cinematográfica mexicana impidió en aquel año el debut de nuevos directores, sobre todo extranjeros, esto como una mala respuesta a las crisis sindicales que constantemente la aquejaban¹⁵³. De manera que la producción de Filmex tuvo que trasladarse a Cuba para que Demicheli pudiera realizar el filme. El resultado fue una buena trama pasional ubicada en un escenario inigualable. Las actuaciones de Arturo de Cordova, como galán afectado por la locura, y de Silvia Pinal como sensual secretaria causaron gran sensación:

Con este filme surgí como estrella de cine, de un día para otro. La popularidad fue tal que venía yo de estelarizar Cabo de Hornos, con Jorge Mistral, y al pasar por Lima, Perú, tuvimos que hacer una escala bastante larga que ocasionó asistir al cine, ahí vi un letrero inmenso de la cintura para arriba que decía... SILVIA PINAL. Al presenciar esto sentí la locura, debido a que solamente a mí me anunciaban; entramos al cine y cuando dijeron que estaba yo ahí, el público por poco me deja en paños menores, la gente se abalanzaba sobre mí para tocarme; después me sacaron del lugar con

¹⁵² Su empresa productora era Filmex.

¹⁵³ Vid. Capítulo uno.

protección de algunos policías quienes me escoltaron al avión... ahí me di cuenta lo que era ser una estrella.¹⁵⁴

La trama cuenta la historia de Alberto y Laura, un par de empleados de una compañía de préstamos llamada “La confianza”. En la historia Alberto quiere ascender de puesto y vivir más holgadamente, lo cual es un anhelo muy representativo de la clase media. Laura es una chica hermosa y sexy que vive sola, trabaja para si misma y no vacila en usar sus “encantos” para conseguir una mejor vida. Los dos viven en Cuba, el calor es insoportable y afecta la buena razón de Alberto, quien para variar planea matar a su antipático jefe y huir con el dinero que cree le corresponde por derecho. Pero Laura afecta sus planes, es la nueva secretaria del jefe y ambos están enamorados de ella. Laura sabe jugar con los dos hombres, es sumamente inteligente y busca obtener el mejor partido de la situación; por ello no vacila en coquetear con los dos, no obstante se enamora de Alberto. Todo parece indicar que se ejecutara el crimen y Laura será cómplice, sin embargo un extraño anciano intervendrá para que Laura y Alberto no cometan el asesinato.

La idea de representar en Laura a una mujer “moderna” refleja las nuevas formas de vida cotidiana que la industrialización y la televisión traían al país¹⁵⁵. A mediados de los cincuenta se planteaba la existencia de un “nuevo tipo de mujer”, que entre otros atributos, fue vista como moderna y sensual, justo como el personaje de Silvia Pinal en este filme.

Repasemos algunos anuncios de la época para constatar el planteamiento de un “nuevo” tipo de mujer surgido a mediados de los cincuenta:

Hay muchas formas de llevar una vida feliz sin tener a un hombre de su propiedad... ¿No hay un muchacho que silbe el taxi? ¿No hay un brazo del cual apoyarse al cruzar la calle? No se preocupe de eso. Tranquilícese... pertenece usted a una nueva

¹⁵⁴ Silvia Pinal para Susana Fischer. “Una historia real y maravillosa” en: El Nacional, 11 de Junio de 1991, Expediente E-00149, Cineteca Nacional.

¹⁵⁵ La historia es de una pieza teatral de Ladislao Fodor, y fue adaptada para cine por el mismo Tulio Demicheli.

generación de mujeres para las que el mundo tiene las puertas abiertas de par en par, y sin portero. ¡Así que crúcelas con paso seguro y a divertirse se ha dicho!...¹⁵⁶

La propaganda patrocina a una “nueva” generación de mujeres, cuya principal característica es la no sujeción a una figura masculina. Es decir, mujeres solteras y autosuficientes que se enfrentan a un mundo configurado básicamente por hombres; no obstante los consiguientes obstáculos, el anuncio invita a la diversión aludiendo a las ventajas implícitas de la soltería: libertad de compromiso, vida sexual activa, autonomía económica, etc...

Nuestro anuncio no termina ahí, y más adelante se concentra en una reflexión más profunda de las ventajas de la mujer “moderna”, veamos:

El matrimonio ha dejado de ser para la mujer la única forma posible de existencia. Y una de las razones para esto es que la mujer soltera tiene perfecta cabida en la sociedad moderna. Nunca, hasta ahora, había sido tan libre y tan aceptada en el mundo. Sus derechos son muchos y sus limitaciones pocas. Y su privilegio más grande es, sin duda alguna, el de llevar una vida plena, llena de satisfacciones, sin necesidad de tener un hombre a su lado... la muchacha sola debe hacer su hogar tan cómodo (aún lujoso) como sea posible dentro de los límites de su economía. Sin importar si vive en el seno de su familia, o con otra amiga soltera también, debe procurar darse el máximo de comodidades que sea posible...¹⁵⁷

Este fragmento forma parte otros tantos anuncios y artículos que revelan la transformación en la vida de las mujeres a mediados de los cincuenta. Aunemos a esto que el sufragio femenino fue instaurado por el gobierno mexicano en el año de 1953. El voto pareció otorgar a las mujeres mayor libertad y autonomía, ya que las propagandas electorales rezaban que éste era libre, secreto e individual. Con medidas como esta, el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines buscaba aparentemente la democratización del país y la entrada de México a una vida urbana¹⁵⁸, moderna y de una homogénea configuración nacional. De esta

¹⁵⁶ “Cuando no hay un hombre en particular” por Hearst Publishing Co. Inc. Distribuido por King Features Syndicate. *Siempre!* Junio 19 de 1954, Vol.6, No. 52, p. 40.

¹⁵⁷ *Ibidem.*

¹⁵⁸ Pueden consultarse los numerosos edificios y vías de comunicación construidos en el sexenio de Ruiz Cortines, sobre todo en la ciudad de México. *Vid.* Capítulo uno.

forma la mujer soltera del anuncio también podía votar, y con esto se garantizaba parte del contexto para el surgimiento de imágenes cinematográficas de mujeres “modernas”.

Analicemos el personaje de Laura en el filme *Un extraño en la escalera*.

Ella se nos presenta como una mujer soltera y autosuficiente, trabaja como secretaria y vive sola en un departamento, tal y como refiere el anuncio citado. Laura se muerde el labio cuando toma el dictado del patrón, usa suéteres ajustados y deja al descubierto sus hombros, es decir posee una sensualidad. Sin embargo y pese a que es muy coqueta, Laura es una “buena” mujer, la película sugiere que ella es muy “decente”, lo cual la inserta en la imagen dual que hemos visto anteriormente.

Veamos el siguiente dialogo, en él Laura conversa con Alberto en un malecón cubano, es la primera vez que se salen juntos y concretan una cita amorosa:

Laura [L]: Llueve y llueve y el calor sigue igual

Alberto [A]: Es cuestión de acostumbrarse...

[L]: Pese al trópico y los hombres que asumen las mismas características, siempre tan calurosos.

[A]: Ya se a quien se refiere ¿La probó?

[L]: A penas y pudo articular diez palabras... (Risa)

[A]: ¡La vio y se quedó mudo!

[L]: Y eso que estoy preparada para ciento veinte, los patronos son unos animales muy extraños...

[A]: Si, creen tener siempre la razón y ciertos derechos sobre las secretarias...

[L]: Así es, y considerando que a veces es cuestión de casa y comida, yo me he mantenido en bastante buena forma.

[A]: ¡En muy buena forma! tiene usted un buen entrenamiento básico...

[L]: **Hay millones de muchachas como yo, tratando de resolver un problema aritmético, vestir decentemente y a pesar de todo comer bien.**

[A]: Ahora me explico por qué cuando se les invita a bailar siempre eligen un lugar con restaurante.

[L]: ¡Ah, pero usted es de los que piensan que acepta uno por el hombre! (Risas) La mayoría de las veces es por un buen filete.

[A]: Bueno pero después bailan y...

[L]: **Esa “y” con puntos suspensivos no es más que una rutina de evasión. Cómo salir ilesas a base de promesas.**

[A]: Hablando de filete me despertó el apetito, ¿comemos algo?

[L]: ¿Con música?

[A]: Mi invitación es en plan de buenos amigos...

[L]: ¡Vamos!

[Voz en off de Alberto]: Comprendí que estaba frente a una de esas lindas muchachas que no tienen nada de tontas y no les gusta ser apuradas. Trate de impresionarla bien. Me despedí tranquilamente, quise demostrarle que no soy de esos que se cobran inmediatamente los intereses del filete... y me sentí triste y estúpidamente caballero.¹⁵⁹

Laura nos habla de la situación de muchas mujeres: “Hay millones de muchachas como yo, tratando de resolver un problema aritmético, vestir decentemente y a pesar de todo comer bien”. Estas palabras nos revelan la imagen que el cine representó de la mujer de clase media. Y aunque aún eran realmente pocas las mujeres solteras de ingresos medios en México, la película presiente la existencia de “millones” de mujeres como Laura. Frente a esto consideremos que la difusión del filme llegaría a Sudamérica e incluso participaría en el festival europeo de Cannes, para quizás encontrar en esas latitudes a los “millones de mujeres”.



Silvia Pinal y Arturo de Córdova en *Un extraño en la escalera* (1954) de Tulio Demicheli. Fotograma.

¹⁵⁹ *Un extraño en la escalera* (1954), Dir. Tulio Demicheli. La ficha técnica puede consultarse en el anexo.

La imagen de la mujer soltera y autosuficiente que encontramos en las revistas y periódicos de los años cincuenta, aparece también en el cine con personajes como Laura. Pero estas imágenes en pantalla se mantienen aún de la anterior visión dual de la feminidad, es decir, hasta entonces las mujeres en el cine mexicano solo tenían dos papeles: santas o pecadoras, buenas o malas. De esta forma observamos que el personaje del filme lucha por “vestir decentemente y a pesar de todo comer bien” lo cual es una metáfora. Cuando Laura dice que debe “vestir decentemente” se refiere a que debe conservar una moral estricta y no actuar o verse como una prostituta o como una “mujer indecente”, ella debe vestir muy provocativamente para lograr sus objetivos, pero sin verse vulgar.

Este ejercicio de la sensualidad y el erotismo, sin ser necesariamente una prostituta devino en una de las características que el cine mexicano vio en la nueva mujer “moderna”. En el filme Laura parece trastocar la delgada línea entre la prostitución (lo malo según el esquema del cine) y la ejecución de la sensualidad (a partir de ahora ubicado en lo bueno). Los recursos de esta “nueva mujer” deberán *no* ser los de una prostituta, pero si sugerir la sensualidad que hasta entonces solo las caracterizaba a ellas.

Por consiguiente nuestro análisis arroja una primera conclusión: Si la idea de la mujer “moderna” de algunos anuncios de prensa se caracterizó por su soltería, su libertad, su autonomía económica y familiar, en el cine el atributo más destacado de la misma mujer “moderna” fue el ejercicio de su sensualidad sin ser identificada como una prostituta. De esta forma la imagen dual de la mujer comenzó a transformarse; buena o mala, santa o pecadora dejaron de ser divisiones tajantes, ya que en pantalla los atributos de las mujeres “malas” (entre otros el ejercicio de la sensualidad y el erotismo) ahora podían serlo también de las mujeres “buenas”, o más bien de las “modernas”, como nos refiere la prensa.

3.5 “La Gina, la Mangano, la Pampanini y la Pinal, parampanpán”

“La Gina, la Mangano, la Pampanini y la Pinal, parampanpán”, así rezaba la propaganda de una conocida empresa cervecera en 1954. Silvia Pinal atribuye a este hecho, el interés del productor Gregorio Walerstein por hacerle una prueba para el filme *Un extraño en la escalera*. La comparación de la actriz con las estrellas italianas fue evidente y quizás un detonador del desarrollo de su figura como icono de sensualidad.

A principios de la década de los cincuenta el gusto del público mexicano por las producciones y estrellas italianas era notable; sin embargo había comenzado mucho tiempo atrás, cuando el cine aún era mudo.

Justo a principios del siglo XX el cine italiano colocó a sus actrices como íconos de sensualidad y belleza en todo el mundo. México siguió particularmente las carreras de Francesca Bertini, Pina Menicheli, Lyda Borelli, María Jacobini e Italia Almirante Manzini, entre otras¹⁶⁰. Estas estrellas fueron conocidas como “Divas” debido a su gran fama y aires de grandeza que las caracterizaban.

El cine de “Divas” comenzó en Italia alrededor de 1913, de ahí se extendió con gran éxito por todo el mundo, logrando su apogeo entre 1915 y 1919¹⁶¹. Los temas de este cine fueron melodramas simples, ocurridos en escenarios fastuosos y decorados sobrecargados, donde lo más importante era la figura romántica de la “Diva”. De acuerdo al gusto de la época estas mujeres solían tener arranques de pasión y locura, representando con ello la tragedia de un amor mal correspondido o la existencia de un mórbido romance con algún noble caballero. Espesos cortinajes cubrían los escenarios donde todo ocurría, lo que de alguna

¹⁶⁰ Vid. Manuel González Casanova. *Las grandes divas del cine italiano*. México, Filmoteca UNAM, Difusión Cultural UNAM, p. 95 (texto sobre imagen número 15).

¹⁶¹ *Ibid.*, p.4.

forma sugería mundos de ensueño, donde todos los personajes eran aristócratas entregados fatalmente al romance.

En México el cine de “Divas” causaba furor, las salas se abarrotaban cuando un filme italiano se presentaba:

El entusiasmo que despertaban las DIVAS entre los públicos era realmente muy grande; aquí, en México, tanto hombres como mujeres fueron sus más dedicados admiradores. Nuestras abuelas, copiaban fielmente hasta el último detalle de las modas que imponían las DIVAS; modas no sólo en el vestir, sino en las actitudes y aún en el comportamiento. A tal grado que, por ejemplo, escandalizado Hipólito Seijas, (Rafael Pérez Taylor), crítico mexicano de cine generalmente admirador de las DIVAS, publicó en 1917 una crónica muy divertida titulada “El Menichelismo” En la que se burlaba de la pasión imitativa que esa DIVA había despertado entre las jóvenes. Debemos insistir en que esta vehemencia no solo se manifiesta en las mujeres, ¡no! también los hombres eran víctimas del hechizo. Muchos se declaraban perdidamente enamorados de alguna de las DIVAS, y expresaban su “amor” por todos los medios. Hubo alguno que llegó hasta el suicidio pasional. Mientras los que se sentían poetas les dedicaban sendos versos de amor, cuando no peleaban a puñetazo limpio por su preferida.¹⁶²

El culto a las estrellas italianas disminuyó al finalizar la primera guerra mundial. Estados Unidos lanzaría un esquema parecido con la creación del *star system*, donde era únicamente la artista quien llamaba la atención del público. De esta forma los productores buscaron a las estrellas antes que al director o al tema del filme, y las luminarias norteamericanas pronto desplazaron al cine de “Divas” con interpretaciones más realistas y temas variados. No obstante, el culto a la estrella italiana renacería más tarde, no ya bajo el seño de la “Diva”, sino usando precisamente el esquema norteamericano del *star system*. Una gama notable de estrellas italianas, básicamente mujeres jóvenes y hermosas, inundaron a mediados de la década de los cincuenta la pantalla mexicana con su figura.

De esta manera, renació en el público mexicano el interés por las actrices italianas. Las carteleras de cine nuevamente anunciaban con gran éxito las producciones italianas, y

¹⁶² *Ibíd.*

aunque éstas nunca superaron el número de las norteamericanas, también determinaron modas y estilos a seguir en las producciones realizadas en nuestro país.

