



Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo

Instituto de ciencias sociales y humanidades
Área académica de ciencias de la comunicación

PEDRO Y JORGE: DOS TIPOS DE MUCHO CUIDADO

TESIS
QUE PARA OBTENER LA LICENCIATURA EN CIENCIAS
DE LA COMUNICACIÓN

CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN
PRESENTA

**FRANCISCO ILHUICAMINA AUSTRIA
CERVANTES**

Directora de tesis: Elvira Hernández Carballido.

2009

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO 1	5
CUATRO PUNTOS DE PARTIDA TEÓRICOS	5
COMUNICACIÓN, SEMIÓTICA, GÉNERO Y MACHISMO	5
CAPÍTULO 2	35
PANORAMA CINEMATOGRAFICO NACIONAL	35
CAPÍTULO 3	59
ANÁLISIS DEL FILME “DOS TIPOS DE CUIDADO”	59
CONCLUSIONES	85
FUENTES BIBLIOGRÁFICAS	88

INTRODUCCIÓN

A través del tiempo, el cine realizado en México es una ventana que muestra al mundo las diferentes formas de vida, así como los pensamientos, costumbres, estilos y formas de pensar que muestran las diversas etapas en la transformación de una sociedad conservadora y con un gran arraigo cultural. Muestra de ello es la llamada *época de oro* del cine mexicano en la cual se muestran una gran cantidad de películas donde destacan principalmente rasgos culturales y de identificación nacional.

Entre las cintas más características de esta época se encuentran películas de diferentes géneros y protagonizadas por personajes históricos del cine mexicano. Algunos de los principales exponentes de esta época, son los personajes de Emilio "El Indio" Fernández, Pedro Armendáriz, Luis Aguilar, Mario Moreno "Cantinflas", Pedro Infante, Jorge Negrete, Tito Guízar y por supuesto el destacado director Ismael Rodríguez, quien llevó el género masculino a la pantalla grande como un referente de lo que sería el comportamiento de un mexicano típico en los años 50's.

Con la proyección en el cine mexicano repleto de charros, Adelitas, tequila y canciones vernáculas se dio origen a la comedia ranchera en donde se encuentran muy marcadas las diferencias de género que existen entre los hombres y las mujeres, así como los roles que desempeñan dentro de una sociedad de los años 50.

Los principales aspectos que diferencian entre la masculinidad y el machismo mostrados en la cinta a analizar se basan en su mayoría por escritos de teóricos estudiosos del género en sus diversos ámbitos, así como sociólogos, antropólogos y analistas de cine con la intención de tener una visión más amplia del comportamiento humano, en un lugar, tiempo y espacio que trasciende a diferentes épocas y que sirve como referente ante el mundo para una identificación nacionalista mexicana.

La cinta "Dos tipos de cuidado" reúne de manera extraordinaria las características necesarias para desarrollar esta investigación ya que cuenta con actores iconos del cine mexicano, la música característica e identificable en todo momento, las tradiciones ahí mostradas, la época en la que se desenvuelve la historia, las situaciones que se desarrollan, así como el aspecto económico, político y social en el México de esa época.

Calles empedradas, cantinas, mariachis, charros y la búsqueda de un héroe con identificación nacionalista hacen de esta cinta una amalgama perfecta de situaciones cómicas y amorosas puesto que la historia comienza a tomar forma a partir del cortejo muy al estilo mexicano a dos señoritas de diferentes clases sociales las cuales son unidas por la amistad. Por otro lado, los charros en cuestión comparten gustos por la aventura, la música, el juego y las mujeres, con quienes desean compartir vivencias y emociones.

La cinta está rodeada por personajes que complementan la historia como lo es la familia, las tradiciones, costumbres y una sociedad mexicana llena de tabúes y pensamientos reprimidos que en la mayoría de los casos son consecuencia de problemas sociales retraídos al núcleo familiar.

Otro aspecto a analizar es la identidad perdida del mexicano y su obsesión por demostrar su masculinidad a cada momento, así como los impulsos que lo llevan a mostrar su condición de hombre y del miedo a mostrar su fragilidad.

Desde cuando un mexicano llegó a ser sinónimo de macho y lo estrechamente ligado que está con el concepto de violento y agresivo, dentro de una sociedad mexicana actual, así como el miedo y la inseguridad que subyacen detrás de todo este alarde de virilidad.

El objetivo de la presente investigación es mostrar el comportamiento de género, tanto masculino como femenino, en dicha época y así tratar de entender un poco cómo en la actualidad el clásico machismo mexicano, muy arraigado en nuestra sociedad, tiene su origen desde la cuna, dentro de la misma sociedad y que son tanto hombres como mujeres los que con nuestro comportamiento propiciamos y de alguna manera permitimos, el hecho de que una sociedad sea mundialmente reconocida por su conducta, y más aún, aceptemos que estamos inmersos dentro de ella.

La composición se estructura en tres capítulos, de los cuales presento un esbozo breve con el fin de comprender mejor la estructura del mismo.

El primer capítulo: *CUATRO PUNTOS DE PARTIDA TEÓRICOS: COMUNICACIÓN, SEMIÓTICA, GÉNERO Y MACHISMO*, aborda los principales aspectos fundamentales para la elaboración de dicho trabajo, en ellos se describe brevemente la parte de cómo la comunicación puede llegar a analizar el

cine, ya que resulta fundamental la aportación que hace a esta investigación. En el siguiente punto: La semiótica, se plantea la pregunta ¿qué es y para qué sirve? Con el fin de comprender mejor una de las herramientas principales para esta investigación, así como de su relación con el cine y de la manera en como ésta participa de manera directa con él. Dentro de este primer capítulo, dos de los puntos no menos importantes a analizar son el género y el machismo, los cuales tienen tanta relevancia en este estudio que son parte de su mismo título, comenzando por dar una breve descripción del concepto de género y lo ligado que está con el concepto de machismo.

El capítulo dos: *PANORAMA CINEMATOGRAFICO NACIONAL*, cuyo objetivo es, ofrecer un panorama más amplio del cine nacional, que contextualiza la época en la que se desarrolla el filme, se toman en cuenta aspectos de tipo social, cultural y político.

Así mismo se describe el origen del cine nacional, las primeras cintas y los temas tratados dentro de los filmes. De cuándo y cómo surge la comedia ranchera.

Se analizan los principales precursores, tanto directores como actores y se mencionan filmes que han quedado como íconos del cine mexicano a través del tiempo, así como una pequeña semblanza de sus principales protagonistas.

Dentro del tercer capítulo llamado: *ANÁLISIS DEL FILME "DOS TIPOS DE CUIDADO"*, se comienza con la sinopsis de la película y se analiza tomando en cuenta: situaciones, aspectos de la vida cotidiana, costumbres e ideologías de una manera muy general para posteriormente tomar capítulos clave, y de manera muy particular analizar cada uno de los aspectos de esta cinta, que ayudados principalmente en las teorías de Jakobson, ayudarán a elaborar dicha investigación, posteriormente se describe a los personajes y se mencionan de manera muy marcada la relevancia que tiene cada uno de ellos dentro de la historia.

CAPÍTULO 1

CUATRO PUNTOS DE PARTIDA TEÓRICOS: COMUNICACIÓN, SEMIÓTICA, GÉNERO Y MACHISMO

En este capítulo se pretende abordar principalmente cuatro aspectos fundamentales para la elaboración de la tesis, los cuales fungirán como base de la investigación y estarán íntimamente ligados a través de diversas teorías concordantes al tema del análisis.

Las cuatro ramas a estudiar son las siguientes: la comunicación, debido a que resulta fundamental dentro de la sociedad y el enlace que tiene con otras ciencias; la semiótica: como herramienta de análisis; género, una visión global de la sociedad mexicana y su participación en la vida diaria, vista desde el cine en la época de oro del cine mexicano; machismo, un enfoque muy particular a la actitud de una sociedad arraigada fuertemente en sus raíces nacionalistas.

1.1 Cómo las ciencias de la comunicación pueden llegar a analizar el cine

Tras el surgimiento de las llamadas Ciencias de la Comunicación, nacen corrientes que cuestionan no solamente los procesos informativos vigentes sino también la sociedad en la que éstos se insertan. José Valdivia y Mario Arrieta¹ en sus apuntes sobre información y comunicación pretenden develar de manera simple y un tanto esquemática el marco económico e ideológico de la comunicación, con objeto de contribuir a la orientación de quienes tienen la necesidad de trabajar con información para fines no académicos y encuentra aspectos vacíos elementales de esta materia.

¹ Baldivia Urdininea, José; Arrieta Abdalla, Mario. Apuntes sobre información y comunicación Edition: la formación de los periodistas en América latina (México, Chile y Costa Rica) Publicado por Coordinación de Información y Estudios de la Comunicación, Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, 1979

De acuerdo con Manuel Corral en su escrito *La ciencia de la comunicación en México*,² el estudio de las ciencias de la comunicación en México plantea interrogantes tales como: la forma en que surge históricamente y cómo se expresa la dependencia de la tecnología para con la comunicación.

Las fiestas populares nativas constituyen ricas formas de actividad y comunicación participativa con su contenido de drama, canciones, juegos y rituales. Las ferias o mercados son otra forma de acción comunicación, en donde participa el pueblo con sus variados códigos que señalan sus misteriosos flujos de mensajes; este análisis sobre el papel de cultura dominante, es expuesto por Carlos Roberto Bernal Hernández, en su ponencia "Comunicación de masas o comunicación popular"³, pues sostiene que la comunicación es ante todo humana y dialógica que preexistió a la comunicación masiva y ha cumplido siempre a las funciones inherentes a la naturaleza social.

Los medios masivos de comunicación han constituido siempre un escaparate de la sociedad en diferentes épocas y condiciones políticas y sociales; para el estudio de este análisis, se tomará como punto de referencia el cine, ya que a través del tiempo ha representado el contexto en el que se vive.

El cine nace como un medio de comunicación de masas en la sociedad, basándose en la fotografía, ya que ésta era el reflejo más icónico de la realidad desde el comienzo del siglo XIX. El inconveniente de esta representación era que, plasmada en un papel, carecía de movimiento real. Así Peter Mark Roget llegó en 1824 a la conclusión de que "todo movimiento se podía descomponer en una sucesión de imágenes fijas".⁴ Gracias a él, los fotógrafos de la segunda mitad del siglo XIX se dedicaron a investigar y desarrollar distintos aparatos que irían perfeccionándose hasta conseguir esa sensación o ilusión de movimiento. Aun así, fue el primer paso hacia el cine, sólo faltaba proyectarlo.