En este contexto no es extraño que Silvia Pinal fuese comparada con estrellas como Silvana Pampanini, Gina Lollobrigida o Silvana Mangano. El tipo físico de muchas de estas sensuales mujeres, determinó la imagen que muchas actrices mexicanas adoptaron. Básicamente se trató de usar el cabello muy corto y ondulado, ya sea negro o rubio de acuerdo al gusto particular de cada actriz. La esbeltez del cuerpo era lo menos importante, entre más volumen presentaran mejor serían identificadas como estos íconos de sensualidad italiana.

Por ejemplo, en aquella época el cine mexicano mostró recurrentes imágenes de mujeres luciendo sus cuerpos frente al mar, con apenas una blusa que cubriera sus encantos, misma que al mojarse o al moverse con el viento dejaba muy poco a la imaginación de los espectadores. Las historias que interpretaban estas actrices consistían en una especie de melodramas pasionales, con escenarios naturales de aires mediterráneos; donde prevalecían preferentemente las playas y los antiguos pueblos de pescadores.

Ejemplo de ello son los escenarios cubanos de *Un extraño en la escalera*. Particularmente una escena donde Laura y Alberto se besan enamorados frente al mar. Por un breve instante observamos a Laura emocionada correr desnuda hacia la playa en una espectacular noche de luna llena. La sensualidad de Silvia Pinal estuvo enmarcada en el contexto de los filmes italianos que pusieron de moda las playas, la poca ropa y el cabello corto ondulado.



“El cabello corto ondulado” de Silvia Pinal en *Un extraño en la escalera* (1954) de Tulio Demicheli. Fotograma.

Al parecer en pantalla, los escenarios de ambientes calurosos y playas sugerentes eran perfectos para el desarrollo de tramas pasionales, sobre todo de las italianas. De esta forma los tórridos romances mexicanos solo pudieron tener lugar en sitios tan exuberantes como estos, donde el carácter de los hombres semejara el calor del trópico, justo como nos dice Silvia en *Un extraño en la escalera*.

Sin duda existe una influencia del cine italiano en las producciones mexicanas. Algunos filmes imitaron las historias pasionales de aquel país y sus protagonistas lucieron peinados y ropa que sugerían la moda de las grandes estrellas italianas. Esta tendencia iniciada en el cine, se manifestó también en la vida real y cotidiana de muchas mujeres. Por ejemplo, veamos este fragmento que nos ilustra los peinados en boga del año de 1954:

El viejo ya estereotipado concepto de la belleza femenina, impuesto por el cine norteamericano, ha sido transformado por Italia. Con la Mangano, la Pampanini, la Lollobrigida surgió un nuevo tipo de mujer. Nuevo en las formas, nuevo en la expresión, nuevo hasta en el peinado. Y es precisamente el peinado italiano el que está imponiendo la moda en el mundo. Estos cuatro peinados –que tienen un marco tan

mexicano como los San Judas del Sábado de Gloria- , de cabello corto, con ondas naturales sobre las sienes, rejuvenecen el rostro, ya que solo sobre la frente cae el cabello con graciosa feminidad. Este peinado italiano, a base de ondas, corto, gracioso, hace resaltar aún más la belleza de cualquier rostro, como el de estas cuatro bellas modelos...¹⁶³

El fragmento citado afirma la existencia de una transformación en el concepto de belleza femenina. En ella hay dos esquemas: uno norteamericano (probablemente representado en Marilyn Monroe) y otro italiano, ambos se oponen, uno es “viejo” mientras que el otro resulta bastante “nuevo”. El fragmento se inclina por éste último y menciona a las actrices Silvana Pampanini, Gina Lollobrigida y Silvana Mangano como modelos a seguir. Por lo tanto, da por hecho la influencia directa del cine en esta moda: *Con la Mangano, la Pampanini, la Lollobrigida surgió un nuevo tipo de mujer.*

Recordemos la insistencia en otros fragmentos de la prensa por el término “nueva mujer”. De esta forma podemos inferir dos de los atributos que delinearon la existencia de las “nuevas mujeres”. Número uno fueron “modernas” y número dos, su apariencia fue “italiana” o más bien “de sensualidad italiana”. Pero entonces ¿en qué consistía esa apariencia italiana? El fragmento de arriba nos describe los detalles del peinado “italiano”, corto y con ondas naturales sobre las sienes, sin embargo necesitamos analizar otro consejo de belleza para obtener más información sobre la apariencia italiana de las mujeres sexys:

Cuando el cine italiano lanzó al mundo su nueva versión de la mujer del siglo XX, los adoradores de la belleza no más quedaron sorprendidos. Pareció como si Italia, en una moderna y poderosa ofensiva, se propusiera acaparar el nuevo producto. Y sus mujeres, sin más publicidad que su presencia, probaron poseer todas las virtudes que admira el hombre: atracción, sensualidad, temperamento. Fueron más allá en sus calificativos: son electrizantes, tempestuosas, ardientes, completas, apasionantes...¹⁶⁴

¹⁶³ “Peinado italiano” por Marcelo. *Siempre!* Mayo 1 de 1954, volumen 5, Número 45, p. 60.

¹⁶⁴ “La belleza, un producto que acapara Italia” *Siempre!* julio 3 de 1954, Volumen 6, No. 54, p. 64-65.

Este texto también afirma la influencia del cine en los modelos de belleza. Pero ahora subraya que se trató de una *nueva versión de la mujer del siglo XX*. La insistencia en el término “nueva mujer” es contundente. Pero en esta ocasión el fragmento nos brinda algunas de las características de esa “apariencia italiana”. Vemos que fueron usados los adjetivos: sensual, atractivo, temperamental, electrizante, tempestuoso, ardiente, completo y apasione para describir el concepto italiano de belleza. Todas estas bien pudieron ser características de un erotismo femenino concreto, erotismo que sin duda determinó la imagen sensual de actrices como Silvia Pinal durante la década de los cincuenta.

Pero este análisis no debe concluir aquí, ahora es necesario comparar este tipo de sensualidad con otro también mundialmente conocido y que fue ejercido principalmente por Marilyn Monroe desde Hollywood.

Veamos ahora el siguiente fragmento:

“Y en el cine la gente no quiere que enseñen algo sino Silvia Pinal y Marilyn Monroe; todas las disertaciones, por breves que le hayan parecido al autor, acerca de qué es la libertad, que es la patria, no importan...”¹⁶⁵

Así rezaba irónicamente un comentario de espectáculos en una revista de 1954, mientras tanto en aquella época se estrenaban *Los caballeros las prefieren rubias* (1953) de Howard Hawks, *How to marry a millionaire* (1953) de Jean Negulesco y *River of No return* (1954) de Otto Preminger, entre otros filmes. Todos estelarizados por la actriz norteamericana Marilyn Monroe, quien seguramente significó para la década de los cincuenta, un esquema distinto al de la sensualidad italiana.

Monroe estelarizaba personajes de gran erotismo y sensualidad, sin embargo las cualidades de muchos de ellos se alejan considerablemente de las formas y características que el cine

¹⁶⁵ Siempre! Julio 31 de 1954, Vol. 6, No. 58, p. 50-51.

italiano veía en las mujeres sexys. En un repaso muy general, podemos observar un común denominador en las interpretaciones de esta actriz; por ejemplo, en *Seven Year Itch* (1955) de Billy Wilder, un hombre felizmente casado manda de vacaciones a su esposa, quedando sólo en su departamento y dispuesto a relajarse del ajetreo familiar. De pronto, descubre que tiene por vecina a una extraña e ingenua chica, ella es hermosa y él no puede evitar seducirla.

En una escena, bastante famosa por cierto, se resume la actitud de los personajes de Monroe; el hombre la ha invitado a una función de cine, ella acude encantada y cuando salen del lugar el aire expulsado de los respiraderos del metro le levanta la falda. “La chica” no repara más que en decir: ¡Es delicioso! refiriéndose al aire, y el hombre en sonreír mientras mira sus torneadas piernas. Aquí, la protagonista experimenta su sensualidad sin saberlo, disfruta del aire en sus piernas porque su cuerpo le ofrece una experiencia corporal de gozo y disfrute; en el fondo el hecho los excita a los dos, pero es él quien es consciente del ejercicio sensual de ella, y por tanto quien más lo demuestra.

Pero ¿Qué tanto influyó este esquema en los personajes de Silvia Pinal? Cabe aclarar que existe poco parecido entre Laura de *Un extraño en la escalera* (1954) y “la chica” de *Seven Year itch* (1955). Observemos por qué.

En la trama de sus filmes Marilyn Monroe es ingenua, distraída y poco romántica, lo cual resulta muy conveniente para los personajes masculinos que la rodean, puesto que las relaciones que ella entabla no les crean ataduras ni responsabilidad de ningún tipo. Es decir, la sensualidad de los personajes de Monroe se basa en la profunda ingenuidad que sugiere y por tanto en el desconocimiento de su propio erotismo. Características de este tipo adoptan los personajes de “Lorelei Lee” en *Los caballeros las prefieren rubias* (1953), o “Sugar” en *Some Like it Hot* [en México: Una Eva y dos Adanes] (1959), entre otros.

El sociólogo Francesco Alberoni observó que ésta conducta ingenua e irresponsable, fue el mayor de los atributos de la mujer sensual en el cine norteamericano de la década de los cincuenta:

Marilyn se ofrece incesantemente, pero no lo advierte... La mujer que encarna la fantasía erótica no responsabiliza al hombre de su deseo. No pide compensaciones éticas por el placer. Si te gusto – este es su mensaje- aquí estoy, tómate. Si quieres irte, de mi no esperes problemas, ni reproches, ni exigencias, ni chantaje, ni quejas. No pretenderé engatusarte con los hijos, la madre, el padre o los hermanos. No necesito tu dinero. No soy celosa, no tengo rencor. Y por último, si quisieras volver, estaré lista para ti...¹⁶⁶

Alberoni atribuye directamente a la mentalidad masculina la creación de estrellas y símbolos sexuales en el cine mundial. Debido a que las características de la sensualidad parecen estar directamente relacionadas con ideales masculinos; asegura que detrás de cada mujer sensual, existe un hombre que busca transmitir a otros, lo que él en particular siente por la estrella:

Fue Van Stenberg quien vio en Marlene Dietrich un encanto erótico que quizás ella ignoraba poseer. Lo vio porque estaba enamorado de ella y logró potenciarlo, objetivarlo y transmitirlo hasta despertar en los demás, en todos los demás, la misma pasión que sentía. Uno de los mayores mitos eróticos de este siglo, Brigitte Bardot, es el resultado del amor y la pasión de Roger Vadim. Vadim era un simple fotógrafo, asistente de Allegret y estaba enamorado de la Bardot. Como fotógrafo, estaba acostumbrado a ver y a identificar la belleza. Tenía un concepto estético del cuerpo de la mujer. En la Bardot vio la belleza y la transmitió a los demás.¹⁶⁷

Es bien cierto que los ideales de sensualidad han buscado adecuarse a las exigencias del público masculino, sin embargo, y como vimos anteriormente, tal parece que las mujeres buscan también un “modelo” a seguir de sensualidad. Hombres y mujeres emprenden una búsqueda psicológica para satisfacer de sus necesidades, en específico las del erotismo. Por tanto no podemos estar totalmente de acuerdo con la propuesta de Alberoni, ya que también

¹⁶⁶ Francesco Alberoni. *El erotismo*. trad. de Beatriz E. Anastasi de Lonné. México, Gedisa, 1991, p. 58.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.209.

el público definirá en conjunto con los creadores (sean masculinos o no), las características de la mujer sensual.

El mismo autor parece percatarse de un modelo alternativo de sensualidad: “Sofía Loren y Gina Lollobrigida no se insertaron en este esquema, por eso a pesar de ser bellísimas no llegaron a ser símbolos eróticos...”¹⁶⁸ En las tramas de los filmes aquellas mujeres no eran ingenuas ni irresponsables, sino todo lo contrario, asumían a plenitud la conciencia de sí y de su sensualidad para lograr la atracción de hombres y mujeres, justo como lo hace Laura de *Un extraño en la escalera* (1954) al improvisar un sensual mambo en un cabaret cubano. Las estrellas italianas, que teniendo su más conocida representación en Sofía Loren, Silvana Mangano o Gina Lollobrigida encarnaron a la mujer sexy que el cine mexicano emuló; de esta forma y pese a la existencia de planteamientos alternos como los de Hollywood, la sensualidad fue entendida bajo los adjetivos que la prensa, excitada, brindaba a los lectores mexicanos a mediados de los cincuenta: “Son electrizantes, tempestuosas, ardientes, completas, apasionantes...”

De esta manera podemos llegar a una breve conclusión: en la pantalla mexicana el atributo más destacado de la “nueva” mujer fue el ejercicio de su sensualidad sin ser una prostituta. De esta forma la imagen dual de la mujer comenzó a transformarse y los atributos de las mujeres “malas” ahora pudieron serlo también de las “buenas” o más bien de las “modernas”.

Y si estas “nuevas” mujeres, surgidas en el cine de mediados de los cincuenta, fueron “modernas”, también tuvieron otra característica común: siguieron el esquema de sensualidad y erotismo planteado por las estrellas italianas, pese a los influjos de otro esquema poderoso, el de Hollywood.

¹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 58.



Silvia Pinal caminando por la avenida Reforma en el filme *La sospechosa* (1954) de Alberto Gout. Fotograma.

En medio de este contexto Silvia Pinal se consolidó con la película *Un extraño en la escalera* (1954) de Tulio Demicheli como un símbolo de sensualidad en el cine mexicano, entre otras cosas, debido a que ella representaba ante el público mexicano el nuevo esquema de mujer “moderna” al que aluden tanto el cine como parte de la prensa de mediados de los cincuenta.

CAPÍTULO CUATRO: CINE Y SENSUALIDAD: UN RECORRIDO POR LA FILMOGRAFÍA DE SILVIA PINAL (1954-1958).

En este capítulo realizaremos un breve recorrido por la filmografía de Silvia Pinal posterior a 1954, año en que su imagen se concreta decisivamente como símbolo de sensualidad por medio del filme *Un extraño en la escalera* de Tulio Demicheli.

Siguiendo esta idea, en el capítulo anterior vimos la manera en que ésta construcción fue realizada y las características que le fueron impresas. Ahora observaremos en este apartado la continuación y evolución de dicho proceso que garantizó, no sólo el éxito internacional de Silvia Pinal, sino una innegable consolidación como mujer moderna y sensual en el cine de la década de los cincuenta. Veamos:

Posterior a su interpretación en *Un extraño en la escalera*, Silvia Pinal realizó en el año de 1954 los siguientes filmes: *Pecado Mortal* del director Miguel M. Delgado, *La vida tiene tres días* e *Historia de un Abrigo de Mink* de Emilio Gómez Muriel, *El vendedor de Muñecas* de Chano Urueta, *Amor en cuatro tiempos* de Luis Spota, y *La sospechosa* de Alberto Gout.

Estos 6 filmes denotaron la evolución que los personajes y las interpretaciones de Silvia tuvieron en el cine a lo largo de un año, proceso que la llevó a colocarse como ícono de sensualidad. Veamos este listado de filmes a profundidad.

4.1 La ciudad frente al campo.

En *Pecado Mortal* (1954) observamos una historia melodramática, poco acorde con los aires modernizadores que caracterizaron la década de los cincuenta. En este filme no encontramos ninguna referencia a la sensualidad, lo cual podría deberse a su temática y a sus locaciones provinciales que sugerían otro tipo de planteamientos. Tampoco

encontramos semejanzas con las historias tórridas y pasionales de Italia. Silvia Pinal interpreta en este filme a la hija de una hacendada veracruzana que ha perdido infaustamente la vista. La trama se desarrolla sin grandes pretensiones y en ella Silvia no tiene oportunidad de interpretar un personaje sensual ni cómico. El papel de la hija ingenua, en un ambiente caluroso y por consiguiente hostil, se inserta en la imagen dual de la mujer que caracterizó al cine en años anteriores, y que ya revisamos anteriormente.

En el filme *La vida tiene tres días* (1954) de Emilio Gómez Muriel se concretó, como en muchas otras cintas del cine mexicano, un antagonismo esencial entre el campo y la ciudad. Silvia interpretó a una joven llamada María, hija de un boticario de pueblo, ella se ha enamorado de Alberto (Carlos Navarro), un músico que vive en la ciudad de México. Los dos mantienen una relación por correspondencia, él quiere conocerla y ella decide sorpresivamente viajar a México, María deja todo en su pueblo por seguir a Alberto; sin embargo, él la ha estado engañando, no es soltero ni rico como aseguran sus cartas, en cambio tiene una numerosa familia que mantener.

No obstante el engaño, la pareja logra vivir durante tres días un idílico romance, olvidándose de todos sus problemas y simulando una riqueza inexistente. Todo termina cuando inevitablemente el engaño es descubierto y ella defraudada decide regresar a su pueblo.

La oposición entre el campo y la ciudad fue un hecho recurrente en el cine, éste filme presenta dicha oposición como un choque inevitable de dos formas de existencia excluyentes. Es decir, María no puede vivir más de tres días en la ciudad porque el romance con Alberto es solo un espejismo (y eso lo sabe el espectador desde el principio), luego entonces la relación entre los protagonistas no tiene ninguna posibilidad debido a sus respectivos contextos (ella no logra adaptarse a vida urbana y él no puede dejar a su

esposa); aventurarse en un noviazgo trastocaría erróneamente el curso que parece natural de sus vidas, por ello María regresa al pueblo y se casa con otra persona mientras Alberto continua con su vida de pobreza junto a su esposa e hijos.

La vida de las innumerables personas, que como María en el filme, emigraron del campo a la ciudad fue modificada debido al rápido crecimiento de las ciudades, causándoles probablemente una fuerte crisis cultural¹⁶⁹, por ello la sociedad de la década de los cincuenta cambió sustancialmente y la identidad urbana transformó poco a poco la referencia provincial de habitantes como los de la ciudad de México. Filmes como *La vida tiene tres días* representan un testimonio de la mutua exclusión entre los ámbitos urbano y rural del país, exclusión proyectada en la relación imposible de la pareja que semeja la aparentemente imposible relación entre el campo y la ciudad.

Este fenómeno pudo ser producido por el impacto de la migración masiva de personas, que ante la avalancha de nuevos usos y costumbres, reaccionó rechazando lo aparentemente rural o viceversa.

Veamos una reflexión de 1954 que nos ilustra este particular contexto social de rechazo entre el campo y la ciudad:

El hombre de la ciudad, inconscientemente envidia la libertad, la independencia, la falta de pretensiones y la sinceridad que creé posee su hermano el del campo. El provinciano envidia inconscientemente el porte, el bien vestir y las oportunidades que imagina tiene el que reside en una ciudad grande... Cada uno de ellos actúa “con superioridad”, para contrarrestar únicamente un inconsciente complejo de inferioridad...¹⁷⁰

¹⁶⁹ Anne Rubenstein propone una interesante lectura discursiva de los personajes que Pedro Infante interpretó en el cine nacional. Entre otras cosas advierte la crisis cultural que significó en muchos individuos el paso de la provincia, su lugar de origen, a la enorme ciudad. Justo como muchos personajes del actor sugieren. *Op.cit.* pp.1-51.

¹⁷⁰ “¿Desprecia el citadino al payo?” Siempre! 19 de septiembre de 1953, volumen 2, No. 13, p. 43.

El cine atestiguó estos cambios en la mentalidad de las personas.¹⁷¹ Pero entonces ¿Cómo afectó la relación campo-ciudad el desarrollo de la imagen sensual de Silvia Pinal?

Veamos, si la migración masiva de personas a la capital causó una crisis cultural, ésta misma también pudo alentar el surgimiento de imágenes de mujeres “sensuales y modernas”, pero ¿Cómo lo hizo?

Durante la década de los cincuenta la pantalla mexicana frente a la oposición entre campo-ciudad se inclinó por mostrar imágenes de un país moderno y urbano, privilegiando ciudades en vez de campos. Recordemos que en esta época proliferaron historias con escenarios urbanos, ambientes citadinos y temas melodramáticos. No obstante esta preferencia, se siguieron patrocinando las producciones de temas rurales y folclóricos; sin embargo, y pese al elevado costo de estas producciones, las películas con ambientes urbanos y “modernos” superaron siempre en número a estos filmes¹⁷². La tendencia a mostrar imágenes de un país urbano determinó la producción de historias “modernas” con protagonistas también “modernos”. Personajes identificados con ambientes urbanos y cosmopolitas, y como ya vimos, mujeres de sensualidad y vida urbanas, como los personajes de Silvia Pinal.

Un ejemplo de la repercusión de esta tendencia en el cine, es la película *Historia de un abrigo de mink* (1954). Filme que también fue dirigido por Emilio Gómez Muriel, y en el cual podemos ver cuatro interesantes historias de mujeres “sensuales y modernas”. La trama de la película enlaza estas cuatro historias por medio de un abrigo de *mink* que

¹⁷¹ Aurelio de los Reyes. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Trillas, México, 1988, p. 160.

¹⁷² *Vid.* Las listas de los años de 1952 a 1958 en Emilio García Riera. *Historia documental...Op.cit.* Volumen V y VI.

desean poseer las cuatro protagonistas: Irasema Dilián, Columba Domínguez, María Elena Marqués y Silvia Pinal.

Irasema Dilián interpreta a una mujer moderna dedicada a la ciencia, que cree que el amor es una mera formula química. A su vez, Columba Domínguez da vida a una frívola dama que vive sola en un departamento y que además es muy afecta a las joyas, las pieles y el dinero, ella también es una mujer moderna, de gran belleza y sensualidad atributos que usa para obtener beneficios económicos¹⁷³. María Elena Marqués interpreta a una ama de casa aburrida de la relación con su esposo, y que para remediar su fastidio ha buscado entablar una relación amorosa con otro hombre por medio de una revista sentimental¹⁷⁴. Por último, Silvia Pinal es Margot, una chica solitaria que vive en la ciudad y que emigró del campo para buscar una mejor vida, sin embargo, las carencias de su familia la orillan a la prostitución para conseguir dinero fácil y rápido.

Las cuatro historias se desenvuelven en un ambiente urbano. Las protagonistas son mujeres de clase media, dos de ellas viven solas y aunque las otras tienen una familia, pasan la mayor parte del tiempo solas. Las cuatro mujeres encontrarán el amor “verdadero” al finalizar cada historia, pero antes habrán de recibir una lección en la que el preciado abrigo de mink tendrá mucho que ver.

Silvia Pinal tiene oportunidad de verse muy guapa y sensual en este filme, la vemos caminar por el centro histórico mirando fijamente a los hombres y mordiendo el labio para atraerlos; pero aunque su papel es el de una prostituta jamás la vemos ejerciendo éste trabajo. La trama del filme llevará a la protagonista a comprar con todos sus ahorros el deseado abrigo, con él intentará seducir a un millonario para conseguir matrimonio y buena

¹⁷³ En el filme Columba Domínguez realiza un breve semidesnudo. Más tarde en 1957 posaría desnuda la película *La virtud desnuda* de José Elías Morales.

¹⁷⁴ El personaje de María Elena Marqués es el de una mujer de clase media.

posición económica. Pero antes, Margot tiene que regresar a su pueblo por los ahorros que su familia ha guardado, si embargo una desgracia provocará que el abrigo irremediabilmente se queme justo antes de que Margot vea realizados sus planes.

En *Historia de un abrigo de mink* podemos advertir que el personaje principal posee dos de las características atribuidas a una “nueva generación” de mujeres modernas; es decir, una gran sensualidad y una vida urbana de autosuficiencia. Sin embargo, la presencia del campo en la historia afecta en definitiva el curso de la trama, la vida rural se erige como antagonista de la modernidad porque es ahí donde la protagonista tendrá que “pagar” simbólicamente la transformación que ha sufrido. Ella ya no es la mujer humilde que salió de su pueblo, es ahora una joven moderna, sensual y de grandes pretensiones.

Cuando Margot arriba de nuevo a su pueblo se siente incómoda, más sin embargo presume las cosas caras y modernas que usa, mira a los demás y parece sentirse aliviada de ya no ser como ellos. Por último, porta su elegante abrigo (innecesario puesto que es Veracruz) mientras camina por la calle empedrada.

Como si se tratara de un sacrificio, es en el pueblo natal de Margot (ahí la llaman Margarita) donde el preciado abrigo de *mink* se quemará al explotar los fuegos artificiales de la feria, como una especie de metáfora del “cobro” que el campo realiza a la mujer por llevar una vida urbana. Margot tendrá que volver a empezar, pero ahora trabajará decorosamente para pagar sus deudas, vivirá en la ciudad porque ya no pertenece a su pueblo y porque ya no es parte de esa configuración rural. Debido a que ahora es una mujer “moderna”, de alguna forma la protagonista se ha autoexiliado.

La cinta, bastante moralista, no permite que Margot viva de forma “indecorosa” y menos que consiga un marido rico por medio de la prostitución; de manera que tiene que recibir un castigo simbólico por sus pretensiones, representado por el abrigo quemado que con tanto

esfuerzo compró. El director, como muchos otros de la época, se mantuvo acorde con las tendencias del sexenio ruizcortinista, mostrando imágenes de un país moderno, de ambientes urbanos, mujeres sensuales y sobre todo reflexiones de una moralidad bastante conservadora:

Gómez Muriel pareció abanderar una campaña de dignificación moral del cine mexicano, cuando otros productores sólo piensan en hacer dinero a base de películas de cabareteras, de mambos, de pistoleros, de contrabandos de drogas, y de la reproducción o la invención de costumbres del hampa... películas [Las de Gómez Muriel] que por no tratar problemas menos vulgares y abyectos hicieron menos dinero en las taquillas o interesan menos... Y [además Gómez Muriel] “enseñó divirtiendo”, como querían los antiguos, al interesar a los públicos con problemas de índole ética, resueltos en forma conveniente y ajustada a la moral de nuestros tiempos¹⁷⁵.

Esta campaña de “dignificación moral” a través del cine no era algo nuevo, durante la década de los cuarenta y cincuenta se siguió implícitamente un conjunto de normas llamado *Código Hays* y se atendieron muchas de las peticiones de la *Liga de la decencia* mexicana. El primero de ellos, consistía en un protocolo elaborado en Hollywood en la década de los treinta por William H. Hays, miembro del partido republicano, y que tenía por fin censurar los filmes producidos por esta cinematografía¹⁷⁶, en dicho código se especificaban las formas y los temas que debían mostrarse en pantalla. México nunca aceptó oficialmente a los puntos de este código, cuya vigencia se mantuvo hasta bien entrada la década de los sesenta, sin embargo, el gobierno federal por medio de la Secretaría de Gobernación se encargó de censurar las cintas elaboradas en nuestro país en un plan que tuvo por modelo al *Código Hays*. El trabajo lo realizó la Dirección General de Cinematografía, creada en 1949, la cual propuso una “supervisión” general de las cintas en la *Ley de la industria cinematográfica* de 1951; por medio de esa “supervisión” se vigilaba que el cine fuese de

¹⁷⁵ Siempre! Enero 2 de 1954, volumen 3, No.28, p. 24-25.

¹⁷⁶ Vid. Gregory D. Black. *Hollywood censored: Morality codes, Catholics, and the movies*. Cambridge, University of Cambridge, 1994, 336 pp.

“alta calidad” y de “interés nacional”. Aunado a esto, recordemos que el gobierno muchas veces interfirió en la producción de cine, por medio del Banco Nacional Cinematográfico, quien decidía que cintas debían filmarse y cuáles no, de acuerdo con el análisis de los guiones a cargo de la Dirección General de Cinematografía¹⁷⁷.

Mientras tanto, la *Liga de la decencia* consistió en especie una organización civil, autónoma, formada por un grupo de católicos conservadores. La liga fue creada en 1936 como respuesta a la encíclica “Vigilanti cura” del papa Pio XI, y que a su vez creó a la internacional *Legión de la decencia*. Esta organización protestaba ante el cine, radio y televisión que consideraba inmorales, las peticiones bien podían ser escuchadas o totalmente evadidas ya sea por el gobierno, los propios autores, compositores o los directores de cine, como Emilio Gómez Muriel.¹⁷⁸

De cualquier forma, con tramas como las de *Historia de un abrigo de mink*, se esperaba que el público se identificase con la exploración moral que realizan las protagonistas; por un lado, debía mostrarse a mujeres correctas, buenas, e incluso de incuestionable moralidad, pero por otro tenía que vérselas muy sexys, hermosas y consecuentes con el público masculino. Así se buscaba mantener un equilibrio entre el público que demandaba una necesidad de sensualidad/erotismo y el público que demandaba encontrar una enseñanza moral en el cine, lo cual también representa una búsqueda por satisfacer una necesidad afectiva.

Las prohibiciones generadas por sanciones morales como las del código Hays o la *Liga de la decencia*, nos dice el sociólogo Norbert Elías, se inculcaban en el individuo como si fueran auto coacciones, es decir, imposiciones que cada quien debía plantearse a sí mismo.

¹⁷⁷ Vid., Francisco Peredo Castro. *Op.cit.*

¹⁷⁸ Jesús Flores Escalante. *Op.cit.*, p. 71-76.

La fuerza que tiene la represión de los instintos sexuales y el pudor que los rodea, se convierten en una costumbre para el individuo que no puede resistirse ni cuando se encuentra solo, la auto coacción se manifiesta interior, íntima, privada¹⁷⁹. De ahí que cines como el mexicano, mostraron una profunda moralidad por un lado y una necesidad poderosamente erótica por otro. Los títulos de las películas sugieren esta dicotomía, y se transformaron en alusiones sexuales con contenidos muy morales. El individuo mexicano de mediados del siglo XX se convirtió así, en campo de lucha entre agradables manifestaciones instintivas y desagradables limitaciones y prohibiciones. Norbert Elías llama a estos sentimientos “socio genéticos”, los cuales incluyen la vergüenza y el pudor, entre otros.

Siguiendo este esquema Silvia Pinal representó el modelo juvenil a seguir de la mujer de clase media urbana, y a su vez la necesidad masculina de encontrar en dicho modelo la satisfacción del erotismo que sus personajes ofrecían. Se trató de mantener los valores adecuados, la moral adecuada, las prácticas correctas, pero cediendo un poco por donde se podía ceder: la sensualidad sugerida en torno al cuerpo de una mujer que se volvió de esta forma una constante en el cine, Silvia Pinal.