² Corral Corral, Manuel. *La ciencia de la comunicación en México: origen, desarrollo y situación actual* Publicado por Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Taller de Investigación para la Comunicación Masiva, 1982

³ Bernal Hernández, Carlos Roberto catálogo general Escrito por Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación (México), Publicado por Centro CONEICC de Documentación sobre Comunicación en México 1988.

⁴ <http://www.cineclasico.com/historiacine/origenes.htm>

El primer aparato que incorporó una película de fotogramas continuados fue el Kinetoscopio, creado por el estadounidense Thomas Alva Edison. La única diferencia de este invento con el cine fue que la película no se proyectaba, se veía a través de un visor para una sola persona. Esto no hizo posible que se convirtiera en un fenómeno de comunicación de masas, y se quedó como un aparato de entretenimiento.

La primera industria del cine se desarrolla en Francia impulsada por los hermanos Lumière. Aprovechando su fábrica de placas fotográficas, comienzan a distribuir sus aparatos de filmación cinematográfica y contratar a actores, operadores de filmación, etc. Todo esto aumentó en pocos años el número de películas realizadas. Fue tan grande el éxito y las exhibiciones en las ferias, que los Lumière no pudieron impedir que el cinematógrafo saliera del país, obligándoles a venderlo y así se crearan nuevas industrias en Gran Bretaña, Alemania e Italia.

El cine estuvo condicionado por la propia circunstancia de la guerra. Ésta supondría el gran *boom* del cine de propaganda, por lo que durante la guerra el cine se convertiría en un instrumento para propagar ideologías políticas.

En los años 80, la aparición e introducción del video y el aumento de los canales televisivos por vías diferentes, hacen que el público vea más cine que nunca, sin salir de casa. Es preciso buscar de nuevo espectacularidad: películas con muchos efectos especiales atrajeron a los espectadores hacia la sala oscura.

Frente a este cine consumista aparecen autores más preocupados por los temas políticos y, sobre todo, por la presencia de los Estados Unidos en otras zonas del mundo. También son tiempos de grandes melodramas y de recuperación de la comedia.⁵

Actualmente, el rol del cine en el negocio publicitario está determinado por su fuerza audiovisual, la cual provoca en el público un impacto comunicacional superior al del medio televisivo. La pantalla gigante, el sonido estereofónico y la oscuridad de la sala, permiten un nivel de enajenamiento o concentración del público en la pantalla, produciendo un ambiente óptimo para el anuncio publicitario. Sin embargo, se debe admitir que el cine ha perdido posición en el negocio

⁵ http://www.mipunto.com/temas/1er_trimestre04/cine.html

publicitario ante el *reinado* de la televisión, el uso del video en el hogar, la televisión por cable y satélite. Esto ha provocado desconfianza entre anunciantes y publicistas, ante el escaso rendimiento comunicacional-comercial sobre públicos masivos. No obstante, auxiliado por la promoción televisiva e impresa de las superposiciones fílmicas, ha pasado a jugar el rol de medio secundario o complementario ante públicos objetivos específicos, como jóvenes de quince a veinticuatro años, y para la publicidad de campañas corporativas e institucionales.⁶

El cine es un poderoso Medio de Comunicación de Masas, a través de las historias que muestra, refleja la realidad social como a través de un espejo, enseña las visiones y versiones tanto de la cultura como de los estereotipos, valores, actitudes e ideologías que se dan en cualquier momento histórico.

Queda demostrado el gran poder que tienen los Medios de Comunicación de Masas, y en concreto el cine, como reflejo de la sociedad, de su realidad, da visiones y versiones sobre la cultura social y sobre el momento dominante.⁷ El cine arrastra multitudes, ya sea desde la gran sala de un centro comercial, desde el cómodo sillón de casa viendo en la pequeña pantalla la película programada por las cadenas de televisión, con las facilidades del video-alquiler o con las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías (DVD, visionado por Internet...)

Desde la Psicología Social, se puede afirmar que el Cine cumple, entre otras, la función de **comunicar**, de transmitir claramente y expresar valores, actitudes, estereotipos, ideologías, acciones sociales...⁸ Y desde aquí, se puede estudiar la conducta humana ya que representa cualquier faceta o dimensión de la vida. Sea esto a través de la comunicación no verbal, de las imágenes o los significados de la comunicación verbal, el diálogo.

⁶ <http://www.monografias.com/trabajos13/losmedi/losmedi.shtml#MEDIOS>

⁷ Núñez, T. y Loscertales, F., en *Diario de Sevilla*, el 28 de Enero del 2000

⁸ Mota, I. de la, 1988

Las películas (sus argumentos, sus personajes...) forman ya parte de la conciencia colectiva. Todos tenemos recuerdos de películas que nos han influido, ya sea por proximidad a nuestra vida o porque nos muestran lo que deseamos. También, las películas transmiten significados emocionales, intelectuales, actitudinales... a través de los colores, la banda sonora, la luz, los silencios, el vestuario... todo este lenguaje cinematográfico puede ser estudiado y analizado ya que se estructura de forma lógica para conseguir el efecto de que todo parezca real.⁹

La semiótica resulta ser una herramienta bastante útil para el análisis de los medios de comunicación, entre ellos el cine, ya que además de reflejar una historia, entre líneas esconde detalles que a simple vista no se perciben.

1.2 Semiótica: Qué es y para qué sirve

Desde su origen, el hombre ha tenido la necesidad de comunicarse con sus semejantes y con el mundo entero, para ello ha recurrido a un lenguaje estructurado y articulado, utilizado de diferentes maneras y para diversas circunstancias: para satisfacer sus necesidades básicas, para expresar sus sentimientos y emociones, para transmitir la herencia cultural y para comprender el medio que le rodea y así poder darle su interpretación.

Como lo menciona el autor Juan Fuentes Hernández en *Semiótica, guía de estudio*, "no todos los mensajes, textos o discursos, son transparentes. Gran parte de éstos llevan ocultos métodos que hacen casi imposible darse cuenta de que tratan de infundir un pensamiento o modificar una conducta. Para ello se requiere analizar o descifrar los modos y recursos con que fue construido el discurso para lograr el objetivo del emisor".¹⁰

Y es que, descifrar estos contenidos resulta muy fácil cuando se intercambian mensajes de manera personal o grupal. Lo verdaderamente complicado se encuentra en textos, publicidad, propaganda, mensajes televisivos, en fin, todo aquel mensaje en que no se requiere de una comunicación intrapersonal. En estos casos el sentido común no funciona ya que es necesario conocer las estructuras por las que está conformado tal o cual mensaje. Es precisamente en este punto donde

⁹ <http://www.us.es/bibemp/ulises/profesoras.htm>

¹⁰ Fuentes Hernández, Juan, *Semiótica, guía de estudio*, alianza México 1988.

la semiótica entra en función descodificando los diferentes niveles del lenguaje que hay en un mensaje ya que se encarga del estudio de los diferentes sistemas de signos que son utilizados en todo tipo de textos (visuales, lingüísticos, gestuales, cinéticos, olfativos).

Por tal motivo, el comunicólogo, que conoce el proceso de comunicación, necesita de la semiótica como instrumento para facilitar la identificación de dicho proceso y de esta forma ayudarse a tener un mejor resultado con la colectividad, ya que con su interpretación y los métodos aprendidos, le será más sencillo informar oportuna, veraz y claramente a sus receptores.

La filosofía y la sociología del siglo XX, se han visto determinadas por una corriente de pensamiento enriquecida como método y sistema de análisis comunicacional en el proceso de estudio del cuento (iniciada por Vladimir Propp en su morfología del cuento, surgida en Rusia a principios del siglo XX) a la que se llamó: El estructuralismo.

Después vendrían estudiosos en los años 30, 40 y 50 que realizarían estudios para comprender los mecanismos lingüísticos de las tradiciones y obras literarias. Es hasta los años 60 cuando integrantes de la escuela francesa, encabezada por Roland Barthes hablarían de **semiología** basados en la tradición instituida por Ferdinand de Saussure (Ginebra 1913).

A esta tradición se le opondría la tradición anglosajona postulada por Charles Sanders Peirce entre 1860 y 1914. Esta tradición habla de la **semiótica**.

La primera corriente dice que la semiología estudia los signos en el seno de la sociedad y afirma que será una ciencia autónoma donde la lengua sea el modelo, y los muchos signos una nueva disciplina. La semiología entonces se encargará de analizar los sistemas de signos y el sentido producido por éstos en los diferentes discursos.

La semiótica, por otro lado, queda definida como el estudio del sentido y los medios de producirla, plantea cómo una teoría en la que el conocimiento por el hombre es producido a través de

los signos, entonces la semiótica será una disciplina capaz de explicar e interpretar el dominio total del conocimiento humano.¹¹

1.2.1 La semiótica y el cine

La semiótica es una de las grandes formas de superioridad interpretativa del discurso comunicacional. La autora Teresa Olabuenaga en su obra "El discurso cinematográfico: un acercamiento semiótico",¹² menciona que el enfoque semiótico no es azar sino necesidad ya que el cine requiere del discurso; no es circunstancialidad el hecho de que la crítica comunicacional haya encontrado en la crítica cinematográfica su mayor paradigma. Asimismo afirma que la semiótica no sirve para mentir, pero sirve para conocer la verdad que va más allá de lo que está a simple vista y hace un análisis de la forma del signo y el símbolo, pues de la misma manera que trata del deseo en función de una organización paradigmática que permitirá interpretarlo.

Para Olabuenaga, el discurso del cine tiene la facultad de reflexionar mediante una serie de palabras convenientemente enlazadas que expresan un pensamiento. El cine tiene la capacidad de andar por un camino determinado con el fin de reflexionar e imaginar para formar nuevos códigos y métodos de visualización en la investigación cinematográfica. El campo en el que se desarrolla la investigación cinematográfica tiene una perspectiva doble: por un lado la que dan el estudio y el trabajo en la imagen, y por otro lado, el trabajo en movimiento.