4.2 Matrimonio versus Sensualidad

En la cinta *El vendedor de muñecas* (1954) (Dir. Chano Urueta) Silvia Pinal interpreta a Diana, una hermosa mujer que vive un romance con su protector (Pedro López Lagar); este hombre tiene una extraña sociedad secreta que se encarga de recoger y educar bellas chicas para posteriormente casarlas con hombres millonarios, todo a cambio de una suma de

¹⁷⁹ El siglo XX, es el siglo de las profundas transformaciones, no solo en el ámbito sexual si no en todos los aspectos sociales posibles, justo como parecen apuntar las grandes ciudades del mundo. Así lo describe Norbert Elías *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México, FCE, 1994, p. 229.

dinero que obtiene engañando a los respectivos maridos. La enredosa y melodramática trama, muestra a Silvia Pinal como una más de esas jóvenes destinadas a la “venta” de esposas, con la excepción de que su protector quedará perdidamente enamorado de ella. Así, ambos tendrán que decidir si continuar con sus negocios turbios o consumir su amor.



Silvia Pinal y Pedro López Lagar en *El vendedor de muñecas* de Chano Urueta (1954). Fotograma.

La imagen de Silvia en esta cinta es sugerentemente mostrada como objeto de deseo para los demás, ella es recogida de un cabaret (por cierto también vive sola y trabaja para mantenerse a sí misma) y educada como una “muñeca” más de Pedro López Lagar; Silvia luce muy sensual en esta cinta, impacta tanto al espectador como a los protagonistas de la trama con la hermosura y sofisticada presencia que adquiere a lo largo del film.

Un número musical al principio del filme resume la trama: ella baila siendo vagabunda y se transforma en una elegante y moderna dama, tal y como si se tratara de un cuento de hadas. Lo interesante del filme, es la insistencia en la imagen de la mujer “moderna” como un ser

solitario, sensual y autosuficiente, representado en el baile de Silvia donde la mujer se transforma de vagabunda a dama, de campesina a ciudadina.

Sin embargo, parece existir en el fondo de la historia una resistencia a este aparente esquema “moderno” de vida, veamos por qué.

En la trama del filme la heroína termina felizmente casada con su protector, y este hecho anulará indirectamente las características modernas de la protagonista inicialmente planteadas en el filme (autosuficiencia, sensualidad latente y falta de familiares/compromisos). Con el “final feliz” se la obliga a ejercer el rol de esposa y madre que inicialmente no tenía.

Es posible afirmar que los atributos de la modernidad femenina terminan cuando en el “final feliz” se contrae matrimonio. La misma idea la observamos en anteriores filmes como *La vida tiene tres días* (1954), donde la protagonista termina casada con su novio, el mecánico del pueblo, o en *Un extraño en la escalera* (1954), donde Alberto y Laura finalmente se besan frente al altar de una iglesia sugiriendo un feliz matrimonio, o como en *Las cariñosas* (1953), donde las tres protagonistas curan la graciosa enfermedad del sexafilococo al contraer matrimonio.

La historiadora Julia Tuñón nos ofrece un punto de vista bastante interesante:

En pantalla la familia aparece como el ámbito apropiado para el desarrollo femenino. Protege a las mujeres del erotismo, les permite una función y un lugar social, otorga el espacio necesario para desarrollar óptimamente su rol materno. La imagen las presenta inscritas en un mundo privado, separado del mundo público, dentro de una instancia protectora que salvaguarda los riesgos de afuera, aunque ella misma encierre multitud de conflictos...¹⁸⁰

No obstante la anulación en estos filmes de las características “modernas” de la mujer con el matrimonio, el cine tuvo que ceder su rígido discurso moral y filmar posteriormente a

¹⁸⁰ Julia Tuñón. *Op.cit.* p. 263.

mujeres, que siendo esposas y madres intachables, resultaban también muy sensuales, y que teniendo familia y esposo no dejaron de ser autosuficientes.

Sin embargo, a mediados de la década de los cincuenta estos postulados en el cine mexicano estaban a penas esbozados. Aún así, comenzamos a encontrar muchos indicios de ellos en las subsiguientes cintas que Silvia interpretó. Por ejemplo *Amor en cuatro tiempos* de Luis Spota, *Locura Pasional* (1956) y *Dios no lo quiera* (1956) ambas de Tulio Demicheli o *Viva el amor* (1956) de Mauricio de la Serna, donde las protagonistas son esposas felizmente casadas y no por ello dejan de ser mujeres muy sensuales. Sin embargo, en la trama de estos filmes ninguna de ellas es madre. Veamos.

Amor en cuatro tiempos (1954) de Luis Spota, enlaza cuatro diferentes historias de amor. Al Igual que en la cinta *Historia de un abrigo de mink* de Emilio Gómez Muriel, el filme narra los enredos de un matrimonio aburrido de la vida conyugal. Los protagonistas son Jorge Mistral y Silvia Pinal, quien en su papel de esposa resulta muy graciosa por que engaña al marido simulando no saber nada, cuando éste para sacudirse del aburrimiento se finge un hermano gemelo que quiere seducir a la guapa Silvia. El filme parece intuir la idea de una esposa que no deja de ser bonita y sensual pese al matrimonio y las convenciones que éste trae consigo. Sin embargo, el episodio es muy breve y no forma parte sustancial de la película. Algo más interesante de observar, es la representación ficticia de un típico matrimonio de clase media; no obstante para la lógica del filme, el costo de que Silvia luzca muy guapa y sexy como esposa, es no poseer hijos. Las barreras para transformar la imagen dual de la mujer aún eran muy rígidas y como este filme nos ilustra, aún no era posible dotar de sensualidad a una sencilla madre de clase media.

El inocente (1955) de Rogelio A. Gonzalez, fue una de las cintas más taquilleras de Silvia Pinal. El enorme éxito de la estrella masculina Pedro Infante, garantizó en definitiva la

permanencia de la película en cartelera con nada menos que 7 semanas. Silvia interpreta en esta comedia a una joven burguesa que se enamora de un pobre y simpático mecánico.

La historia fue escrita por Luis y Janet Alcoriza, el primero de ellos fue guionista de algunas de las obras de Luis Buñuel y de otros importantes directores del cine mexicano, y también se desempeñó posteriormente como director¹⁸¹. La combinación de una historia sencilla y las graciosas interpretaciones de Pedro (Cruci) y Silvia (Mané), dieron lugar a una de las películas más recordadas en la carrera de ambos actores. Silvia baila y se emborracha con Pedro el 31 de diciembre, y aunque no hay sexo entre ellos, todo parece indicar que sí.

La familia de la chica, escandalizada, se ve obligada a casar a los protagonistas pese a la diferencia de clases sociales tan importante para la época. Silvia se ve muy graciosa diciendo *difícilísimo* cuando intenta ser el ama de casa que Pedro desea, abnegada, hogareña, femenina y dispuesta a procrear muchos niños.

Algo interesante de observar es el choque de los contextos sociales que impiden a la pareja amarse. Silvia nuevamente es una mujer “moderna”, rica, bella y sensual; Pedro en cambio es un mecánico rudo y muy pobre, que para variar habla *cantadito*. Él quiere una esposa hacendosa y ella quiere un novio rico, y aunque en la trama del filme los dos intentan fingir los papeles que el otro desea, a la larga terminan peleados y comprendiendo la imposibilidad de su unión. Alguno de los dos tiene que ceder y, como es de esperarse, es la chica quien lo hace, dejando de lado a su familia y a su clase social.

¹⁸¹ García Riera. *El cine de Silvia... Op.cit.* p. 74-75.

El matrimonio y la promesa de darle a Pedro muchos hijos parecen intuir nuevamente el cese de las características “modernas” de la sensual Silvia, quien para complacer a su amado se convertirá en esa ama de casa hacendosa y hogareña.

Locura pasional del argentino Tulio Demicheli (1955), presenta una interesante perspectiva de la imagen de Silvia Pinal. Hemos visto hasta aquí que en la mayoría de sus películas, ella interpreta a mujeres solteras, cuyo atributo más destacado es el ejercicio de la sensualidad y el erotismo sin que esto sea moralmente reproable para el público.

Silvia Pinal interpreta en *Locura Pasional* a Mabel Mendoza, una hermosa chica de clase media que trabaja como vedette de teatro para sostener a su familia; ella tiene una madre ambiciosa que la obliga a casarse con un rico ingeniero que se ha enamorado de ella (Carlos López Moctezuma). El hombre resulta un celoso empedernido que cree ser engañado por la guapa e inocente Silvia, a grado tal que opta por asesinarla cuando una serie de anónimos le llegan a su despacho.

La protagonista es una esposa fiel, sensual y “moderna”, la pareja no tiene hijos y en el filme ella prosigue su trabajo en el teatro, pese a que su marido quiere verla en casa. La sensualidad de Silvia es tal, que podría erróneamente creerse que es la responsable de los celos de Carlos López Moctezuma.

En *Locura pasional* podemos presenciar la evolución de los personajes sexys de Silvia Pinal, esta película narra los infortunios melodramáticos de un matrimonio. Pero en esta ocasión observamos a una típica ama de casa de clase media como protagonista; las características de maternidad de esta joven son las ya descritas. Con ello, el filme parece intuir la idea de una mujer que no deja de ser bonita y sensual pese al matrimonio y las convenciones que éste trae consigo; no obstante para la lógica del filme, el precio de que la esposa luzca muy guapa y sexy es no poseer hijos.

Mi desconocida esposa (1955) fue el siguiente filme de Alberto Gout con Silvia Pinal, en esta película la actriz interpreta a Silvia Heredia, una periodista de Guadalajara que llega a México para trabajar con una escritora de fama mundial (Ofelia Guilmáin). En la capital la protagonista (para variar también es soltera, no posee familia, trabaja para mantenerse a sí misma y es muy guapa) se enfrentará a una serie de enredos cómicos con un galán (Rafael Bertrand), que le pedirá hacerse pasar por su esposa para complacer a su anciana abuela (Prudencia Grifell).



Silvia Pinal en *Mi desconocida esposa* (1955) de Alberto Gout. Fotograma.

Lo interesante de esta cinta es la exploración de una imagen ya recurrente en el cine de Pinal: una sensual chica “moderna” que terminará por casarse con el hombre de sus sueños, aunque para eso tenga que sacrificar la expresión de su sensualidad.

Veamos el siguiente diálogo al inicio del filme. Remarcada en negritas se encuentra la idea principal del fragmento que alude precisamente a la percepción del matrimonio como un

impedimento para el desarrollo pleno de una mujer sensual y moderna. Nótese también la interesante descripción de la forma de vida de las dos mujeres:

Voz en off de Silvia Heredia [S]: Eran como las ocho de la noche cuando llegué a la casa-departamento donde vivía mi antigua amiga Marcela. Varias veces había visitado la capital mandada por el periódico para el que yo escribía en Guadalajara, pero esta vez venía a radicarme con un empleo que para mí era de mucha importancia. Marcela se alegraría y me daría las primeras orientaciones; toda mi ropa era nueva, como debería ser mi vida de ahora en adelante, me sentía optimista y llena de ilusiones, estaba segura de que mi nueva colocación sería un éxito...

Marcela [M]: ¡Silvia! Pero eres tú, pasa, pasa, ¡que sorpresa! Cuéntame que te trae por aquí, oye pero que es lo que veo, ¡ese vestido no es de la Casa Marcela!, Ah, picara ya no me quieres por modista, ¡estas guapísima! Creo que más guapa que el año pasado cuando viniste. Oye, ¿Cuánto tiempo hace que no nos vemos? ¡Mil siglos! Pero dime algo mujer, la sorpresa de verte me ha dejado muda...

[S]: ¡Muda! (Risas)

[M]: ¿Vas a estar mucho tiempo en la capital? ¿Otra vez te envía tu periódico?

[S]: ¿puedo hablar? (Risas), bueno no me manda mi periódico...

[M]: ¿Lo dejaste?

[S]: (Asintiendo con la cabeza) Y estoy muy contenta. ¡Se acabaron los artículos cursis!, ¡Se acabaron las contestaciones al consultorio sentimental! Ahora soy mucho más importante.

[M]: ¡Ya se! ¿Te casaste?

[S]: ¡Hay Marcela! He dicho que soy mucho más importante. ¿Es que has olvidado nuestras pláticas de hace años? Jamás hay que recurrir al matrimonio para dejar el trabajo. Hay que darse a valer por sí mismas. Creo que ahora sí me estoy abriendo paso firmemente.

[M]: ¿Cómo?

[S]: (Distraída) Óyeme, ¡caramba!, tú no te puedes quejar, tanto lujo...

[M]: Es que la *Casa Marcela* se ha convertido en la tienda de modas más importante de la ciudad. Y naturalmente la gran Marcela, necesitaba un gran departamento. Aunque lo rento a medias con Eliana, una de mis modelos que se volvió actriz y ahora anda de gira, ella ocupa esos cuartos de arriba, ¡es una chica monísima!... ahhh... ¡Pero si es tardísimo! Ven ayúdame a empacar mientras platicamos.

[S]: ¿Pero te vas?

[M]: Si, figúrate, tú llegas y yo me voy, dentro de un momento pasa la camioneta por mí. He organizado una gran exhibición de modelos en Cuernavaca; ¿ves todas estas cajas? Son vestidos que tengo que llevar personalmente. Por supuesto tú te quedas aquí, ¡hay dios esto no cierra! (refiriéndose a una maleta) hay Silvia ven y siéntate encima.

[S]: Bueno pero ¿cómo voy yo quedarme sola sin ti?

[M]: Hay no seas ridícula, además, mañana en la noche regreso. Esta es tu casa.

[S]: (Tomando un libro) ¡Cita en las cumbres! ¿Es tuyo este libro?

[M]: No, es de Eliana.

[S]: Es lo mejor que se ha escrito en muchos años, ya lo han traducido a siete idiomas, y ha hecho famosísima a su autora: María Linz, ¡y es precisamente con ella con quien vengo a trabajar!

[M]: ¿Pero cómo?

[S]: Pues verás, hice un artículo sobre su libro, me escribió dándome las gracias, le contesté, nos cruzamos varias cartas, y total, algo fantástico: sin conocernos

personalmente me ofreció el puesto de su colaboradora y secretaria; aparte de que me pagará un sueldo maravilloso, ¡tendré oportunidad de ver de cerca como escribe un libro una autora tan sensacional!

[M]: Que bueno, ¡te felicito!

[S]: Pero tengo un poco de miedo de que no me reconozca, porque le mandé un retrato de cuando estaba yo... (Hace una mueca) ¡Así de gorda!

[M]: Y ¿Cuándo la vas a ver?

[S]: Por orden de ella misma hice reservaciones en el Hotel del Campo para mañana, que debe llegar de Acapulco.

(Suena el timbre de la puerta)

[M]: ¡Ah!... ha de ser el mozo que viene por la cajas, por favor dame mi abrigo...¹⁸²

Pero si hasta ahora las cintas terminaron con un matrimonio feliz, veremos en las siguientes qué es lo que sucede una vez que se ha consumado esta unión. Los problemas después del matrimonio parecen no acabar nunca para el melodrama. Revisemos.

La adultera (1956) fue el tercer filme de Tulio Demicheli al lado de Silvia Pinal. Luego del éxito obtenido con *Un extraño en la escalera* (1954) y con *Locura pasional* (1955), el director de esta cinta insistió en la actriz para interpretar otro papel más de mujer fatalmente hermosa y sexy. Al igual que en su anterior película, Pinal interpretó a una moderna mujer casada, sin hijos y con un marido celoso (Víctor Junco); pero en esta ocasión los celos son perfectamente fundados, ya que la presencia de una intrigante prima (Ana Luisa Peluffo) termina por volver loca e infiel a Pinal, a quien odia por haberle robado el amor del galán y primo.

Silvia es aeromoza antes del matrimonio, vive sola y usa a los hombres para lograr comodidades, el filme la describe con una vida sexualmente activa, lo cual la descalifica desde el principio e intuye un fatal desenlace.