Al hablar de palabras, la autora menciona que es necesario no referirnos solamente al texto del discurso cinematográfico sino también y mayormente a la representación gráfica, a los sonidos y a las imágenes. Estas palabras/imagen están unidas conforme a un objetivo que pretende desarrollar la facultad de combinación y comparación de ideas. De la misma manera al hablar de arte cinematográfico es hablar del hombre, por lo que entenderemos a éste como un conjunto de intentos que se oponen en acción de acuerdo con códigos que se justifican en la misma actividad y que además dejan huellas demasiado significativas, ya que el cine es una serie de intentos en praxis y por lo tanto es un arte. Así que las diferentes artes, al promover su propio punto de vista forman un lenguaje. Lenguaje que tiene

¹¹ *Ídem.*

¹² Olabuenaga, Teresa. El discurso cinematográfico: Un acercamiento semiótico Publicado por Trillas, México 1991.

un mensaje, consciente o inconscientemente que enlazado con otros lenguajes, nos dan una visión más amplia, general y más concreta de un mensaje.¹³

Lauro Zavala, en su libro *Elementos del discurso cinematográfico*,¹⁴ afirma que la experiencia del espectador de cine es una de las más complejas en la cultura contemporánea. Cada espectador, a partir de su experiencia personal, tiene expectativas particulares ante cada nueva película. Las propuestas teóricas de la estética, de la recepción cinematográfica, permiten estudiar las características de cada experiencia particular. Según el autor, ir al cine, es un acto relativamente espontáneo y por ello la mejor manera de realizar este análisis es recorrerla imaginariamente después de haber visto una película, para así reconstruir la secuencia natural del acto de seguir una película, verla y comentar la experiencia personal, en otras palabras para llegar a donde se desee es necesario ver palabras, la profundidad, la exhaustividad o el placer del análisis que se haga con ella depende de las necesidades y de la cultura de cada espectador.

Para Zavala, cada experiencia individual de ver cine es irrepetible. Incluso cada vez que una persona ve una misma película varias veces su experiencia es diferente, porque sus condiciones de recepción son diferentes. Así, los resultados de un análisis serán también diferentes. Una prueba de la validez de un análisis personal es su irrepetibilidad. Este análisis presupone la existencia de una gran multiplicidad de perspectivas posibles al ver una película. Desde esta perspectiva de análisis, el cine dice más acerca de sus espectadores que acerca de sus personajes. Este análisis permite reconocer aquello que el espectador es capaz de observar a partir del empleo de los códigos cinematográficos. Al igual que un mapa, este análisis puede ser utilizado para llegar a donde cada espectador quiere llegar, o bien para recorrer todos los espacios por explorar. El elemento más importante en este modelo es el universo ético y estético de cada espectador.

Zavala (2003) afirma que pensar en la naturaleza intertextual de la fotografía lleva al reconocimiento de que todo fenómeno cultural está atravesado por la intertextualidad, precisamente en la medida en que todo fenómeno cultural es un texto. Aquí se entiende por texto, recordando el origen etimológico de la palabra, un tejido de signos cuyo sentido depende del contexto de interpretación desde la cual es interpretado por un observador cualquiera. La intertextualidad, entonces, es la posibilidad de

¹³ *Ídem.*

¹⁴ Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico* Publicado por Universidad Autónoma Metropolitana- Unidad Xochimilco, 2003

asociar un texto cualquiera, en este caso una fotografía, con cualquier otro texto cultural, ya sea real o virtual, escrito o icónico, contingente o imaginario. El sentido de toda interpretación crítica consiste en reconocer una posible transformación de estos agentes, en las funciones que cumplen en relación con los otros.

En la fotografía tradicional, el fotógrafo es el observador que, con el acto de disparar su cámara, interviene en aquello que observa, y lo convierte en parte de una tradición visual, de la cual puede o no estar consciente. El fotógrafo -profesional o aficionado- se integra a un espacio de diálogo en el que puede llevar a su objeto a convertirse en su interlocutor o quedar reducido precisamente a ser el mero objeto pasivo de su mirada. Otro momento de interacción intertextual en el proceso fotográfico tradicional ocurre cuando el observador de la fotografía reconoce las huellas de un diálogo virtual, y se reconoce como un posible observador implícito en el encuadre y en la composición elegidos por el fotógrafo. El fotógrafo sufre una transformación interesante, ahora es también un observador de la imagen producida, y cuya actividad interpretativa consiste en recrear la experiencia intercontextual.

Lo anterior nos lleva a reconocer, una vez más, que no hay fotografías inocentes, en el sentido de que sea posible conferirles un sentido al margen de todo discurso extra-fotográfico. Y aunque este hecho nos remite a la naturaleza misma del pensamiento, y a la consubstancialidad entre éste y el lenguaje verbal, lo que podría interesarnos en este punto son los límites de las estrategias de la manipulación de la imagen fotográfica por medios técnicos.¹⁵

Sería imposible realizar un estudio acerca de tales medios sin tomar en cuenta signos que intervienen en su realización. Dichos signos requieren ser analizados bajo una estructura establecida en la cual se abarquen diversos aspectos de la comunicación. Tal estructura obedece a las funciones de Jakobson, así como a sus diversos estudios sobre los signos.

1.3 Las funciones de Jakobson (emotiva, referencial, connotativa, poética, fática, metalingüística)

¹⁵ Ídem.

La función del signo consiste en comunicar ideas por medio de mensajes. Esta operación implica un objeto, una cosa de la que se habla o refiere, signos y por lo tanto un código, un medio de transmisión y, evidentemente un destinador y un destinatario. Roman Jakobson¹⁶ define seis funciones lingüísticas, y su análisis es válido para todos los modos de comunicación.

Las funciones:

1.-La función referencial.- Define las relaciones entre el mensaje y el objeto al que se hace referencia. Su problema fundamental reside en formular, a propósito del referente una información verdadera, es decir objetiva, observable y verificable.

2.-La función emotiva.- Define las relaciones entre el mensaje y el emisor. Cuando nosotros comunicamos por cualquier modo, emitimos ideas pero también podemos expresar nuestra actitud con respecto a ese objeto: Bueno o malo, bello o feo, deseable o detestable, respetable o ridículo.

3.-La función connotativa o conminativa.- Define las relaciones entre el mensaje del receptor pues toda comunicación tiene por objeto obtener una reacción de éste último. La conminación puede dirigirse ya sea a la inteligencia o a la afectividad del receptor, y encontramos, en este nivel la misma distinción, objetivo-subjetivo, cognoscitivo-afectivo, que opone a la función referencial con la función emotiva.

4.-La función poética y estética.- Es definida por Jakobson como la relación del mensaje consigo mismo. Es la función estética por excelencia: En las artes, el referente es el mensaje que deja de ser el instrumento de la comunicación para convertirse en su objeto.

5.-La función fática.- Tiene por objeto afirmar, mantener o detener la comunicación. Jakobson distingue con ese nombre a los signos que sirven esencialmente para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para verificar si el circuito funciona (Hola, ¿Me escucha usted?) para atraer la intención del interlocutor o asegurarse de que no decaiga.

¹⁶ Del Prado, Javier. Teoría y práctica de la función poética: Poesía siglo XX Escrito y Publicado por Guida Editori, México 1993

6.-La función metalingüística.- Tiene por objeto definir el sentido de los signos que corren el riesgo de no ser comprendidos por el receptor.¹⁷

El análisis de las anteriores funciones permite que queden al descubierto diversos aspectos que normalmente pasarían desapercibidos. Aspectos tales como el género y su papel que juega dentro de la sociedad de forma directa o indirecta y que para este objeto de estudio es necesario tomar en cuenta.

1.4 El concepto de género

En 1962 Talcott Parsons¹⁸ era el teórico social cuyos puntos de vista sobre la familia y los roles masculino y femenino en las sociedades modernas daban forma a la opinión convencional. Los tres ensayos de Parsons escritos a comienzos de los años cincuenta, se basan en la idea de modernización entonces vigente. Esa idea asumía que los roles de género tenían una base biológica y que el proceso de modernización había traído una racionalización de la asignación de roles. Lo que Parsons entendía por racionalización era la definición de roles de género en términos de funciones económicas y sexuales. Sus teorías implicaban que las comunidades de un solo sexo, como las de los sacerdotes célibes o las de las monjas de clausura, eventualmente desaparecerían por no ser funcionales. El pensamiento de Parsons tenía un punto central constituido por un conjunto de premisas acerca de la naturaleza normativa de la unión de una pareja en la sociedad moderna. En su imagen del mundo moderno el matrimonio y la familia funcionaban sobre lazos económicos y afectivos de apoyo mutuo, en los que la capacidad masculina para el trabajo instrumental era complementada por la habilidad femenina para administrar los aspectos expresivos de la vida familiar y de la crianza de las criaturas.

Por su parte, Margaret Mead¹⁹ planteó la revolucionaria idea de que los conceptos de género eran culturales y no biológicos y que podían variar considerablemente según el entorno.

¹⁷ Guiraud, Pierre, La semiología, Edition: 17 Publicado por Siglo XXI, México 2001

¹⁸ Parsons, Talcott; Turner, Bryan S. The Social System Edition: 2, reprint Routledge, Londres 1991.

¹⁹ Mead, Margaret. Experiencias personales y científicas de una antropóloga Paidós, 1976.

En los últimos 25 años la producción de formas culturalmente apropiadas de conducta masculina y femenina es una función central de la autoridad social y está mediada por un amplio espectro de instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas.

Las normas de género no siempre están explícitamente expresadas; a menudo son transmitidas de manera implícita a través de los usos del lenguaje y de otros símbolos. Así como la especificidad de género de la lengua ejerce influencia sobre cómo se piensan o dicen las cosas, las formas arquetípicas de occidente que asumen un protagonista masculino influyen sobre cómo se cuentan historias sobre mujeres.

En Estados Unidos hubo como resultado del desarrollo de la educación superior para mujeres y de la consiguiente aceptación de que las mujeres de clase media tomaran empleos remunerados fuera del hogar. Fueron establecidos límites para separar las profesiones femeninas en los servicios, enseñanza, enfermería y trabajo social, de las profesiones masculinas de más prestigio como el derecho, la ingeniería y la investigación científica.

En el siglo XIX, James Stephen y John Stuart Mill²⁰, escribieron ensayos convincentes sobre la igualdad, que ingresaron al canon de los clásicos del pensamiento político. Sus ensayos nos ayudan a comprender el tema desde el punto de vista de pensadores que ignoraban a las mujeres o daban por sentada la subordinación de la identidad colectiva de las mujeres a los hombres.

Los estudios sobre género y trabajo suelen concentrarse en cómo y por qué se configuran las relaciones de mujeres y hombres con la tecnología y por qué un mercado laboral de dos carriles definidos por el género es tan resistente al cambio. Una inversión diferenciada en el terreno educativo o la existencia de distintos niveles de participación en el centro de trabajo -que alguna vez sirvieron para explicar salarios diferentes- ya no son vistos como motivos adecuados para explicar la persistente

²⁰ **Stuart Mill On Liberty: Representative Government; The Subjection of Women** Publicado por Oxford University Press, 1954.