¹⁸² *Mi desconocida esposa* (1955), Dir. Alberto Gout. La ficha técnica puede consultarse en el anexo final.

Tulio Demicheli delinea claramente con esta película sus posturas morales al respecto del comportamiento de la mujer. La cinta resulta moralmente muy aleccionadora y por demás melodramática.

Al final de la historia Silvia creé haber matado a la malvada prima, y aunque esto no es cierto (puesto que ella se suicidó), el marido y su confesor católico no logran perdonarla, puesto que orillada por los engaños de la malvada prima, Silvia se convierte en una verdadera adúltera al enamorarse de otro hombre.

Veamos un fragmento de la escena final de esta película, el cual ilustra los supuestos morales que se repetirán más tarde en otros filmes de Demicheli:

Irene: Yo juro padre, (llorando) ¡juro por dios que yo no mate!

Sacerdote: Has cerrado tus ojos al amor y manchado tu cuerpo en el adulterio, has cometido el crimen en tu corazón y tus pensamientos, no importa que no lo hicieras con tus manos. Sufre ahora tu castigo con resignación, con fe en dios, y alcanzarás la libertad del alma que no pueden otorgar los hombres, solo en él está concederla. (y deposita un crucifijo en las manos de Irene)...¹⁸³

En el filme, Irene no ha cometido ningún crimen, y pese a que eso se sabe, marido y cura optan por dejar en la cárcel a la inocente protagonista, por el simple hecho de que sí cometió adulterio. Las barreras para transformar la imagen dual de la mujer aún eran muy rígidas y, como esta película nos ilustra, aún no era posible dotar de sensualidad a una madre mexicana, ni mucho menos perdonarle un adulterio.

Algo de esta idea tiene la cinta *Cabo de hornos* (1955). Filme dirigido por Tito Davison que narra la relación entre Jimena (Silvia Pinal) y Antonio (Jorge Mistral), un par de románticos novios que mantiene una relación bastante abierta para la época¹⁸⁴.

¹⁸³ *La adúltera* (1956), Dir. Tulio Demicheli. La ficha técnica puede consultarse en el anexo final.

¹⁸⁴ García Riera. *El cine de Silvia...Op.cit.* p. 73.

La historia cuenta los infortunios de Antonio, un ballenero que se enamora de una bella y enigmática chica, Silvia Pinal; ella lo engaña, vive con otro hombre y por eso desaparece. No obstante, Antonio vuelve a encontrarse con la joven, justo cuando descubre el engaño y al esposo de ésta (que es su propio patrón). Los tres partirán al Cabo de Hornos, una tierra extraña y apartada del mundo, que suele cobrar con la vida a quienes osan entrar a ella. Y como es de esperarse Antonio y Jimena, cuyo amor es imposible y prohibido, mueren en un terrible naufragio.

En *Dios no lo quiera* (1956), cuarto filme del director Tulio Demicheli con Silvia Pinal, encontramos nuevamente la historia de un matrimonio y a una sensual ama de casa. En esta cinta podemos ver las actuaciones de Jorge Martínez de Hoyos como Chema y Raúl Ramírez como Domingo, el bueno y el malo respectivamente.

La trama cuenta la desgracia de Felisa (Silvia Pinal), una chica de uno de los barrios bajos de la ciudad de México, que es violada por un malvado hombre (Raúl Ramírez). Todas las desgracias de la protagonista comenzarán a partir de este funesto hecho, ella terminará embarazada del violador y para colmo obligada a casarse con éste, que además resulta borracho y ladrón. Felisa ve destruida su juventud y belleza al verse obligada a trabajar en un cabaret; sin embargo, el maleante va a parar a la cárcel y ella puede verse al fin libre.

Hasta aquí la historia deja de ensañarse con la chica, porque como si fuese culpa suya, parece cobrarle con creces el hecho de haber sido violada; de esta forma vemos que, es obligada a casarse nada menos que con el propio delincuente, todo en un fallido intento por guardar las apariencias.

Una vez libre, Felisa se casa con su amigo Chema (Martines de Hoyos) y juntos construyen una bonita familia. El tiempo pasa y el hijo de Felisa crece, la familia ha dejado de ser pobre y ahora pueden mandar al hijo a la universidad.

La vida de Felisa es distinta, ya no baila en un cabaret, ahora compra en el supermercado, viste a la moda y espera en casa a que regrese de trabajar Chema. Pero la felicidad desde luego no dura tanto y se esfuma pronto al regresar de la cárcel su terrible primer marido; quien para variar le contará todo al hijo (por cierto ignorante del pasado de su madre).

Felisa ve amenazada su felicidad y termina matando al malvado del filme cuando éste intenta raptarla. Los jueces y los espectadores deberán exonerarla, puesto que todo fue en defensa propia y de su feliz vida de clase media. La historia finaliza con la familia más unida que nunca.

En la trama se observa algo interesante: la protagonista ha logrado ascender de estrato social, y con mejores ingresos puede darse una buena vida; en esta parte del filme la vemos construir un mundo diferente al anterior, un mundo urbano y moderno.

Sin embargo, el regreso del villano pone en peligro toda esta construcción, y lo hace no solo a través de sus malvadas acciones (decirle la verdad al hijo, intentar matar al esposo y raptar a Felisa) sino por el significado que su presencia tiene para la protagonista: el miedo a una clase baja, a la pobreza y a la vida de arrabal.

Esta idea, transmite un sentir muy característico de la clase media de mediados de los cincuenta: la amenaza latente de la pobreza, representada para Felisa en el regreso de su marido. Ella, casada injustamente con el malo (o sea con la miseria), tiene la oportunidad de casarse con el bueno (o sea la clase media), y de la misma forma que la clase media temerá a la pobreza, la chica temerá el regreso de su malvado marido. Un discurso bastante directo.

4.3 Los bailes sensuales de Silvia.

A finales de 1954 Silvia Pinal continuaba filmando básicamente para Gregorio Walerstein, aunque de vez en cuando realizaba trabajos para otras productoras, tal fue el caso de

Constelación, la recién formada empresa del realizador Alberto Gout. Éste director vio en Silvia un gran potencial y aunque tuvo prácticamente que convencerla de trabajar con él¹⁸⁵, juntos formaron un buen equipo. La reticencia de la actriz pudo deberse a que el personaje y la historia resultaban, a primera vista, bastante alejados de la línea temática en que ella se había mantenido hasta entonces: la comedia musical y el melodrama.

No obstante este detalle *La sospechosa* (o *La hija sospechosa*) fue filmada sin obstáculos, resultando una interesante obra de misterio e intriga en las que algunos críticos han visto cierta influencia del afamado director norteamericano Alfred Hitchcock.

Esta cinta cuenta la historia de Regina, una chica que ha llegado de Europa para vivir con su madre en México, pero algo sucede y Regina se entera de que su madre ha desaparecido, su codicioso padrastro parece mentirle y contradecirse constantemente. Así que Regina deberá buscar la manera de averiguar toda la verdad en medio de mentiras y sospechosos asesinatos.

Este filme no deja de poseer reminiscencias melodramáticas de otras cintas hechas por Gout, no obstante muestra imágenes y diálogos poco vistos hasta entonces en el cine mexicano. El director supo que la figura de Pinal era inigualable para representar este papel, analicémoslo más a fondo:

Regina es una mujer inteligente y bella que busca descubrir un extraño enigma, para ello habrá de hacer uso de todas sus capacidades, incluyendo el engaño y la seducción. La necesidad de encontrar a su progenitora obligará a la protagonista a luchar no solo en contra de su malvado padrastro, sino de una sociedad entera que la ha subestimado por el simple hecho de ser mujer. Esta última característica quizás sea el aporte más interesante del filme, la idea de una mujer consiente del rol en desventaja que la sociedad le ha impuesto,

¹⁸⁵ García Riera. *El cine de Silvia... Op.cit.*, p. 71-73.

adquiere una connotación distinta cuando esa misma mujer usa de la “desventaja” para engañar a sus adversarios y pasar desapercibida. Las películas de aquella época pocas veces mostraron tanta elocuencia respecto al tema.

Por ejemplo, escuchamos decir a Regina cosas como la siguiente para escapar de una trampa:

Alejandro [A]: Regina, estos caballeros son el Licenciado Jiménez y su secretario el Licenciado Orozco, ellos se han encargado de preparar el poder que tú me otorgas para atender de los trámites de la testamentaria de tu abuelito, y solamente esperan tu firma para darle curso legal...

Licenciado Orozco [O]: Aquí puede usted firmar si me hace el favor.

Regina [R]: ¿y qué dicen estos papeles?

[A]: Una cantidad de términos legales que los abogados usan para que parezcan más difíciles las cosas más sencillas.

[R]: ¿Se supone que yo debo firmar esto sin enterarme?

[A]: Por supuesto que no, si tu prefieres leerlos. Únicamente me dan poder para recibir tus bienes y administrarlos como son los deseos de tu madre.

Licenciado Jiménez [J]: ¿quiere usted que yo se los lea?

[R]: No, no se moleste Licenciado, voy a leerlos y yo le avisaré cuando estén firmados.

[A]: ¡Pero Regina ya es tiempo de que se cumpla el testamento de tu abuelito!

[R]: Y se cumplirá Alejandro, **perdónenme ustedes señores, pero las mujeres entendemos tan poco de estas cosas, que quiero estudiarlo todo con calma.**

[J]: Como usted diga, con permiso.

[O]: Buenas tardes...¹⁸⁶

Alejandro es el padrastro de Regina y quiere apoderarse de su herencia, ella habrá de protegerse de él usando los mismos argumentos que éste tiene para invalidarla. De esta forma Regina irónicamente afirmará: *perdónenme ustedes señores, pero las mujeres entendemos tan poco de estas cosas, que quiero estudiarlo todo con calma...* Con esta sentencia la chica puede salir con bien de la trampa que le han tendido, y a la vez denotar el rol en desventaja que las mujeres tuvieron en sociedad. El director puso en labios de la actriz la expresión de una idea común, errónea, pero generalmente utilizada, para dar a entender al espectador la importancia que tendría la superación un *cliché* como este.

¹⁸⁶ *La sospechosa* (1954), Dir. Alberto Gout. La ficha técnica puede verse en el anexo final.

De la misma forma en que Regina utiliza su aparente rol en desventaja para superar las trampas de su padrastro, usará también la expresión de su sensualidad para conseguir información sobre su madre.

En la cinta, la protagonista interpreta un baile sugerente para seducir a un hombre y de esta forma obtener información, el baile representa el poder oculto que posee la chica y que le servirá para sortear infinidad de problemas.

Vestida con una entallada falda y una blusa a los hombros, Silvia Pinal interpretó un sensual baile llamado *¡Qué bueno!*, cantado por ella misma y que en verdad impresiona tanto al espectador como a los protagonistas de la cinta.



Silvia Pinal bailando en *La sospechosa* (1954) de Alberto Gout. Fotograma.

Los bailes sensuales habían sido famosos algunos años atrás en el género de las rumberas, con Ninón Sevilla, Tongolele, y Maria Antonieta Pons a la cabeza, y en el mismo sentido que tuvieron los sugerentes movimientos de Silvia, dichos bailes tenían que cumplir con la

carga moral de nunca desnudar a sus ejecutantes y de no realizar movimientos obscenos, sin embargo también debían dotar de gran erotismo al número.

Muchas de las rumberas del cine mexicano eran mujeres caídas en desgracia, la sociedad y la vida las habían orillado a la perdición, dejándoles como única redención la muerte. Se trataba de muchachas humildes, sumidas en la pobreza y la sórdida vida urbana. Sus bailes, de origen afroamericano, eran tan complejos y exóticos como su vida misma.

En este sentido, Silvia Pinal no fue ejecutante de bailes de rumbera, debido a que la mayoría de sus personajes no representaron a “la muchacha pobre del barrio”, al contrario debemos señalar que sus personajes remiten a una proyección de la mujer de clase media urbana, una chica demasiado sexy pero muy decente. El ligero cambio consistió en que ella no necesitó ser una prostituta para sugerir sensualidad, ni sus bailes los de una rumbera, para causar sensación entre el público masculino y femenino.

En las tramas algunos bailes sexys resultaban casuales, como los ejecutados en *Un extraño en la escalera*, *La sospechosa*, *El inocente* de Rogelio A. González (1955), o *Viva el amor* (1956) de Mauricio de la Serna; es decir, las cintas no tenían como eje los números musicales, pero la protagonista se encuentra de pronto en una situación donde invariablemente la vemos bailar. También abundaron los números musicales mucho más planeados, como en *Mi desconocida esposa* (1955) de Alberto Gout, donde:

“Pinal muestra una espalda desnuda tan bella como la que dio fama a Kim Novak en el Hollywood de la época y luce un antifaz en un número musical con *boys* que de verdad parece pensado para el cine, cosa infrecuente en el cine mexicano de aquellos años”¹⁸⁷.

O como las ya mencionadas *Mis tres viudas alegres* (1953), *La cariñosas* (1953), ambas de Fernando Cortes; o en la posterior cinta *La dulce enemiga* de Tito Davison (1956) donde

¹⁸⁷ García Riera. *El cine de Silvia... Op.cit.*, p. 78.

en una escena imaginada por Joaquín Cordero, ella sale de su retrato para bailar sobre la mesa de trabajo de él, como una miniatura sugerida por el agrandamiento de los objetos que la rodean.

4.4 La coquetería

“De los ojos de estos jóvenes brotaron chispas, miradas de relámpago y flechas que fueron a clavarse en la ondulante figura de la hermosa mujer que indiferente –pero consciente de los trastornos que provocaba- continuó con su camino...”¹⁸⁸

En *La dulce enemiga* (1956), Tito Davison vuelve a trabajar con Silvia Pinal, quien esta vez interpretó a una coqueta mujer de “cuestionable” comportamiento. La película es una buena comedia que propone un personaje femenino fresco y sumamente sensual junto a un tema pícaro que denota por encima de todo la sugerencia erótica de la imagen de Silvia.

La dulce enemiga relata la vida de la cándida Lucrecia, una jovencita que vive en el tranquilo pueblo de Guanajuato y que solo ambiciona en la vida poseer joyas y riqueza. La naturaleza la ha dotado de una inigualable hermosura, y por tanto ella usará de sus encantos para poder cumplir sus ambiciones.

El primero en caer en las redes de esta “araña” (como la nombra el filme) es Nicolás (Joaquín Cordero), un romántico estudiante de ingeniería que viaja a Brasil sólo para enriquecerse y complacer a Lucrecia. El segundo será Antonio (Carlos Riquelme) un viejo “rabo verde” con el que la protagonista se casará por dinero, aunque no tarde en serle infiel con otro hombre: Ricardo (Alberto de Mendoza), un atlético y autoritario joven, enamorado de ella. Los tres hombres morirán a causa de Lucrecia, el primero por suicidio, el segundo de un infarto y el último por agotamiento sexual, tema inaudito para el cine mexicano.

¹⁸⁸ “Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero” en Siempre! Junio 27 de 1953, No.1, volumen 1, p.22-25.

Silvia Pinal luce espectacular en esta cinta que junto con *Un extraño en la escalera* y *La sospechosa* consistieron hasta el momento, en los filmes de más sugerencia erótica para la protagonista.

Silvia ejecuta ampliamente sus dotes de mujer sensual en esta comedia, donde el sentido de la coquetería en el cine mexicano de la época bien podría resumirlo el siguiente dialogo:

Catalina o cata, amiga de Lucrecia [C]: ¡Apúrate Lucrecia se nos va hacer tarde!
 Lucrecia [L]: Ay Cata, no te pongas nerviosa. Llegar puntual a una cita es mala táctica.
 [C]: ¡Eso es una descortesía!... Qué bien te queda... (Refiriéndose al vestido de Lucrecia)
 [L]: ¡Ay no me gusta!... (Refiriéndose al vestido) No es una descortesía cuando la cita es con un pretendiente.
 [C]: Magnifico.
 [L]: Es horrible, a los hombres hay que hacerlos desesperar...
 [C]: ¡Que cosas dices Lucrecia! Oye, ¿tu cómo lo sabes?
 [L]: ¡Ay Cata! La película que vimos el otro día ¿no te acuerdas?
 [C]: **Tienes razón, mientras más esperaba el galán, más se enamoraba. ¡Qué chistosos son los hombres! ¿No?**
 [L]: Cata, dame la cinta de medir, está en el costurero... ¡pero pronto!
 (Cata le entrega una cinta)
 [L]: Ay, ¿lo ves? (Midiéndose el busto) ¡Ni un centímetro más! Esas pastillas son una porquería...
 [C]: Rosita fue con una yerbera y le dieron un ungüento.
 [L]: Pues no ha ser tan bueno, porque con ungüento y todo la pobre no pasa de limoncillos...
 (Midiendo el busto de Cata)
 [C]: ¿Cuánto?
 [L]: 75 (Preocupada), ¡ay me da una rabia!
 [C]: ¡Es que todavía estás muy joven! Ya llegará. Te aseguro que estas muy bien.
 [L]: ¿Tú crees?
 [C]: (Asintiendo con la cabeza)
 [L]: De todos modos hoy me lo pongo [se refiere a un sostén con rellenos].
 [C]: ¿Te pones qué?
 [L]: Algo que encargué a México... (Risas) Pero tú no digas nada, ¡eh!¹⁸⁹

Lo característico de la coqueta es despertar el agrado y el deseo por medio de una afirmación y una negación singulares, es decir, ofreciéndose y negándose alternativa o

¹⁸⁹ *La dulce enemiga* (1956), Dir. Tito Davison. La ficha técnica puede consultarse en el anexo final.

simultáneamente, diciendo un sí y un no que resultan simbólicos¹⁹⁰. De esta forma en la negativa y la afirmación, en la aceptación y el rechazo, la protagonista de la cinta parece ser muy hábil: “A los hombres hay que hacerlos desesperar...”



De izquierda a derecha: Joaquín Cordero, Carlos Riquelme, Alberto de Mendoza, Silvia Pinal y Miguel Manzano en *La dulce enemiga* (1956) de Tito Davison. Fotograma.

Podríamos conjeturar, siguiendo al sociólogo George Simmel, que el motivo que mueve a Lucrecia a esta conducta es el atractivo de la libertad y del poder que la coquetería le ofrece. En *La dulce enemiga* la protagonista está en condiciones de decidir sobre su propia vida, es ella quien maneja a los hombres, quien decide con quien estar y quien toma las decisiones necesarias; sin embargo, la libertad individual que le garantizan sus decisiones es a la larga más aparente que real si seguimos la lógica propia del filme.

¹⁹⁰ Georg Simmel. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. trad. de Gustavo Muñoz y Salvador Mas, epílogo de Jürgen Habermas, Barcelona, 1988, p. 89-109.

La mujer coqueta asume sus propias decisiones y lo hace de una forma constante; los tres hombres de la cinta, enamorados, vacilarán una y otra vez ante los encantos de la chica que “coquetea” a conciencia con ellos, negándose y ofreciéndose al mismo tiempo.

En este sentido la idea de sensualidad en Silvia Pinal se aleja de la sugerida por los personajes de Marilyn Monroe en Hollywood, donde como vimos en el capítulo anterior, ella se entrega constantemente sin saberlo.

Con la coquetería, el poder de la mujer sobre el hombre se pone de manifiesto en el sí y en el no, y justamente esta antítesis, en la que oscila la conducta de la coqueta, sustenta el sentimiento de libertad que Lucrecia posee en *La dulce enemiga*.

El equivalente femenino del poder es la gran belleza. También en ella se oculta una terrible carga competitiva. A menudo, las mujeres pudieron observar con estupor e inquietud que los hombres parecen tener temor, miedo, de la belleza femenina. La mujer bellísima despierta el deseo, pero también desconfianza y temor. Muchos hombres inteligentes, capaces, apuestos y hasta encantadores, se casan, con frecuencia, con mujeres feúchas o escasamente agradables. Muchas veces en su vida han tenido un ligero contacto con la belleza, pero se mantuvieron a la distancia. Es como si hubieran comprendido que no era para ellos. Hasta que su propio gusto se modificó y aprendieron a desear algo más modesto, más a su alcance...¹⁹¹

Pero éste no es el único caso en el que la protagonista ejerce un poder sobre los hombres por medio de la coquetería. En la anterior *Un extraño en la escalera* (1954) de Tulio Demicheli, el personaje de Laura fue también el de una “coqueta” enunciada bajo las características arriba dichas. Cabe aclarar que este tipo de coqueta no es desaprobada por la lógica moral de la película, la conducta tanto de Laura como de Lucrecia en los filmes no las orillará irremediablemente a un final trágico, como se acostumbraba hasta entonces en el cine mexicano.

Laura de *Un extraño en la escalera* (1954) posee el poder de decidir por encima de los otros dos personajes varoniles, el patrón y su empleado, a los cuales ha de coquetear sin

¹⁹¹ Francesco Alberoni. *Op.cit.*, p.36.

remordimiento alguno y sin esperar grandes beneficios a cambio. Quizás el verdadero motivo de Laura para ejercer una conducta coqueta es pues, como afirma Simmel, el único placer de experimentar el poder y la libertad de elección.

Cabe recalcar que en la cinta, el poder de la mujer sobre el hombre es anterior a la decisión, una vez que se ha decidido, el poder toca a su fin. Por ello, las cualidades de la mujer sensual y moderna del cine de los cincuentas, terminan cuando ésta contrae matrimonio, es decir, cuando ha tomado una decisión definitiva y por tanto deja de ser coqueta.¹⁹²

4.5 La imagen de la sensualidad en Silvia se consolida.

En *El teatro del crimen* (1956), vemos una cinta de misterio que narra los asesinatos de un payaso enloquecido en el interior de un teatro. El filme fue dirigido por Fernando Cortés, quien ya había trabajado anteriormente con Silvia Pinal, sin embargo esta vez la protagonista es María Antonieta Pons, anterior diva del cine de rumberas. Pinal solo tiene una pequeña participación ejecutando el baile “Pereza” y que por cierto fue la primera vez que la actriz apareció filmada en colores.

La trama narra los asesinatos ocurridos durante una función de teatro, la policía no puede atrapar al malhechor y encierra a todos en el lugar. Las pistas para resolver el misterio apuntan que la protagonista (Pons) será la próxima víctima, lo cual pone a todos muy nerviosos. Sin embargo, y haciendo uso de la famosa frase “el show debe continuar” los artistas deberán ejecutar sus números musicales pese a los asesinatos y el temor. Entre tanto hay tiempo para ver cantar y bailar a los más exitosos artistas del momento: Germán Valdés *Tin Tan*, Luis Aguilar, Lucho Gatica, Ernesto Hill Olvera, Agustín Lara, Pedro Vargas y desde luego Silvia Pinal.

¹⁹² “Y en muchos casos, al menos, ha podido observarse que las mujeres muy dominantes son también muy coquetas...” Georg Simmel. *Op.cit.*, p 100.

La cinta confirma la ya directa connotación sensual de la actriz, ella luce hermosa y con poca ropa en una amplia cama redonda con revistas *Life*. Ella canta “Que lindo es descansar, que cómodo es pasar las horas sin tener la pena de ir a trabajar...” mientras recibe las llamadas de una amiga aristócrata y de un galán millonario (por cierto desprecia la llamada de la mujer quien le ofrece acudir a un *Five o’ clock* de canasta con lo “mejor” de México y en cambio acepta la del galán, que le ofrece ir al *Jockey Club*). Todo en un mundo de ensueño donde Silvia come sin ningún pudor bombones mientras se acaricia discretamente el cuerpo como señal de estado erótico. La misma acción realiza en la cinta *La dulce enemiga* (1956) donde come chocolates y al caérsele la caja al piso no duda en inclinarse sensualmente para recogerlos.

Otro asunto rescatable de la cinta es que Silvia se interpreta a sí misma, al igual que las otras estrellas que aparecen en los breves números musicales. Este hecho podría mostrarnos cómo el mismo cine imaginaba la vida de sus actores; por ejemplo, vemos a Luis Aguilar cantar, bailar y *chulear* mujeres dentro y fuera del escenario, dando la impresión de que en la vida real Aguilar es semejante a los personajes de sus películas. Lo mismo sucede con Silvia, a quien el filme imagina rica, moderna, sensual y entregada al amor sin pensar en nada más.

En *Viva el amor* (1956) de Mauricio de la Serna, se ilustra la cómica desventura de una divorciada dispuesta a recobrar a su marido. La protagonista principal es Silvia Pinal, pero la acompañan Christiane Martel, Emilio Tuero y Carlos Baena como coprotagonistas. La cinta alude a las relaciones muy libres y modernas de cuatro individuos que terminan siendo muy morales. Verónica (Pinal) ha perdido a su marido (Baena), quien intenta fugarse con su amante (Martel) a Acapulco. La protagonista para no perder al marido tendrá la puntada de hacerse amiga de la amante. Para variar, un ex novio de Patricia

(Martel) aparece en escena y se enamora de Verónica. Los cuatro, fingiendo ser muy liberales, se van a vacacionar a Acapulco, pero ahí el amor y los principios morales de la época harán que esposa y marido vuelvan a unirse dejando de lado a la amante y al amigo. Silvia interpreta a una esposa todavía muy sensual, es rica y posee todos los atributos de la modernidad, sin embargo, y para variar, no tiene hijos, lo cual garantiza y confirma el ejercicio de su sensualidad. Al final de la cinta, la protagonista asegurará: *Creía que un matrimonio se protege conservando la línea, pero los hijos son lo único...* con lo cual reafirma la hasta entonces eterna oposición entre matrimonio y erotismo.

4.6 El cine de Tulio Demicheli y Silvia Pinal

Préstame tu cuerpo (1957) de Tulio Demicheli fue la quinta película de este director filmada junto con Silvia Pinal, y la primera de cuatro que se filmaron consecutivamente en México entre 1957 y 1958, veamos la opinión del historiador Emilio García Riera a propósito de este filme:

Ella es ahora vedette de La Habana que muere al naufragar una lancha y sube una estación intermedia del Cielo donde se entera, lo mismo que su ángel de la guarda, una anciana (Prudencia Grifell), de que aún le quedan cuarenta años de vida; por eso, toma el cuerpo, igual al suyo, de una doctora fallecida, y acaba enamorada de su viudo (Manolo Fábregas). Lo mismo que *El beisbolista fenómeno* (1951), con *Resortes*, esta comedia se inspira en la trama de una cinta hollywoodense, *El difunto protesta* (*Here comes Mr. Jordan*, 1941), de gran éxito en su tiempo, pero un mal guión impide que tenga mayor gracia. En una escena, Pinal, convertida en espíritu transparente, castiga con un pinchazo a un director de orquesta que presume de haber sido novio suyo: se trata del aún no famoso Mauricio Garcés, galán futuro de la actriz en el cine de los sesenta; en otra escena, el número musical *Elvis Pérez*, ella intenta imitar a Elvis Presley...

Desnúdate Lucrecia (1957) fue la segunda de las cuatro películas filmadas al hilo por Tulio Demicheli y Silvia Pinal. En esta comedia la vemos interpretando el personaje de Lucrecia, una sensual pintora, que está a punto de casarse con un hombre bastante moralista (Elmo Michel). Juntos acuden a la boda en Acapulco de una amiga, y ahí Pinal se enamora, sin

saberlo, del novio (Gustavo Rojo). Al cabo de muchos enredos y peleas bastante cómicas entre Pinal y Rojo, vemos a la graciosa pareja consumir su amor. Silvia ejecuta sin igual todo su carisma, su facilidad para el canto, el baile y las insinuaciones sexys al galán de la comedia. La vemos por ejemplo, usar cortísimas faldas y bañarse cantando *Anoche soñé contigo*, mientras insinúa un desnudo detrás del vidrio opaco de una ducha.

Una golfa (1957) fue quizás uno de los filmes más interesantes de Tulio Demicheli, ya convertido prácticamente en el director de cabecera de Silvia Pinal. La película recrea la vida desgraciada de una joven prostituta de la ciudad de México, ella se enamora de un joven trompetista y éste la ayuda a salir del mundo en el que vive; no obstante la pareja deberá enfrentar grandes obstáculos antes de ver consumado su amor. La historia resulta un poco pasada de moda para el año de 1957, sin embargo Demicheli logra crear una buena atmosfera melodramática que unida a las actuaciones de Silvia (Diana) y Sergio Bustamante (Luis) dan a la cinta un aire bastante interesante. Esta cinta no tiene un final feliz como en otros filmes del director, lo que si aparece es la reflexión moral, a todas luces obligada en el director y en las cintas de su género. Al final de todo, la protagonista es muerta a balazos mientras intenta huir con su amado, lo que remite a la costumbre cinematográfica de asesinar a las heroínas de arrabal como mero acto de redención, ya que siguiendo la lógica moral y conservadora de estos filmes, solo con la muerte la prostituta podrá redimirse.

Algo interesante de la cinta es el tema de las drogas, pocas veces mencionado en el cine de la época; en la historia Luis es engañado y transporta sin saberlo un paquete de marihuana en el estuche de su trompeta; la famosa droga no puede verse tal cual en la cinta pero hay algo sorprendente, se muestra como Luis experimenta los estragos de la droga cuando un malhechor le da a fumar un cigarro sin que este lo sepa que contiene marihuana. Demicheli

usa de ciertos efectos sonoros y visuales para dar a entender el estado de euforia ocasionado por la droga. Luis corre a su casa y al ver a Diana recostada intenta violarla, pero por fortuna nada sucede, aunque si terminará recriminándole los favores que Diana otorga a fácilmente a otros hombres. Otra cosa interesante de observar es el sensual *strip tease* que Silvia ejecuta en un supuesto cabaret de mala muerte, el público grita acalorado mientras ella baila y se despoja de un vestido negro y entallado al estilo de María Victoria.

El hombre que me gusta (1958) fue el séptimo y último filme de Tulio Demicheli y Silvia Pinal, al menos antes de que ambos partieran a España. Esta cinta también es la cuarta filmada al hilo por el director y la actriz en México. En ella participó nuevamente a Arturo de Córdova interpretando a un clásico galán millonario afectado por la locura como solían ser muchos de sus personajes.



Silvia Pinal y Arturo de Córdova en *El hombre que me gusta* (1958) de Tulio Demicheli. Fotograma.

En este filme Silvia y Arturo son esposos, se quieren mucho y fingen ser amantes para darle un tinte interesante a sus vidas, lo cual es un buen pretexto para que los veamos bailar, besarse y darse mordiscos apasionados al puro estilo de *Un extraño en la escalera* (1954). La cinta va del melodrama a la comedia, pero lo hace de forma tal que el espectador se confunde entre lo que debería causarle risa y lo que no. El galán, quizás el que mejor le acomodaba a Silvia, está en bancarrota, y para salvar de la ruina a su esposa decide suicidarse, pero por fortuna ella se da cuenta de todo y lo convence para buscar otras salidas. Juntos urdirán una falsa muerte y convencerán a sus familiares ricos de que les presten el dinero que tanta falta les hace para pagar sus deudas.