James Stephen, The Speech of James Stephen, Esq. in the Debate in the House of Commons, March 6, 1809, on Mr. Whitbread' Motion Relative to the Late Overtures of the American Government: With Supplementary Remarks on the Recent Order in Council Publicado por Printed for J. Butterworth, and J. Hatchard, 1809.

brecha entre la remuneración de las mujeres y la de los hombres con similares niveles educativos y de capacitación.

Los sistemas de género -no importa en qué periodo histórico- son sistemas binarios que oponen la hembra al macho, lo masculino a lo femenino, rara vez sobre la base de la igualdad, sino, por lo general en términos jerárquicos. Si bien las asociaciones simbólicas con cada uno de los géneros han variado enormemente, han incluido el individualismo *versus* la crianza, lo instrumental o construido *versus* lo naturalmente procreativo, la razón *versus* la intuición, la ciencia *versus* la naturaleza, la creación de nuevos bienes *versus* los servicios, la explotación *versus* la conservación, lo clásico *versus* lo romántico, la universalidad de los rasgos humanos *versus* la especificidad biológica, lo político *versus* lo doméstico, lo público *versus* lo privado. Lo interesante en estas antinomias es que escamotean procesos sociales y culturales mucho más complejos en los que las diferencias entre mujeres y hombres no son ni aparentes ni tajantes. En ello, claro, reside su poder y su relevancia. Al estudiar sistemas de género aprendemos que ellos no representan la asignación funcional de roles sociales biológicamente preescritos sino medios de conceptualización cultural y de organización social. Desde esta perspectiva aprender sobre las mujeres implica también aprender sobre los hombres. Los estudios de género son una manera de comprender a las mujeres no como un aspecto aislado de la sociedad sino como parte integral de ella.²¹

A través de los tiempos, la gente ha hecho alusiones figurativas mediante el empleo del término gramatical “género” para evocar rasgos del carácter o de la sexualidad, por ejemplo en 1876 el diccionario de la lengua francesa decía “No se sabe de qué género es, si es varón o hembra se dice de un hombre muy reservado del cual se desconocen los sentimientos”. En 1878 Gladstone hacía esta distinción: “Atenea nada tiene de sexo excepto el género y nada de mujer excepto la forma”²² y más recientemente en la *Enciclopedia of the Social Sciences* las feministas de una forma más literal y seria, han comenzado a ampliar el “género” como forma de referirse a la organización social de las relaciones entre sexos. En su acepción más reciente, *género* parece haber aparecido primeramente entre las feministas americanas que deseaban la igualdad social de las distinciones basadas en el sexo. La palabra denotaba rechazo biológico.

²¹ Marysa Navarro- Catharine R. Stimpson (Compiladoras) ¿Qué son los estudios de las mujeres? El concepto de género por Jill K. Conway, Susan C. Bourque y Joan W. Scott Buenos Aires, Argentina Febrero 1999. pag. 167-178

²² W E Gladstone Cuestiones constitucionales, 1873-1878 Librería de Simon y Osler ; Propaganda Literaria, 1882

Género fue un término propuesto por quienes afirmaban que el saber de las mujeres transformaría fundamentalmente los paradigmas de la disciplina e indicaron que el estudio de las mujeres no sólo alumbraría temas nuevos, sino que forzaría a una reconsideración de las premisas y normas de la obra académica existente.

El uso de la palabra *género* ha implicado un conjunto de posiciones teóricas como también de meras referencias descriptivas a las relaciones entre sexos.

Las historiadoras feministas han buscado formulaciones teóricas de posible aplicación; así lo han hecho, al menos por dos razones. La primera, la proliferación de estudios concretos en la historia de las mujeres parece hacer necesaria alguna perspectiva que pueda explicar las continuidades y discontinuidades, y las desigualdades persistentes, así como experiencias sociales radicalmente diferentes. Segunda, la discrepancia entre la alta calidad de la obra reciente en la historia de las mujeres y la persistencia de su estatus marginal.

Las escuelas Anglo-americana y la francesa están interesadas en los procesos por los que se crea la identidad del sujeto; ambas se centran en las primeras etapas de desarrollo del niño en busca de las claves para la formación de la identidad de género. Los teóricos de las relaciones objetales hacen hincapié en la experiencia real, mientras que los posestructuralistas recalcan la función central del género en la comunicación, interpretación y representación del mismo.

En los últimos años, las historiadoras feministas han recurrido a esas teorías porque sirven para sancionar hallazgos específicos con observaciones generales o porque parecen ofrecer una importante formulación teórica sobre el género.

Según Lacan,²³ el falo es el significante central de la diferencia sexual. Pero el significado del falo debe leerse metafóricamente. Para el niño la relación con la ley depende de su identificación con la masculinidad o con la feminidad.

²³ Lacan, Jacques Escritos I Edition: 17 Publicado por Siglo XXI, 1994

Scott²⁴ define en dos partes al género y varias subpartes: el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder. El género comprende cuatro elementos interrelacionados:

- Primero, símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones múltiples (Eva y María como símbolos de la mujer en la tradición cristiana occidental).
- Segundo, conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos, en un intento de imitar y contener sus posibilidades metafóricas (doctrinas religiosas, educativas y políticas. Éstas afirman categóricamente el significado de varón y mujer, masculino y femenino).
- En el tercer aspecto debe incluir nociones políticas y referenciales a las instituciones y organizaciones sociales y las relaciones de género (centrándose en la casa y en la familia como bases de la organización social).
- El cuarto aspecto de género es la identidad subjetiva ya que el psicoanálisis ofrece una teoría importante sobre la reproducción del género, una descripción de la transformación de la sexualidad biológica de los individuos a medida que son aculturados.

El género es una de las referencias recurrentes por las que se ha concebido, legitimado y criticado el poder político porque sugiere que el género debe redefinirse y reestructurarse en conjunción con una visión de igualdad política y social que comprende no sólo el sexo, sino también la clase y la raza.²⁵

La producción intelectual sobre el tema de las mujeres es una larga disquisición sobre la naturaleza y el origen de la opresión y de la subordinación social de las mujeres. Si en la raíz de la opresión femenina encontráramos que la agresividad y la tendencia al dominio son innatas a los hombres, el programa feminista requeriría un programa para modificar esas características.

²⁴ Lamas, Marta (Compiladora) El género, la construcción cultural de la diferencia sexual. Joan W. Scott el género: una categoría útil para el análisis histórico. México, año 2000. Pág. 265-302

²⁵ Ídem.

Gayle Rubín²⁶ hace referencia a Marx y se pregunta lo siguiente: ¿Qué es una mujer domesticada? Una mujer es una mujer. Sólo se transforma en una doméstica, una mujer, una mercancía, una conejita de *Playboy* o una prostituta. Fuera de ellas no es la compañera del hombre.

Como definición preliminar, un sistema de sexo-género es el conjunto de disposiciones por el cual una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana y satisface esas necesidades humanas transformadas. El mundo del sexo, el género y la procreación de los seres humanos ha sido sometido a una incesante actividad social durante milenios y también ha sufrido su modificación. El sexo tal como lo conocemos es en sí un producto social.

El “intercambio de mujeres” es un concepto seductor y vigoroso. Es atractivo porque ubica la opresión de las mujeres en sistemas sociales antes que en la biología. Además sugiere que busquemos la causa última de la opresión de las mujeres en el tráfico que se hace de ellas antes que en el de mercancías. Las mujeres son entregadas en matrimonio, tomadas en batalla, cambiadas por favores, enviadas como tributo, intercambiadas, compradas y vendidas. Lejos de estar limitadas al mundo primitivo esas prácticas parecen simplemente volverse más pronunciadas y comercializadas en sociedades más civilizadas.

El género es una división de los sexos socialmente impuesta. Es un producto de las relaciones sociales de sexualidad. Los sistemas de parentesco se basan en el matrimonio; por lo tanto, transforman a machos y hembras en hombres y mujeres, dos mitades incompletas que sólo pueden sentirse completos cuando se unen.

En algún momento la organización del sexo y el género tuvo funciones fuera de sí mismo: organizaba la sociedad. Hoy en día sólo se organiza y se reproduce. Los tipos de relaciones de sexualidad establecidos en un pasado humano todavía dominan nuestras vidas sexuales, nuestras ideas sobre los hombres y las mujeres y los modos como educamos a nuestros hijos e hijas.²⁷

²⁶ Bourque, Susan Carolyn; Butler, Judith; Lamas, Marta. El género: La construcción cultural de la diferencia sexual Traducido por Marta Lamas Publicado por Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

²⁷ Navarro, Marysa y Stimpson, Catherine R. (Compiladoras) ¿Qué son los estudios de mujeres? Gayle Rubín, El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. Argentina 1999. Pág. 15-69.

Para Marcela Lagarde²⁸ en su escrito *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*: El género es más que una categoría, es una teoría amplia que abarca categorías, hipótesis, interpretaciones y conocimientos relativos al conjunto de fenómenos históricos o construidos en torno al sexo. El género está presente en el mundo, en las sociedades, en los sujetos sociales, en sus relaciones, en la política y en la cultura. EL género es la categoría correspondiente al orden sociocultural configurado sobre la base de la sexualidad: La sexualidad a su vez definida y significada históricamente por el orden genérico.

“Por género entiendo la construcción diferencial de los seres humanos en tipos femeninos y masculinos. El género es una categoría relacional que busca explicar una construcción de un tipo de diferencia entre los seres humanos. Las teorías feministas, ya sean psicoanalíticas, postmodernas, liberales o críticas coinciden en el supuesto de que la constitución de diferencias de género es un proceso histórico y social, y en que el género no es un hecho natural. Es necesario cuestionar la oposición misma entre sexo y género. La diferencia sexual entre el género no es meramente un hecho anatómico, pues la construcción e interpretación de la diferencia anatómica es ella misma un proceso histórico y social. Que el varón y la hembra de la especie difieren es un hecho, pero es un hecho también siempre construido socialmente. La identidad sexual es un aspecto de la identidad de género. El sexo y el género no se relacionan entre sí como lo hacen la naturaleza y la cultura pues la sexualidad misma es una diferencia construida culturalmente” –Seyla Benhabib-²⁹

El mecanismo cultural de asignación del género sucede en el ritual del parto: al nacer la criatura, con la sola mirada de sus genitales, la partera o partero dice y nombra a la vez: “es niña” o “es niño”. La palabra, el lenguaje es la marca que significa el sexo e inaugura el género. Y el resto de la vida de manera casi imperceptible se repite el ritual: cada persona reconoce a otra a través de la mirada de su cuerpo, de la escucha de su voz y constata que es una mujer o un hombre. Además lo certifica en las acciones, los comportamientos, las actitudes, las maneras de actuar y de relacionarse, y por el conjunto de cosas que esa persona puede o no hacer, decir, pensar.

A partir del momento de ser nombrado, el cuerpo recibe una significación sexual que lo define como referencia normativa inmediata para la construcción en cada sujeto de su masculinidad o de su

²⁸ Lagarde, Marcela *Género y feminismo: Desarrollo humano y democracia* Edition: 2, illustrated Publicado por horas y Horas, 1996.

²⁹ Seyla Benhabib. *Teoría feminista y teoría crítica: Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío* Publicado por Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació 1990.

feminidad, y perdura como norma permanente en el desarrollo de su historia personal, que es siempre historia social. El género es una construcción simbólica y contiene el conjunto de atributos asignados a las personas a partir del sexo. Se trata de características biológicas, físicas, económicas, sociales, psicológicas, eróticas, jurídicas, políticas y culturales.

La categoría de género es adecuada para analizar y comprender la condición femenina y la situación de las mujeres, y lo es también para analizar la condición masculina y la situación vital de los hombres. Es decir, el género permite comprender a cualquier sujeto social cuya construcción se apoye en la significación social de su cuerpo sexuado con la carga de deberes y prohibiciones signadas para vivir, y en la especialización vital a través de la sexualidad. Las mujeres y los hombres no conforman clases sociales o castas: por sus características pertenecen a la categoría social de género, son sujetos de género.

La organización genérica es en sí misma una red estructurada de poderes, jerarquías y valores. Las reglas básicas de este tipo de configuración consisten en que un poder aumenta en relación directa a la resta de otro poder, una jerarquía superior se construye a partir de la subordinación jerárquica y los valores se conforman como universales a partir de la desvalorización. Asimismo, el sujeto que acumula poderes, jerarquías y valores también los tiene asegurados por su sola existencia y por la sobrevaloración de sus acciones en el mundo, de sus productos y sus bienes materiales y simbólicos.

Este conjunto de mecanismos aseguran la desigualdad de poderes en el orden de géneros y su recreación permanente. Las mujeres y los hombres, así constituidos, son comparados entre sí por su incidencia en el mundo, como si tuvieran las mismas condiciones objetivas y subjetivas y como si fueran iguales, y se concluye que el género está predeterminado. Es hereditario, inmodificable e irrenunciable.

Las sociedades crean mecanismos y formas de consenso que permiten a las personas asumir y aceptar como válidos los contenidos de ser mujer y de ser hombre. Y crean también formas de coerción social, las instituciones y los mecanismos para vigilar el cumplimiento de los mandatos. Crean sistemas culturales explicativos sobre la naturalidad del mundo y las personas que afanan por cumplir no sólo con sus deberes de género sino además porque estos sean afines a los de su raza, su clase y

su edad. Cada quien invierte energía por ser y vivir de manera adecuada. Por corresponder con los estereotipos de identidad.³⁰

La maestra *Tania Meza Escorza*³¹ menciona que las diferencias genéricas en cuanto a atractivo se centran en el peso. La gran mayoría de las mujeres desean ser más delgadas. Por otra parte también menciona que casi todos los hombres quieren un peso diferente, ya sea mayor o menor al que actualmente poseen. Este fenómeno se presenta en el momento en que dichos hombres desearían desarrollar más su musculatura y poseer una constitución más mesomórfica.

Otra diferencia genérica muy destacada que la maestra menciona es referente a la manera en que cada persona piensa, siente y se comporta frente a sus propios atributos físicos.

Los autores de "Todo lo bello es bueno" concluyen que las diferencias genéricas en cuanto al aspecto físico se concretan de la siguiente manera: en relación con los hombres, las mujeres muestran una evaluación de imagen corporal más negativa; invierten más en su aspecto y presentan con mayor frecuencia disforia frente a su imagen.

Existen múltiples trabajos en relación a la construcción de formas simbólicas en sentido feminista desde distintos enfoques y relacionados con algún medio de comunicación, principalmente los que han abordado el estudio de feminismo y cine, mismos que han tratado de entender la relación, por un lado, de la crítica al cine tradicional que ha hecho el feminismo, así como la producción de películas con un sentido feminista. En México, Margara Millán en su libro, *Derivas de un cine femenino*³² desarrolla un marco teórico que explica cómo los estudios de género permiten una explicación de la construcción cultural de la diferencia sexual en todos sus ámbitos: político, económico, subjetivo y simbólico, y a partir de éstos por lo tanto estudiar el mundo de lo simbólico desde una reflexión profunda y radical, de lo que significa ser mujer en el mundo y cómo las formas simbólicas en general inciden en las subjetividades de mujeres y hombres. Pero en este caso se enfoca la mirada hacia el campo

³⁰ Lagarde, Marcela *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Madrid, España. 2001. Horas y horas.

³¹ Meza Escorza, Tania. *Adolescentes obesas en las telenovelas juveniles y los cautiverios de mujeres*. Marzo 2003.

³² Millan, Margara. *Derivas de un cine femenino*. PUEG-UNAM, México, 1999

cinematográfico y se intenta resaltar los elementos que influyen en las producciones con sentido machista y por tanto, son difundidas en sectores amplios de hombres.

Los estudios de género y feminismo han señalado muchos de los factores que han contribuido a las desigualdades simbólicas y de vida cotidiana de las mujeres con respecto de los hombres, así como también han criticado los sistemas patriarcales y han generado propuestas para transformar a las sociedades y a las culturas. Parte de sus propuestas se han enfocado hacia los medios de comunicación, ya sean los comerciales, los gubernamentales, los alternativos, o de cualquier índole.

Es necesario intentar conocer qué elementos de la comunicación permiten sostener la desigualdad entre hombres y mujeres, y cuáles podrían desarticular dichas desigualdades ya que la comunicación implica formas de transmitir información, momentos, lugares, maneras. No es posible señalar con exactitud los factores de la comunicación que contribuyen a fomentar las desigualdades entre las mujeres y los hombres, pues por un lado, las formas de comunicación son variables, no existe una manera universal para hacerlo, mucho menos se puede abordar a la comunicación existente entre los medios electrónicos y digitales de amplio público porque no existe una respuesta inmediata como en las conversaciones de persona a persona. Han existido muchos modelos para diferenciar las formas variables de comunicarse,³³ por lo que no se podría llegar a una conclusión unívoca sobre la implicación de cómo se comunican las mujeres y los hombres.

1.5 Entre masculinidad y machismo

Los hombres obtienen de su relación con las mujeres, la posición de superioridad frente a ellas. Casi al margen de sus atributos, de sus acciones y de su éxito. Por el solo hecho de ser hombres son superiores y poderosos. Tienen en las mujeres seres con quienes contrastarse y obtener valor extra al hacerlo, sobre quienes ejercer sus poderes, de quienes posesionarse y a quienes tutelar, custodiar, controlar, mandar, dañar, vigilar, enjuiciar y, todo ello de manera legítima, normal y aceptable.

Los hombres tienen de manera indiscutible la superioridad, la verdad, la razón, la voluntad, la fuerza y muchos poderes específicos para ejercer sobre las mujeres, pero también entre los hombres sin la participación de las mujeres, los hombres se benefician de las normas políticas del sistema, de

³³ Wolf, Mauro. *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Paidós. México, 1992.

las tradiciones, las costumbres, las creencias y la cultura patriarcales, pero cada uno debe aprender a alcanzar sus propios poderes y las maneras de incrementarlos y ejercerlos.

Muchos hombres lo hacen a plenitud, otros sólo parcialmente: algunos despliegan mayores poderes sobre algunas mujeres aunque se encuentren sometidos a otras personas y aunque pertenezcan a grupos y categorías sociales de bajo dominio.

En ese sentido el orden patriarcal asegura para todos los hombres, es decir, incluso para los más oprimidos, cuando menos la posibilidad de ejercer poderes de dominio sobre mujeres de forma correspondiente, las mujeres de infinidad de maneras a los poderes de las instituciones y de los hombres por su capacidad de sojuzgar de cualquier manera a las mujeres. Su identidad de género se acrecienta e impacta su autoestima y ellos se valorizan al grado de desarrollar orgullo y poder de género cada vez que ejercen dominio sobre las mujeres y esto sucede cada vez que interactúan con ellas.

La lealtad masculina es producto de la capacidad de pactar el contenido de los actos, y permite la cohesión de género entre los hombres y frente a las mujeres. En todo caso como la ha concebido *Celia Amorós*,³⁴ el pacto político patriarcal entre los hombres, es sobre las mujeres. Así ha sucedido en los procesos históricos que han originado a las sociedades patriarcales, como en los de su reproducción cotidiana. Así sucede a cada hombre que vive en dichas sociedades cada día debe aprender a pactar con otros hombres su supremacía correlativa a la inferioridad de las mujeres, llevarla a la práctica y además hacerlo bien.

En la historia, en cada sociedad y en las vidas de los hombres, en persona y de manera directa o institucional, pactan someter a domino a mujeres y reproducir la opresión de género: pactan las normas para organizar su relación con ellas y para evitar o arreglar los conflictos por las mujeres y sus bienes; y pactan también el contenido y el sentido de la vida asignado a las mujeres.³⁵

³⁴ Alicia E. C. Ruiz, *Celia Amorós Identidad femenina y discurso jurídico*. Publicado por Departamento de Publicaciones, Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires, 2000

³⁵ Lagarde, Marcela *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Madrid, España. 2001. Horas y horas.

Según Michael Kaufman³⁶ las formas en que los hombres han construido su poder social e individual son, paradójicamente, fuente de un enorme temor, aislamiento y dolor para ellos mismos. Si el poder se construye como la capacidad para dominar y controlar, si la capacidad de actuar de maneras "poderosas" requiere de la construcción de una armadura personal y de una distancia temerosa de los otros, si el propio mundo del poder y privilegio los aparta del mundo de la crianza y la educación infantil, están creando hombres cuya experiencia de poder está plagada de problemas paralizantes.

Esto se debe a que las expectativas interiorizadas de la masculinidad son imposibles de obtener o satisfacer. Esto puede ser un problema inherente al patriarcado, pero parece particularmente cierto en tiempos y culturas donde las rígidas fronteras de género han sido desechadas. Ya sea por logros físicos o financieros, o por la supresión de una gama de necesidades y emociones humanas, los imperativos de la masculinidad, parecen requerir de un trabajo y una vigilancia constantes, especialmente para los jóvenes.

Las inseguridades personales conferidas por la incapacidad de pasar la prueba de hombría, o simplemente por la amenaza del fracaso, son suficientes para llevar a muchos hombres, a un torbellino de miedo, aislamiento, ira, autocastigo, auto-repudio y agresión.