Con esta buena comedia, la actriz cerró con gran éxito la racha que comenzó en 1954 con el primer filme de Tulio Demicheli, en lo futuro Silvia trabajará para otros países, principalmente España; y desde luego, su carrera despegará de forma tal que para inicios de la década siguiente filmará nada menos que para Luis Buñuel una de las trilogías más famosas del cine mundial: *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1961) y *Simón del desierto* (1962).

El sexenio de Adolfo Ruiz Cortines terminaba, y como si se tratará de una premonición, una primera etapa en la carrera de esta formidable actriz. Ahora podemos asegurar que la década de los cincuenta vio nacer a una estrella, la catapultó y la lanzó al éxito que la década de los sesenta celebraría con gran gala. El producto de su trabajo se concretaría en la Palma de oro, premio otorgado a la mejor película en el festival de Cannes de 1962, por el filme *Viridiana* junto al maestro Luis Buñuel.

CONCLUSIÓN:

La política económica ejecutada durante la década de los cincuenta, dio por hecho que el vertiginoso crecimiento de la industria y la apertura de México a un mundo moderno y urbanizado llevaría indudablemente a mejorar las condiciones de vida de los mexicanos. Pero esto desafortunadamente no fue así, dicha política llevada al extremo ocasionó que el país se industrializara pero que la pobreza y el desempleo también aumentaran a la par que el crecimiento de las ciudades, lo cual vino a confirmar que la distribución de la riqueza generada nunca es equitativa.

La economía de aquellos años apuntaba a duplicar o triplicar la tasa de crecimiento, invirtiendo en maquinaria y equipo industrial para las grandes empresas mexicanas y extranjeras. Por ello, gobiernos como el de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) se concentraron básicamente en hacer crecer el Producto Interno Bruto, pensando que el bienestar y el progreso se alcanzarían a la par que éste. De esta manera, fue mítica y muy conocida en el mundo entero la tasa de crecimiento 6.5 % anual que alcanzó México hasta bien entrados los años setenta.

Pero los cincuenta no sólo se caracterizaron por el progreso y el desarrollo económico, también tuvieron una considerable tendencia moral que exigía manifestar una imagen del estado inclinado a la disciplina y a la prudencia en el manejo del dinero público. Esto consistió en un abierto rechazo frente a la actitud despilfarradora de sexenios anteriores, como el de Miguel Alemán Valdés.

En medio de este particular contexto, la industria del cine mexicano reflejó la paulatina transformación del país, el abandono del campo y el paso a un mundo urbano que buscaba una creciente industrialización y modernidad. Por ello abundaron en las carteleras de cine melodramas inspirados en la clase media, comedias de ambientes urbanos y dramas de

escenarios modernos; pero entre toda esta filmografía, la aparición de actrices de desafiante sensualidad pero de aires modernos, manifestó claramente el paso de un México rural al de un México industrial, cosmopolita y cada vez más moderno.

Entre estas actrices una de las más representativas fue Silvia Pinal, quien inició su notable carrera en el año de 1948, pero no fue sino hasta mediados de los cincuenta y precisamente durante el sexenio de Ruiz Cortines, que consiguió situarse decisivamente en el agrado del público, justo cuando comenzó a interpretar personajes sensuales y de gran erotismo. Fue sin duda la imagen de mujer intrigante y sexy lo que le valió el triunfo entre el público mexicano. Pero esto no fue gratuito, la sensualidad que Silvia Pinal y otras actrices de la época proyectaron en el cine, tuvo características propias debido al contexto específico de nuestro país.

A mediados de los cincuenta, estrellas como Silvia Pinal se habían transformado en la imagen de una sensualidad femenina más franca y menos satanizada. De esta forma, comenzó a modificarse la hasta entonces imagen dual de la mujer, donde sólo podían existir dos formas de ser para el público femenino: o buenas o malas, o santas o pecadoras, o madres o prostitutas. Y es que para esta época de industrialización se precisaba admirar en cine a un tipo de mujer distinta, básicamente joven, moderna, y sensual, lo cual significaba un notable aunque pequeño cambio en los discursos cinematográficos.

Los temas arrabalero-citadinos habían constituido la referencia clave de los últimos años del gobierno de Alemán Valdés; sin embargo, el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines optó por desterrar esta preferencia y se encargó de expresar otro tipo de imágenes sobre el país. Predominaron en aquel momento las cintas de temas “modernos” y contextos más urbanos; así, las cabareteras y rumberas que tanto éxito dieron a la industria del cine, dejaron de presentarse en las cintas mexicanas. Aunado a ello, la administración gubernamental de la

industria cinematográfica consideró oportuno beneficiar a las nuevas actrices que más que arrabal y barrio insinuaran modernidad y cosmopolitismo.

Al parecer el público mexicano también estuvo de acuerdo con ese cambio. Una clase media en persistente aumento demandó la supresión de tramas obscenas en el cine, y no solo eso, también solicitó la clausura masiva de cabarets, centros nocturnos y demás lugares identificados con la “perversión y el pecado”.

Poco a poco la pantalla cinematográfica abandonó las imágenes del país como un territorio exótico, campesino, de cadencias tropicales y cabarets de arrabal, para concretarse en imágenes de ámbitos urbanos e historias melodramáticas. Las nuevas edificaciones de la capital, las magnas avenidas, las universidades y toda la distribución moderna del país valieron como escenarios para estos filmes.

En medio de este contexto Silvia Pinal ejerció en más de 25 cintas una sensualidad y un erotismo desafiante, donde su mayor merito fue quizás el lograr no ser identificada con las sensuales pero decadentes imágenes de las rumberas y prostitutas de otros tiempos, sino con mujeres modernas, surgidas como un producto de la industrialización.

Por ello, en filmes como *Un extraño en la escalera* de Tulio Demicheli (1954) Silvia Pinal parece trastocar la delgada línea entre la imagen de la prostitución (lo malo según el acostumbrado esquema del cine) y la ejecución de una sensualidad moderna (a partir de la década de los cincuentas ubicada en lo bueno). Los recursos sensuales de esta “mujer moderna” debieron no ser los de una prostituta, pero en cambio debieron sugerir el mismo erotismo que hasta entonces sólo las había caracterizado a ellas.

Por ejemplo los bailes sensuales fueron famosos algunos años atrás en el género de las rumberas, con Ninón Sevilla, Tongolele, y María Antonieta Pons como máximos exponentes; dichos bailes tenían que cumplir con la carga moral impuesta de jamás

desnudar a sus ejecutantes y desde luego de no realizar movimientos obscenos, sin embargo la taquilla también obligaba a dotar de gran erotismo al espectáculo. Las rumberas del cine mexicano eran mujeres caídas en desventura, la sociedad y la vida las habían inclinado a la decadencia, dejándoles como única salvación la muerte. En dichas historias se trataba de jóvenes humildes, hundidas en la penuria y la mezquina vida de arrabal. Sus bailes, de origen afroamericano, eran tan complejos y exóticos como su vida misma. En este sentido, Silvia Pinal no fue intérprete de bailes de rumbera, debido a que la mayoría de sus personajes no se identificaron con la muchacha pobre del barrio, al contrario sus interpretaciones remiten a una proyección de la mujer de clase media urbana, una chica sumamente sexy pero eso sí, muy decente. El ligero cambio consistió en que Pinal no necesitó ser una prostituta para sugerir sensualidad en sus filmes, ni sus bailes los de una rumbera, para causar sensación entre el público masculino y femenino de los cincuenta.

Con cambios como éste la imagen dual de la mujer inició una transformación, buena o mala, santa o pecadora dejaron de ser categorías absolutas debido a que en el cine los atributos de las mujeres “malas” (entre otros, el ejercicio de la sensualidad y el erotismo) a partir de los cincuenta pudieron serlo también de las mujeres “buenas”, o mejor dicho de las “modernas”, siguiendo la lógica propia de las películas analizadas.

Pero sí estas mujeres surgidas en el cine de mediados de los cincuenta, fueron modernas, también tuvieron otra característica común: siguieron un esquema de sensualidad y erotismo planteado por las estrellas del cine italiano, quienes influyeron decisivamente en el cine del México de aquellos años, y esto pese a los influjos de otro esquema también poderoso en nuestra cinematografía, el de Hollywood.

No obstante este hecho, parece existir en el fondo de todos los filmes una resistencia al esquema “moderno” de vida de la mujer sensual que Silvia Pinal representó en el cine.

Y esta se manifiesta principalmente en la trama de los filmes de la segunda mitad de la década, donde la heroína suele terminar felizmente casada con el galán en cuestión. Y este hecho que parece sin importancia anula inconscientemente las características sensuales de la protagonista, mismas que debieron ser planteadas al inicio del filme (autosuficiencia, modernidad y falta de familiares/compromisos). Con el “final feliz” parece obligarse a la heroína a ejercer un rol de esposa y madre que inicialmente no tenía o no quería poseer.

Y es que es posible afirmar que los atributos de la modernidad femenina terminan cuando en el “final feliz” se contrae matrimonio.

Buenas o malas cintas, películas comerciales u obras maestras, los filmes de esta actriz constituyen un testimonio invaluable de la historia cinematográfica en México. Todos los géneros fueron dominados por la actriz. Desde la comedia hasta el drama, del humor negro a los musicales; en ellos Silvia Pinal interpretó una amplia gama de personajes, pero sin duda de entre todos, ninguno como el de la mujer de sensualidad desbordante y chispeante simpatía, pudo representar con tanto tino el paulatino cambio del México rural y campesino al de un México que pujaba por industrializarse y modernizarse.

HEMEROGRAFÍA:

Cineteca Nacional, Centro de documentación, Expediente: E- 00149:

Bautista, Virginia. "Poseída por el artista". Reforma, Sección C, Página 1, México, D.F., 29 de septiembre de 2001.

Fischer, Susana. "Una historia real y maravillosa" en: El Nacional, 11 de Junio de 1991.

Gurezpe, Agustín, Abel Avilés y Arturo Rodríguez. *Excélsior*, Espectáculos, página 2, México, D.F., 13 de Diciembre de 1999.

Lazcano, Hugo. "Pasa Pinal a la historia". Reforma, 20 de marzo de 1996.

Madrigal, Alex. "Enamorada de la comedia" El Universal, México, D.F., 7 de mayo de 2008, Espectáculos, página 2.

Maradiaga, Lerida. "Quería cantar Ópera". El universal, México, D.F., 1 de agosto de 1997.

Orozco, Lucy. "Siento nostalgia por la Televisa de antes, pues éramos como una familia". La jornada, Espectáculos, página 9, México, D.F., 14 de febrero de 2009.

Pinal, Silvia. "No soy feminista, pero siempre me he mantenido: Silvia Pinal" El sol de México, Espectáculos, Página 8, México, D.F., 24 DE Enero de 1992.

Pinal, Silvia. *Voz del actor.*, Número 14, México, D.F., Septiembre 1987.

Pinal, Silvia. "Ser una actriz versátil, me ha permitido seguir vigente en el medio artístico: Silvia Pinal" Excélsior, México D.F., 6 de noviembre de 1990.

[Sin autor] "Silvia Pinal a través de la mirada de Rivera". El universal, México, D.F., 20 de marzo 1996.

Revistas:

Flores Escalante, Jesús. "La liga de la decencia" en: *Relatos e Historias en México*, julio de 2009, año 1, número 11.

González Casanova, Manuel. *Las grandes divas del cine italiano*. México, Filmoteca UNAM, Difusión Cultural UNAM, 95 pp. (Texto sobre imagen número 15)

Marcelo. "Peinado italiano" en: *Siempre!* 1 de mayo de 1954, volumen 5, Número 45.

Silvia Pinal, esa rubia debilidad. en: Revista *Somos*. Especial de colección. México, 15 de julio de 1997, año 8, edición especial número 7. (Quincenal, 1997).

"Cuando no hay un hombre en particular" por Hearst Publishing Co. Inc. Distribuido por King Features Syndicate. en: *Siempre!* 19 de junio de 1954, Vol.6, No. 52, p. 40.

"La belleza, un producto que acapara Italia" en: *Siempre!* 3 de julio de 1954, Volumen 6, No. 54.

"Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero" en: *Siempre!* 27 de junio de 1953, No.1, volumen 1, p.22-25.

"¿Desprecia el ciudadano al payo?" en: *Siempre!* 19 de septiembre de 1953, volumen 2, No. 13.

Siempre!, 26 de setiembre de 1953, volumen 2, No. 14.

Siempre! 20 de febrero de 1954, volumen 4, No. 35.

Siempre! 28 de noviembre de 1953, volumen 3, No. 23, Espectáculos.

Siempre! Julio 31 de 1954, Vol. 6, No. 58.

Siempre! Enero 2 de 1954, volumen 3, No.28, p. 24-25.

Periódico:

El cine gráfico, año: XXV, núm. 1266, Domingo 24 de Febrero de 1957, página 4.

Entrevista de historia oral:

Entrevista a Gregorio Walerstein realizada por Maria Alba Pastor, el día 17 de Junio de 1975, en la ciudad de México. (PH0/2/25.) México, Instituto de investigaciones Dr. José Maria Luis Mora, Patrocinada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Archivo de la palabra, 1976, 88 hojas.

Artículos:

Rubenstein, Anne. "Cuerpo, ciudades, cine: la muerte de Pedro Infante como espectáculo político", en: Gabriela Cano, *Género cuerpo y cultura. Antología de apoyo a la docencia de la División de Ciencias Sociales*. México, UAM-I, 2006, p.1-51.

Internet:

Revista Nueva sociedad:

San Martín, Patricia. "Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano." En: Revista Nueva Sociedad, no. 218, noviembre-diciembre, 2008, ISSN: 0251-3552, [http: www.nuso.org](http://www.nuso.org).

Revista Istor:

Sorlin, Pierre. "El cine, un reto para el historiador" [http: www.istor.cide.edu.html](http://www.istor.cide.edu.html)

Internet Movie Data Base:

www.imdb.com

BIBLIOGRAFIA:

Alberoni, Francesco. *El erotismo*. trad. de Beatriz E. Anastasi de Lonné. México, Gedisa, 1991, 226 pp.

Ayala Blanco, Jorge. *La Aventura del cine mexicano*. México, Era, 1979, 422 pp.

Bataille, Georges. *El erotismo. Ensayo*. Trad. de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. México, Tusquets Editores, 2003, 289 pp., fot., ils., (Primera reimpresión en México).

Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Trad. de Elena Benarroch, Madrid, Catedra, Teorema, 1998, 170 pp.

Bizberg, Ilán y Lorenzo Meyer (coordinadores) *Una historia contemporánea de México: Transformaciones y permanencias*. México, Océano, 2008, 2 v.

Black, Gregory D. *Hollywood censored: Morality codes, Catholics, and the movies*. Cambridge, University of Cambridge, 1994, 336 pp.

Careaga, Gabriel. *Mitos y fantasías de la clase media en México*. México, Cal y Arena, 1992, 239 p.

Cassetti, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, Ibérica, 1991, 278 pp.

Contreras Torres, Miguel. *El Libro Negro del cine mexicano*. México, [Sin editor], 1960, 449 p.

Elías, Norbert. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México, FCE, 1994, 581 pp.

Esther González, Margarita (coord). *México. Cien años. De 1900 a la actualidad*. España, Santillana, 2001, fot., ils., 4 v.

Fernández, Adela. *El indio Fernández. Vida y mito*. México, Panorama Editorial, 1986, 250 pp., fot., ils.