En dicho estado emocional, la violencia se convierte en un mecanismo compensatorio. Es la manera de restablecer el equilibrio masculino, de afirmarse a sí mismo y a los demás las propias credenciales masculinas. Esta expresión de violencia suele incluir la selección de un objetivo físicamente más débil o vulnerable, como un niño o una niña, una mujer o bien grupos sociales, como los homosexuales o los inmigrantes, quienes son blanco fácil de la inseguridad y la ira de ciertos varones, especialmente porque esos grupos a menudo no cuentan con protección legal adecuada. (Este mecanismo compensatorio está indicado claramente, por ejemplo, en la mayoría de los ataques a homosexuales, cometidos por grupos de jóvenes, en el periodo de sus vidas en que experimentan mayor inseguridad respecto a su grado de hombría).

Lo que permite a la violencia funcionar como mecanismo compensatorio individual ha sido su amplia aceptación como medio para solucionar diferencias y afirmar el poder y el control. Lo que hace esto posible es el poder y los privilegios que los hombres han gozado codificados en creencias, prácticas, estructuras sociales y en la ley.

³⁶ Michael Kaufman, Gad Horowitz, Hombres, placer, poder y cambio. Centro de Investigación para la Acción Femenina Publicado por Centro de Investigación para la Acción Femenina, 1989

La violencia de los hombres en sus múltiples variantes es entonces resultado de su poder, de la percepción de su derecho a los privilegios, del permiso para ejercerla y del temor (o certeza) de carecer de poder.

La violencia de los hombres también es el resultado de una estructura de carácter basada típicamente en la distancia emocional respecto de los otros. Las estructuras psíquicas de la masculinidad son creadas en ambientes tempranos de crianza, a menudo tipificados por la ausencia del padre y de varones adultos, o al menos, por la distancia emocional de los hombres. En este caso la masculinidad se codifica por ausencia y se construye a nivel de la fantasía. Pero incluso en culturas patriarcales donde los padres están más presentes, la masculinidad se codifica como un rechazo a la madre y a la femineidad, o sea un rechazo a las cualidades asociadas con la crianza y el apoyo emocional. Como han hecho notar varias psicoanalistas feministas, esto crea rígidas barreras al ego o, metafóricamente, una armadura.

El resultado de este complejo y particular proceso de desarrollo psicológico, es una habilidad disminuida para la empatía (experimentar lo que otros sienten) y una incapacidad para experimentar las necesidades y sentimientos de los demás como relacionados necesariamente con los propios. Así se posibilitan los actos de violencia contra los otros.

¿Qué tan seguido se escucha a un hombre decir que "en realidad no lastimó" a la mujer a quien golpeó? Efectivamente, se está justificando, pero parte del problema es que en verdad no está experimentando el dolor que causa. ¿Cuántas veces se escucha a un hombre afirmar que "ella quería tener relaciones sexuales"? También puede ser una excusa, pero a la vez un reflejo de la capacidad disminuida para leer o entender los sentimientos de los demás.

Muchas de las formas dominantes de masculinidad dependen de la interiorización de una gama de emociones y su transformación en ira. No sólo se enmudece el lenguaje emocional, también las antenas emocionales y capacidad de empatía se bloquean. Una gama de emociones naturales se declaran inválidas y fuera de nuestros límites. Y aunque esto tiene una especificidad cultural, es típico que los niños aprendan desde pequeños a reprimir el dolor y el miedo. Por medio de los deportes se enseña a los muchachos a ignorar el dolor. En casa se les dice que no lloren y que actúen como hombres. Algunas culturas celebran una masculinidad estoica. (Hay que enfatizar que los niños aprenden esto para sobrevivir, de ahí la importancia de no culpar al niño o al hombre individual, aún cuando los hagamos responsables de sus actos).

Por supuesto, como humanos, siguen experimentando eventos que provocan una respuesta emocional, pero los mecanismos más comunes de ésta, desde la vivencia real de la emoción hasta la expresión de los sentimientos, sufren diversos grados de ruptura en muchos hombres. Para ellos la

única emoción válida es la ira, de ese modo, una gama de emociones se canaliza hacia ella. Aunque esto no es exclusivo de los hombres (ni válido para todos), para algunos no es raro responder violentamente ante el temor, el sufrimiento, la inseguridad, el dolor, el rechazo o el menosprecio. Por lo anterior, se puede entender que la ira, o el mal manejo de ésta, habla directamente de la poca capacidad que algunos hombres tienen para expresar sus sentimientos o emociones y, por ende, el temor a tener contacto con todas estas emociones crea una represión de las mismas y se transforman en la manifestación de ira o violencia, ya que al permitirse como hombre, "sentir" o tener contacto con las emociones es traducido como sinónimo de inferioridad.

Esto sucede particularmente cuando se siente la ausencia de poder. Este sentimiento sólo exagera las inseguridades masculinas: si la masculinidad es cuestión de poder y control, no ser poderoso significa no ser hombre. Así, la violencia se vuelve el medio para probar lo contrario ante uno mismo y los demás.

Para algunos hombres todo esto se combina con experiencias más patentes. Demasiados hombres han crecido en hogares donde la madre era golpeada por el padre. Crecieron presenciando conductas violentas hacia las mujeres como la norma, como la manera de vivir la vida. Para algunos esto produce aversión a la violencia, mientras que en otros se convierte en una respuesta aprendida, es decir, el patrón de conducta con el que se crece es rechazado o aprendido. En muchos casos suceden ambos fenómenos: hombres que utilizan la violencia contra sus mujeres a menudo experimentan un profundo repudio de sí mismos y de sus conductas.

Sin embargo la frase "respuesta aprendida" puede resultar demasiado simple. Algunos estudios han mostrado que quienes crecen presenciando violencia tienen mayores probabilidades de actuar violentamente. La violencia puede ser una forma de llamar la atención, un mecanismo para sobrellevar la situación, una forma de exteriorizar sentimientos imposibles de manejar. Estos patrones de conducta continúan más allá de la niñez: muchos de los individuos que acaban en programas de atención a hombres que utilizan la violencia, fueron testigos de abuso contra su madre o lo sufrieron en carne propia.

Las experiencias pasadas de muchos hombres, también incluyen la violencia que ellos mismos han padecido. En numerosas culturas, aunque los niños tengan la mitad de las probabilidades de las niñas de ser objeto de abuso sexual, para ellos se duplica la probabilidad de ser objeto de maltrato físico. Esto no produce un resultado único, y dichos resultados no son exclusivos de los niños, pero a veces estas experiencias personales inculcan profundos patrones de confusión y frustración, donde los niños han aprendido que se puede lastimar a una persona amada y donde sólo las explosiones de ira pueden eliminar dolores profundamente arraigados.

Está por último el ámbito de la violencia trivial entre niños, que no parece en absoluto insignificante. En muchas culturas los niños crecen entre peleas, hostigamiento y brutalización. La mera sobrevivencia requiere, para algunos, aceptar e interiorizar la violencia como norma de conducta.³⁷

De acuerdo con Marina Castañeda,³⁸ el machismo es difícil de definir, pero casi todos lo reconocen. Las mujeres, sobre todo, lo experimentan en muchas ocasiones, aunque a veces creen que se trata de un problema personal de sus parejas, colegas o jefes. Tratan de justificarlos: “Es un poco brusco”, “Es muy exigente” o bien “Tiene un carácter muy fuerte”. Con frecuencia, apelan a teorías psicológicas para explicarse las conductas de los hombres: “Es que tuvo un papá muy distante”, “Su mamá fue muy dura con él y por eso desconfía de las mujeres”, o “Tiene problemas de comunicación”. Y a veces concluyen, con una mezcla de humor y resignación: “Es que así son los hombres”.

Quienes originan todos estos comentarios no captan cuál es el problema. El machismo no significa necesariamente que el hombre golpee a la mujer, ni que la encierre en su casa, ya que éste se puede manifestar tanto de forma pasiva como de manera activa. Se expresa de igual manera en una actitud más o menos automática hacia los demás; no sólo hacia las mujeres, sino también hacia los demás hombres, los niños, los subordinados. Puede manifestarse sólo con la mirada, los gestos o la falta de atención. Pero la persona que está del otro lado lo recibe con toda claridad y se siente disminuida, retada o ignorada. No hubo violencia, regaño ni disputa; pero se estableció, una relación desigual en la que alguien quedó arriba y alguien abajo.

El machismo se puede definir como un conjunto de creencias, actitudes conductas que descansan sobre dos ideas básicas: por un lado la polarización de los sexos, es decir, una contraposición de lo masculino y lo femenino según la cual no sólo son diferentes, sino mutuamente excluyentes; por otro, la superioridad de lo masculino en las áreas consideradas importantes por los hombres. De aquí que el machismo involucre una serie de definiciones acerca de lo que significa ser hombre y ser mujer, así como toda una forma de vida basada en ello.

Suele pensarse que el machismo sólo se da entre hombres y mujeres, sobre todo en la relación de pareja. Pero es mucho más que eso: constituye toda una constelación de valores y patrones de

³⁷ <http://www.jornada.unam.mx/2000/04/06/ls-Kaufman.html>

³⁸ Castañeda, Marina. El machismo invisible Publicado por Grijalbo, México 2002

conducta que afecta todas las relaciones interpersonales, el amor y el sexo, la amistad y el trabajo, el tiempo libre y la política. Este conjunto incluye la pretensión del dominio sobre los demás, especialmente sobre las mujeres; la rivalidad entre los hombres; la búsqueda de conquistas sexuales múltiples; la necesidad constante de exhibir ciertos rasgos supuestamente viriles como el valor y la indiferencia al dolor, y un desprecio más o menos abierto hacia los valores considerados femeninos. Asimismo, el alcoholismo, la violencia y la delincuencia probablemente puedan vincularse con el machismo, aunque por el momento no tengamos los elementos para establecer una relación causal exacta.

Muchos hombres proclaman, con orgullo y perfecta sinceridad, que no son machistas. Pero su discurso queda desmentido por las realidades de su vida cotidiana. Por ejemplo, cuando uno de ellos afirma que “le permite” a su mujer trabajar o salir con sus amigas, no se percata, como tampoco ella en muchos casos, de que esta formulación sigue siendo esencialmente machista. El machismo está tan profundamente arraigado en las costumbres y el discurso que se ha vuelto casi invisible cuando no despliega sus formas más flagrantes, como el maltrato físico o el abuso verbal.