Fernández, Claudia y Andrew Paxman. *El tigre. Emilio Azcárraga y su imperio televisa*. México, Grijalbo, 2000, 542 pp., fot.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. México, Siglo veintiuno editores, 1977, 194 pp.

García Riera, Emilio. *El cine de Silvia Pinal*. México, Universidad de Guadalajara, Patronato de la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, A.C., IMCINE, 1996, 144 pp.

García Riera, Emilio. *Historia Documental del cine mexicano. Época sonora. Tomo IV, 1949/1951*. México, Era, 1972, vol. IV, 431 pp., fot.

García Riera, Emilio. *Historia Documental del cine mexicano. Época sonora. Tomo V, 1952/1954*. México, Era, 1973, vol. V, 377 pp., fot.

García Riera, Emilio. *Historia Documental del cine mexicano. Época sonora. Tomo VI, 1955/1957*. México, Era, 1974, vol. VI, 385pp., fot.

García Riera, Emilio. *Historia Documental del cine mexicano. Época sonora. Tomo VII, 1958/1960*. México, Era, 1975, vol. VII, 499 pp., fot.

Giddens, Anthony. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Trad. De Benito Herrero Amaro, España [Madrid], Cátedra, 1992, 183 pp.

Heuer, Federico. *La industria cinematográfica mexicana*. México, Policromía, 1964, 435 pp.

Hobsbawn, Eric J. *The age of the extremes: a history of the world, 1914-1991*. 200 pp.

Kracauer, Sigfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Trad. De Hector Grossi, Barcelona, Paidós, 1985, 350 pp., fots.

Marcuse, Hebert. *Eros y civilización*. Trad. de Juan García Ponce, Barcelona, 2002, 253 pp.

Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Trad. de Ramón Gil Novales, Barcelona, Paidós, 2001, 221 pp.

Novo, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*. Prol. de Antonio Saborit, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, Tomo I, 541 pp. (Memorias mexicanas).

Novo, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, Tomo II, 493 pp. (Memorias mexicanas).

Peredo Castro, Francisco. *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México, UNAM, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Centro de Investigaciones sobre América del Norte, 2004, 509 pp.

Poniatowska, Elena. *Todo México. Tomo VI*, México, Diana, 2000, 219 pp., fot.

Reyes, Aurelio de los. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Trillas, México, 1988, 160 pp.

Rodríguez Prats, Juan José. *El poder presidencial. Adolfo Ruiz Cortines*. México, Miguel Ángel Porrúa, 1992, 318 pp.

Saavedra Luna, Isis. *Entre la ficción y la realidad. Fin de la Industria cinematográfica mexicana. 1989-1994*. México, UAM, Unidad Xochimilco, Coordinación de Extensión Universitaria, 2007, 317 pp.

Sánchez-Biosca, Vicente. *Viridiana. Luis Buñuel*. Barcelona, Paidós, 103 pp.

Simmel, Georg.. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. trad. de Gustavo Muñoz y Salvador Mas, epílogo de Jürgen Habermas, Barcelona, 1988, 285 pp.

Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*. México, El Colegio de México, IMCINE, 1998, 313 pp.

Vega Alfaro, Eduardo de la. *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*. México, Universidad de Guadalajara, 1991, 81 pp.

ANEXO. FICHAS FILMOGRÁFICAS DE LAS PELÍCULAS CITADAS (1952-1958)

Doña mariquita de mi corazón (México, 1952)

Director: Joaquín Pardavé

Productor: Gregorio Wallerstein

Argumento: José Muñoz Román

Fotografía: Agustín Martínez Solares

Música: Sergio Guerrero

Edición: Rafael Ceballos

Intérpretes: Joaquín Pardavé, Silvia Pinal, Fernando Fernández, Perla Aguilar.

El casto Susano (México, 1952)

Director: Joaquín Pardavé

Productor: Gregorio Wallerstein

Argumento: Joaquín Pardavé y Ramón Obón

Fotografía: Agustín Martínez Solares

Música: Sergio Guerrero

Edición: Rafael Ceballos

Intérpretes: Joaquín Pardavé, Silvia Pinal, Fernando Fernández, Antonio Aguilar

Reventa de esclavas (México, 1953)

Director: José Díaz Morales

Productor: Gregorio Wallerstein

Argumento: José Díaz Morales, Carlos Sampelayo y Alfredo Varela Jr.

Fotografía: Agustín Martínez Solares

Música: Antonio Díaz Conde

Edición: Alfredo Rosas Priego

Intérpretes: Silvia Pinal, Antonio Aguilar, Oscar Pulido, Aurora Segura

Yo soy muy macho (México, 1953)

Director: José Díaz Morales

Productor: Gregorio Wallerstein

Argumento: José Díaz Morales, Carlos Sampelayo y Alfredo Varela Jr.

Fotografía: Ezequiel Carrasco

Música: Antonio Díaz Conde

Intérpretes: Silvia Pinal, Miguel Torruco, Fernando Soto Mantequilla, Miguel Ángel Ferriz.

Mis tres viudas alegres (México, 1953)

Director: Fernando Cortés

Productor: Felipe Mier y Oscar J. Brooks
 Argumento: José Díaz Morales, Carlos Sampelayo y Alfredo Varela Jr.
 Fotografía: José Ortiz Ramos
 Música: Manuel Esperón
 Edición: Carlos Savage
 Intérpretes: Amalia Aguilar, Lilia del Valle, Silvia Pinal, Adalberto Martínez *Resortes*

Las cariñosas (México, 1953)

Director: Fernando Cortés
 Productor: Felipe Mier y Oscar J. Brooks
 Argumento: Ernesto Cortázar y Fernando Galeana
 Fotografía: José Ortiz Ramos
 Música: Manuel Esperón
 Edición: Carlos Savage
 Intérpretes: Amalia Aguilar, Lilia del Valle, Silvia Pinal, Víctor Junco

Si volvieras a mí (México, 1953)

Director: Alfredo B. Crevenna
 Productor: Gregorio Wallerstein
 Argumento: Julio Alejandro
 Fotografía: Agustín Martínez Solares
 Música: Manuel Esperón
 Edición: Rafael Ceballos
 Intérpretes: Libertad Lamarque, Silvia Pinal, Miguel Torruco, Maricruz Olivier

Un extraño en la escalera (México, 1954)

Director: Tulio Demicheli
 Productor: Gregorio Wallerstein
 Argumento: Ladislao Fodor
 Fotografía: Jack Draper
 Música: Antonio Díaz Conde
 Edición: Rafael Ceballos
 Intérpretes: Arturo de Córdova, Silvia Pinal, José María Linares Rivas, Andrés Soler.

Pecado Mortal (México, 1954)

Director: Miguel M. Delgado
 Productor: Pedro Galindo
 Argumento: Caridad Bravo Adams
 Fotografía: Agustín Jiménez
 Música: Gustavo Cesar Carrión
 Edición: Jorge Bustos
 Intérpretes: Gloria Marín, Silvia Pinal, Víctor Junco, Ramón Gay.

La vida tiene 3 días (México, 1954)

Director: Emilio Gómez Muriel
 Productor: Armando Orive Alba, CLASA Films Mundiales
 Argumento: Dino Maiuri, Julio Alejandro

Fotografía: Raúl Martínez Solares
 Música: Gonzalo Curiel
 Edición: Jorge Bustos
 Intérpretes: Silvia Pinal, Carlos Navarro, Celia D'Alarcón, Carlos Riquelme.

Historia de un abrigo de Mink (México, 1954)

Director: Emilio Gómez Muriel
 Productor: Armando Orive Alba, CLASA, Films Mundiales
 Argumento: Dino Maiuri
 Fotografía: Raúl Martínez Solares
 Música: Gonzalo Curiel
 Edición: Jorge Bustos
 Intérpretes: Irasema Dilián, Silvia Pinal, Columba Domínguez, María Elena Marqués, Carlos Navarro.

El vendedor de muñecas (México, 1954)

Director: Chano Urueta
 Productor: Adolfo Lagos, Cinematográfica Latina
 Argumento: Nemesio García Naranjo, Julio Alejandro
 Fotografía: Rosalío Solano
 Música: Gonzalo Curiel
 Edición: Alfredo Rosas Priego
 Intérpretes: Pedro López Lagar, Silvia Pinal, Martha Valdés, José María Linares Rivas.

Amor en cuatro tiempos (México, 1954)

Director: Luis Spota
 Productor: Gregorio Walerstein, Filmex
 Argumento: Luis Spota, Julio Alejandro
 Fotografía: Agustín Martínez Solares
 Música: Manuel Esperón
 Edición: Rafael Cevallos
 Intérpretes: Arturo de Córdova, Marga López, Jorge Mistral, Silvia Pinal, Adalberto Martínez Resortes, Ariadna Welter, Carlos Rivas, Andrés Soler.

La sospechosa (México, 1954)

Director: Alberto Gout
 Productor: Alberto Gout, Constelación
 Argumento: Alberto Gout
 Fotografía: Rosalío Solano
 Música: Carlos Tirado
 Edición: Alfredo Rosas Priego
 Intérpretes: Silvia Pinal, Miguel Torruco, Víctor Parra, Carmen Montejo, Andrés Soler, Raúl Ramírez.

Cabo de Hornos (México, Chile, España, 1955)

Director: Tito Davison
 Productor: Felipe Mier, Oscar J. Brooks

Argumento: Francisco Coloane
 Fotografía: Emilio Foriscot y Clemente Manzano
 Música: Salvador Candiani
 Edición: Carlos Savage
 Intérpretes: Silvia Pinal, Jorge Mistral, Guillermo Retes, Emilio Martínez.

El inocente (México, 1955)

Director: Rogelio A. González
 Productor: Antonio Matouk y Oscar Dancingers, Matouk Films
 Argumento: Janet y Luis Alcoriza
 Fotografía: José Ortiz Ramos
 Música: Manuel Esperón
 Edición: Charles L. Kimball
 Intérpretes: Pedro Infante, Silvia Pinal, Sara García, Oscar Ortiz de Pinedo, Armando Sáez, Félix González.

Locura Pasional (México, 1955)

Director: Tulio Demicheli
 Productor: Jorge de la Vega, José Bolaños, Astro Films Mundiales.
 Argumento: León Tolstoi, Tulio Demicheli
 Fotografía: Ignacio Torres
 Música: Juan García Esquivel
 Edición: Rafael Cevallos
 Intérpretes: Silvia Pinal, Carlos López Moctezuma, Cesar del Campo, Domingo Soler.

Mi desconocida esposa (México, 1955)

Director: Alberto Gout
 Productor: Alfredo Ripstein, Jr. Alameda Films
 Argumento: María Luisa Linares, Edmundo Báez y Alberto Gout
 Fotografía: Alex Phillips
 Música: Gustavo Cesar Carrión
 Edición: José Juan Marino
 Intérpretes: Silvia Pinal, Rafael Bertrand, Prudencia Grifell, Félix González, Ofelia Guilmáin, Rafael Bnaquells, Jr.

La adúltera (México, 1956)

Director: Tulio Demicheli
 Productor: Jorge Vidal, Filmadora Mexicana
 Argumento: Gregorio Walerstein, Tulio Demicheli
 Fotografía: Jack Draper
 Música: Gustavo César Carrión
 Edición: Rafael Ceballos
 Intérpretes: Silvia Pinal, Ana Luisa Peluffo, Alberto de Mendoza, Víctor Junco, Luis Aldás.

La dulce enemiga (México, 1956)

Director: Tito Dávison
 Productor: Felipe Mier Oscar J. Brooks

Argumento: André-Paul Antoine, Ulises Petit de Murat, Tulio Demicheli, Tito Davison
 Fotografía: Jack Draper
 Música: Manuel Esperón
 Edición: Rafael Ceballos
 Intérpretes: Silvia Pinal, Joaquín Cordero, Alberto de Mendoza, Carlos Riquelme, Miguel Manzano, Mary López.

Una cita de amor (México, 1956)

Director: Emilio Fernández
 Productor: Jorge García Besné, Cinematográfica Latinoamericana, Unipromex
 Argumento: Pedro Antonio de Alarcón, Mauricio Magdaleno
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Antonio Díaz Conde
 Edición: Gloria Schoemann
 Intérpretes: Silvia Pinal, Carlos López Moctezuma, Jaime Fernández, Amalia Mendoza, José Elías Moreno.

Dios no lo quiera (México, 1956)

Director: Tulio Demicheli
 Productor: Emilio Tuero, Filmadora Argel
 Argumento: Samuel Eichelbaum, Tulio Demicheli, Alfredo Varela, Jr.
 Fotografía: José Ortiz Ramos
 Música: Gonzalo Curiel
 Edición: Carlos Savage
 Intérpretes: Silvia Pinal, Jorge Martínez de Hoyos, Raúl Ramírez, Raúl Farrell, Roberto Ramírez *Beto el Boticario*.

El teatro del crimen (México, 1956)

Director: Fernando Cortés
 Productor: Jesús Sotomayor, Producciones Sotomayor
 Argumento: Fernando Galiana, Fernando Cortés
 Fotografía: José Ortiz Ramos
 Música: Sergio Guerrero
 Edición: Carlos Savage
 Intérpretes: María Antonieta Pons, César del Campo, Manuel Medel, Rafael Banquells, Silvia Pinal, Germán Valdés *Tin Tan*, Luís Aguilar, Lucho Gatica, Ernesto Hill Olvera.

Viva el amor (México, 1956)

Director: Mauricio de la Serna
 Productor: Armando Orive Alba, Emilio Tuero, CLASA Films Mundiales
 Argumento: Víctor Ruiz Iriarte, Alfredo Varela, Jr. y Mauricio de la Serna
 Fotografía: Agustín Martínez Solares
 Música: Gonzalo Curiel
 Edición: Jorge Bustos
 Intérpretes: Silvia Pinal, Christiane Martel, Emilio Tuero, Carlos Baena, Virginia Manzano.

Préstame tu cuerpo (México, 1957)

Director: Tulio Demicheli

Productor: Emilio Tuero, Producciones México

Argumento: Alfredo Varela, Jr.

Fotografía: Agustín Martínez Solares

Música: Gonzalo Curiel

Edición: Carlos Savage

Intérpretes: Silvia Pinal, Manolo Fábregas, Prudencia Grifell, Julio Villareal, José Gálvez

Desnúdate Lucrecia (México, 1957)

Director: Tulio Demicheli

Productor: Emilio Tuero, Producciones México

Argumento: Julio Assmussen, Tulio Demicheli, Alfredo Varela, Jr.

Fotografía: Agustín Jimenez

Música: Gonzalo Curiel

Edición: Carlos Savage

Intérpretes: Silvia Pinal, Gustavo Rojo, Lucy Gallardo, Elmo Michel, Oscar Ortiz de Pinedo, Rosa de Castilla, Domingo Soler.

Una golfa (México, 1957)

Director: Tulio Demicheli

Productor: Emilio Tuero, Producciones México

Argumento: Tulio Demicheli y Sixto Pondal Ríos, Alfredo Varela, Jr.

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Gonzalo Curiel

Intérpretes: Silvia Pinal, Sergio Bustamante, Jorge Martínez de Hoyos, Carlos López Moctezuma, Sara Guash, Arturo Soto Rangel.

El hombre que me gusta (México, 1958)

Director: Tulio Demicheli

Productor: Sergio Kogan, Alfa Films

Argumento: Julio Porter, Tulio Demicheli

Fotografía: Agustín Martínez Solares

Música: Raúl Lavista

Edición: Jorge Bustos

Intérpretes: Arturo de Córdova, Silvia Pinal, Prudencia Grifell, Oscar Ortiz de Pinedo, Evita Muñoz, Magda Donato.