La postura machista no sólo implica una supuesta superioridad masculina, en todas las áreas importantes para los hombres. Tampoco se limita a postular una serie de diferencias entre los sexos, cosa que sencillamente daría lugar a una visión complementaria de lo masculino y lo femenino. No. El machismo plantea una diferencia psicológica radical entre hombres y mujeres, a partir de la cual plantea roles exclusivos en todos los ámbitos. En este enfoque, las personas son aptas o no, en ciertas áreas de estudio u ocupaciones, e incluso se permiten ciertas áreas de estudio u ocupaciones, e incluso se permiten ciertas emociones y otras no, con base en su sexo y no en sus características individuales.

Además el machismo plantea una lucha de poder entre los sexos, en cuyos terrenos los hombres y mujeres, lejos de ayudarse, se estorban: no se permiten vivir en libertad, actuar en forma espontánea ni desarrollarse a plenitud, porque unos y otras tienen ideas y expectativas sumamente rígidas acerca de cómo debe ser su contraparte. Ellos intentan moldearlas a su gusto, y desconfían de ellas si no lo logran; ellas por su parte, los vigilan, los critican continuamente e intentan a su vez reformarlos.

No es necesario ser hombre para ser machista: muchas mujeres también lo son, en una amplia variedad de contextos y roles (como madres, hermanas, hijas, amigas, jefas y colegas). Además de implicar, en su expresión más sencilla, un dominio de los hombres sobre las mujeres, el machismo también conlleva el imperio de ciertos valores que se consideran masculinos. De aquí que, paradójicamente, una mujer feminista pueda ser perfectamente machista. Es decir, se puede considerar, de algún modo, que es la

misma mujer la que puede llegar a generar este hecho, al contribuir en la crianza de los hijos y en las mismas actitudes que toman ante el ser mujer y por ende ante el ser hombre, donde, la mayoría de las veces, privilegian el hecho de lo masculino, actuando y aceptando el hecho de que el hombre por el simple hecho de serlo tiene más oportunidades o derechos que las mujeres.

El machismo no es sólo un rasgo de carácter, sino una forma de relacionarse. En una sociedad machista, todo el mundo es machista, tanto el hombre como la mujer. El machismo es una forma de relación que se aprende desde la infancia y funge, en consecuencia, como la moneda vigente para todo intercambio personal. Esto significa que los individuos machistas no hacen una sociedad machista, sino que la sociedad machista crea individuos machistas. El machismo no es un atributo personal innato; antes bien, como toda relación de poder, crea roles y personajes que parecen naturales.

Todos los roles masculinos asociados con el machismo tienen su contraparte femenina. La contraparte femenina del machismo es uno de sus pilares centrales: sin la mujer sumisa y dependiente, en términos económicos y/o emocionales, tal conducta no parecería tan natural, ni se expresaría de manera tan espontánea. Por otro lado, las mujeres no son las únicas víctimas del machismo. Los hombres también están insertos o aprisionados en un sistema de valores que ya no cumple su función. Las antiguas características de la virilidad, entre ellas la fuerza física, la autoridad moral, el liderazgo familiar, ya no se respetan como antes.

No todo el mundo está en contra del machismo. A mucha gente le conviene la oposición entre los sexos y está de acuerdo con la distribución de roles asociada a ella. Muchísimas personas, de ambos sexos, son machistas por convicción, porque creen que el dominio de los hombres y de los valores masculinos es deseable, necesario, o sencillamente inevitable. Es muy posible que la mayor parte de la población lo considere natural. Incluso, quizás el machismo todavía “funcione” para muchas parejas y familias, en diversos lugares de trabajo y contextos sociales.

Pareciera que los varones deben probar su hombría repetidamente, como si pertenecer al sexo masculino no fuera suficiente. Para las mujeres, las cosas son menos arduas: ellas no necesitan demostrar continuamente su femineidad, ni se ven obligadas a superar pruebas para ser aceptadas como tales. El sexo biológico y las funciones biológicas naturales, son suficientes. Pero para los hombres no es así. Ellos no son hombres con la misma naturalidad que las mujeres son mujeres. En esta asimetría básica se esconden muchas claves para entender la compleja relación entre los sexos.

Según el teórico de la masculinidad Robert Connell, el machismo es “un ideal que hace hincapié en la dominación sobre las mujeres, la competencia entre los hombres, la exhibición de agresividad, la sexualidad depredadora y el doble juego”.³⁹ Se han suscitado diferentes respuestas a lo largo del último siglo, desde diversos enfoques.

A grandes rasgos, estas teorías pueden dividirse en dos categorías: algunas parten de la biología y argumentan que los hombres son machistas por razones innatas y básicamente invariables. En este enfoque esencialista, que incluye explicaciones surgidas de la biología, la etnología, la teoría de la evolución y el psicoanálisis, muchas de las conductas y actitudes relacionadas con el machismo son “naturales” en el hombre y emanan de la anatomía misma.

Otras explicaciones del machismo, derivadas de los estudios de género, la antropología y la etnografía, la sociología y la historia, se basan en factores sociales, económicos y culturales para afirmar que el machismo no es innato, ni es dado por la biología sino que es aprendido. Existen diversas maneras de ser hombre y cada sociedad tiene su propio ideal masculino (que no es necesariamente machista, o no lo es del mismo modo), según sus condiciones económicas y sociales.

En este enfoque llamado constructivista, el hombre no nace, se hace; y el machismo es sólo un tipo de masculinidad entre otros posibles, basado en relaciones de poder económicas, sociales y políticas, que se transmiten de generación en generación. No se trata, pues, de una característica “natural” del hombre. Una definición de la hombría es la necesidad del hombre de dominar a las mujeres para demostrar su masculinidad. Pero el machismo presenta muchas facetas. El dominio del hombre sobre la mujer no implica sólo que un individuo del sexo masculino imponga su voluntad a un individuo del sexo femenino. Implica también una sobrevaloración de ciertos rasgos y aptitudes considerados “masculinos”, por encima de aquellos considerados “femeninos”.

La fuerza física siempre ha sido el argumento principal a favor de los hombres, en su intento por dominar a las mujeres. Y es cierto que el hombre promedio es 10 por ciento más alto que la mujer, pesa 20 por ciento más, y tiene 30 por ciento más de fuerza, sobre todo en la parte superior del cuerpo. También cuenta con una cantidad mayor de glóbulos rojos y, por consiguiente, con mejor oxigenación y mucha más testosterona, lo cual ayuda a crear y a mantener músculo. Pero la diferencia física entre los sexos están disminuyendo: en deportes como la natación, las carreras y el patinaje, las mejores

³⁹ Robert William Connell, Raewyn. Masculinidades. Universidad Nacional Autónoma de México Programa Universitario de Estudios de Género. Colaborador Irene María Artigas Publicado por UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género, 2003

atletas de hoy han alcanzado un desempeño mejor que el de los mejores atletas masculinos de hace unas décadas. Asimismo, es necesario recordar que la fuerza menor de las mujeres nunca les ha impedido realizar labores pesadas.

Desde la obra pionera de Sigmund Freud, la psicología ha explorado con profundidad el desarrollo psicosexual de los varones. Según la célebre formulación de Freud, “anatomía es destino”, y la forma de ser de hombres y mujeres se basa necesariamente en sus diferencias biológicas. Sin embargo el fundador del psicoanálisis fue más cauteloso en este sentido que gran número de sus seguidores al reconocer que, en términos psicológicos, no existe una demarcación absoluta entre lo femenino y lo masculino. Por el contrario, Freud siempre hizo hincapié en la bisexualidad psíquica de hombres y mujeres, declarando: “Todos los individuos humanos, en virtud de su disposición bisexual (...) combinan en sí características tanto femeninas como masculinas, de modo que la masculinidad y la feminidad puras no pasan de ser construcciones teóricas de contenido incierto”.⁴⁰ Es decir, no somos hombres ni mujeres natos, la masculinidad y la feminidad son relativamente independientes del sexo biológico.

Desde los inicios del siglo XX, diversas mujeres psicoanalistas han criticado las teorías de Freud, en especial su visión de los sexos. Por ejemplo Karen Horney encontró detrás del temor a la castración por el padre un “terror de la vagina”, que es en realidad el temor que siente el niño ante la omnipotencia de su madre. En 1932 escribió: “Creo probable que el terror masculino hacia la mujer (la madre) es más profundo, pesa más, y por lo general se reprime con más energía que el terror al hombre (al padre)...”⁴¹

Horney también cuestionó desde los años veinte la teoría según la cual las niñas tienen una irremediable envidia del pene, y planteó que, a la inversa, los varones sufren de una envidia del útero, es decir, de su incapacidad para reproducirse.

⁴⁰ Sigmund Freud, Totem y Tabú Escrito Traducido por Luis López-Ballesteros y de Torres Publicado por Alianza, 2000

⁴¹ Karen Horney, Psicología femenina. Association for the Advancement of Psychoanalysis, Edition: 4, illustrated Publicado por Alianza, 1990

Las explicaciones constructivistas del machismo señalan una distinción importante entre el sexo y el género: por una parte, el sexo biológico, dado por la naturaleza, hace que los seres humanos y los demás animales sean hembras o machos. Pero esta diferencia anatómica se vive y se entiende de diferentes maneras según las culturas y las circunstancias históricas. Lo que significa ser hombre, lo que significa ser mujer, la masculinidad, la feminidad, constituyen el género: algo que se añade al sexo. Sexo y género no siempre coinciden completamente: puede haber mujeres con rasgos considerados “masculinos” y hombres con rasgos considerados “femeninos”, sin que por ello dejen de ser hombres y mujeres. Consecuentemente hay una distinción entre ser hombre y ser masculino, entre ser mujer y ser femenina. Lo primero es el sexo y es proporcionado por la biología; lo segundo es el género, y es aprendido y transmitido de generación en generación dentro de un contexto familiar y social.

Es así como estas cuatro categorías básicas de la presente investigación y expuestas en este primer capítulo son los puntos de partida que dan sustento a mi tema de tesis. La comunicación es la disciplina que nos permite tener una visión específica de los fenómenos sociales relacionados con la misma, donde la semiótica representa el campo de estudio que ofrece las pautas necesarias para analizar imágenes y discursos como los presentados en el cine. De igual manera, los estudios de género y de masculinidad son determinantes para analizar las representaciones cinematográficas donde a hombres y mujeres se les asignan comportamientos contruidos culturalmente. Es así como en el siguiente capítulo se aborda el filme que se analizará en esta tesis.

CAPÍTULO 2

PANORAMA CINEMATOGRAFICO NACIONAL

Este capítulo tiene como objetivo exponer la situación del cine nacional en el periodo que se filmó la película a analizar. “Dos tipos de cuidado”, una cinta caracterizada como una *comedia ranchera* representativa de dicho género. En esta historia cinematográfica destacan los actores Pedro Infante y Jorge Negrete, de quienes se presenta una semblanza. Este contexto guiará en la situación que vivía nuestro cine y las particularidades que lo caracterizaron.

2.1 El cine mexicano

La creación de la industria cinematográfica en México se remonta a la época del Porfiriato con las primeras cintas como: “Paseo a caballo del Presidente de la República en el bosque de Chapultepec” o los primeros documentales (1898), sin embargo la primera época de oro del cine mexicano (cine mudo) se da con cintas como: “La luz, tríptico de la vida moderna” (1917) y “Los Libertadores de México” (1916).

No es hasta el año de 1937 que dos senadores, **Alberto Salinas Carranza** y **Ernesto Soto Reyes**, que proponen ante la cámara de diputados y senadores una ley que apoyara y respaldara a la industria del cine mexicano. Dicha propuesta fue rechazada ya que, tanto el Presidente de la República como las cámaras no creyeron conveniente la erogación de 100 millones de pesos para dicho fin.

Por su parte el autor **Emilio García Riera** en su libro *Historia documental del cine mexicano*⁴² explica que es comprensible que el proyecto no prosperara en un momento histórico tan importante, exaltante y difícil: en 1938, precisamente el **Presidente Cárdenas** dictó la expropiación petrolera. Pero, al mismo tiempo, el simple hecho de que se considerara conveniente una medida única en el mundo, la creación de un banco exclusivo para el cine nacional, da idea de hasta qué punto se había llegado a ver a ese cine, en México, como asunto de gran interés económico y social.

⁴² García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, CONACULTA, IMCINE. México 1992-1997

Ese negocio logró en 1938, producir 58 películas, 20 más que en el año anterior, y mantenerse por amplio margen a la cabeza del cine en castellano; Argentina, pese a que incrementó con fuerza su producción, no pudo llegar en el mismo año sino a 41 películas estrenadas. Además de las 58 cintas mexicanas producidas, otra quedó inconclusa (Blanca Trágica). El cine nacional debería esperar hasta 1943 para superar el récord de producción marcado en 1938.

García Riera resalta que las películas folclóricas y nacionalistas, de las que se hicieron en 1938, alrededor de 20, siguieron ocupando un lugar privilegiado en el cuadro de la producción. Pero aparecían ya en el público mexicano y latinoamericano síntomas de cansancio ante la avalancha de charros enamorados de la hija del patrón y se comprendió que era necesario diversificar géneros, temas y argumentos. Se dio por eso el caso insólito de que en un solo año se realizaron 13 comedias; así se reconoció la inclinación de los espectadores a favor de personajes como **Cantinflas**, **Chaflán** y **Leopoldo Ortín**, aunque el primero no apareció en ninguna cinta de 1938.

A propósito del cansancio que ya provocaba el cine folclórico, **Rubén Salazar Mallén**, publicó un artículo en cine llamado *“Más calidad y menos cantidad exige el público”*,⁴³ después de advertir el curioso fenómeno de que a medida que la producción aumenta en volumen, en cantidad, disminuye en consistencia.

Ante la producción del cine mexicano de 1938, nadie hubiera dicho que México era dirigido por un gobierno revolucionario formado en gran medida por miembros de la clase media (empezando por el propio presidente Cárdenas) que daban al país una orientación izquierdista.

El nuevo desarrollo industrial del cine se vio amenazado por la lucha sindical y por la inconsistencia de los productores, que tan fácilmente concebían proyectos amistosos como desistían de ellos.

La carencia de auténticas figuras femeninas seguía haciéndose muy patente. Si un recién incorporado de prestigio, **José Mojica**, traído de Hollywood para interpretar *El capitán aventurero*, acabó de redondear a un conjunto de intérpretes masculinos más o menos aceptable; ninguna de las

⁴³ Rubén Salazar Mallén, Rubén Salazar Mallén y lo mexicano: Reflexiones sobre el neocolonialismo Escrito por Rubén Salazar Mallén, José Luis Ontiveros Edition: illustrated Publicado por Universidad Autónoma Metropolitana, 2002

actrices alentadas por el cine nacional había alcanzado verdadera estatura de estrella. **Dolores del Río**, desde Hollywood trató de justificar su ausencia del cine mexicano, argumentando que no veía todavía en él suficiente solidez.

En cambio, el cuadro de realizadores se ampliaba cada vez más: en 1938 debutaron 18 nuevos directores de cine sonoro mexicano naturalmente, eso no entusiasmó a quienes tenían ya su lugar en la industria. Así se creó en la UTECM (Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México) una nueva rama, la de directores, que expuso desde el principio el propósito de admitir en su seno sólo a aquellos que hubieran dirigido tres películas cuando menos.

A fines de 1941 México producía cada vez más películas. Casi todas tenían el primitivismo que caracterizó a las argentinas de los primeros 30's. Ninguna había conseguido repetir el éxito de *Allá en el rancho grande*. Estaban bastante detrás en técnica, carecían de estrellas y su lenguaje resultaba extraño al público familiarizado con los modismos rioplatenses. En Buenos Aires, en 1941, pocos hubieran apostado cinco centavos al porvenir del cine mexicano. Ese menosprecio por el rival se convirtió pronto en otra causa fundamental de la futura crisis de nuestro cine. Nadie advirtió que en México, un grupo de empeñosos dirigentes estaba haciendo experiencia por el mismo método, acierto y error que se había empleado años antes en Argentina y que no sólo sacaban lecciones de sus errores sino también de los errores argentinos.

Ese "hacer experiencia" se tradujo en un afán de diversificar géneros y propiciar el surgimiento de nuevas figuras. Así, debutaban en 1942, 10 nuevos directores, incluido **Ismael Rodríguez** y entre los intérpretes, **María Félix** y **Pedro Infante**, por mencionar sólo a quienes jugarían papeles principales en el despegue del cine mexicano.

Según los autores **Gustavo García** y **Rafael Aviña**⁴⁴ en su libro *Época de oro del cine mexicano* con el paso del tiempo, al cine mexicano le brotan épocas legendarias; la más espectacular y controvertida es la que terminó conociéndose como la Época de Oro. Aún se discuten los años que abarca e incluso si realmente existió.

⁴⁴ García, Gustavo; Aviña, Rafael. *Época de oro del cine mexicano* Edition: illustrated Publicado por Clío, 1997

Existe un primer periodo irreplicable que se inició en 1936 con el éxito internacional de la película de **Fernando Fuentes**, "*Allá en el Rancho Grande*", se afianzó durante la segunda guerra mundial y empezó a decaer a principios de los años 50. Fue una época compleja, de aciertos y errores, de obras maestras y conflictos internos, figuras insólitas y únicas, auge y caída del melodrama ranchero. Las salas eran auténticos palacios para el pueblo, que seguía con fidelidad las primeras grandes estrellas que inventó el cine mexicano.

En 1936 no se había superado la fase experimental. Primero se maduraban los hallazgos para luego establecer lineamientos; durante ese año se lograron 25 largometrajes de los cuales 6 siguieron la línea de la misoginia.

En un cuadro tan confuso, nadie apostaba por la comedia ranchera que **Fernando de Fuentes** filmaba en una hacienda próxima a la ciudad de México, "*Allá en el Rancho Grande*"; la película duró una semana en cartelera, pero la sorpresa vino cuando empezó a volverse un éxito de taquilla en América Latina y el circuito hispano de Estados Unidos. Todos en el extranjero comentaban lo fluido de la anécdota, el buen trato de los personajes y el duelo de coplas entre **Tito Guízar** y **Lorenzo Barcelata**; la canción tema se oía en todas las estaciones de radio. Su reestreno en México fue frenético: todos querían saber qué le habían visto en otros países a esa película de charritos; en un mes ingresaron a la taquilla 600 mil pesos y la unión mexicana de directores cinematográficos ofreció en diciembre de 1936 un banquete a **Fernando de Fuentes**, donde el cine mexicano, había encontrado un camino seguro.

El éxito latinoamericano de "*Allá en el Rancho Grande*" provocó en la naciente industria cinematográfica, una rectificación del rumbo: en 1937 y 1938, los productores se dedicaron a filmar comedias rancheras que aludían o copiaban abiertamente los rasgos de la película de **Fernando de Fuentes**. La producción se incrementó: de 25 largometrajes en el año de Rancho Grande que en 1937 ya eran 38 los largometrajes y un año más tarde se incrementó a 57 sobre la misma temática, muy poco de esa ola ranchera era rescatable.

La definición de **Jorge Negrete** como un charro macho más verosímil que **Tito Guízar** fue algo de lo rescatable. **Negrete** aspiraba a cantar ópera, a ser un galán urbano. La película que lo encumbró "Hay Jalisco no te rajés" en 1941, le pareció un Jalisco repugnante; era una celebración del macho empistolado que indignaba a muchos mexicanos. **Negrete** se empeñó desde entonces en darle al macho una dimensión épica y hasta trágica.

La mayor consecuencia de la proliferación inicial de charros fue una saturación del mercado, que durante 1938 creó el rechazo general de crítica y público hacia un subgénero que amenazaba con ser la única oferta estable del cine mexicano.

Debido a esto para 1939 la producción bajó a 37 largometrajes, 20 menos que el año anterior. Sin embargo 1940 sería aún peor: se realizaron 29 largometrajes. Debajo de ese espectro de crisis, sin embargo se iban gestando figuras, ambientes y géneros que en un momento propicio, darían un rostro más sólido al cine mexicano.⁴⁵

2. 2.- La comedia ranchera

El autor **Jorge Ayala Blanco** en su libro *Aventura del cine mexicano*⁴⁶ precisa que con el éxito de las películas de **Fernando Fuentes** *Allá en el Rancho Grande* (1935), *Bajo el cielo de México* (1937) y *La Sandunga* (1937), surgió una especie de género cinematográfico cuyas originales convenciones lo hacen genuinamente nacional.

Alimentada con canciones vernáculas, amables cuadros de costumbres rurales y un humor muy simple, la comedia ranchera alcanza con rapidez popularidad continental, su curiosa y en un principio inofensiva manera de mistificar la provincia y la vida campesina la convierten, en el cine mexicano por excelencia o por lo menos en el género más abundante. La **comedia ranchera**, a saber, nace como género paródico del drama español de principios de siglo. La influencia española es también perceptible por lo que respecta al sainete madrileño y la zarzuela. A través del primero, la comedia ranchera incorpora el gusto por el asunto jocoso, por la complicación fútil, por las temperaturas de superficie, por los enredos a base de malentendidos, por la resolución arbitraria de los conflictos sentimentales. De la zarzuela, la comedia ranchera tomará tres de sus elementos fundamentales: la desenvoltura de personajes celosos de su intimidad, los intermedios cantados como incentivo de la acción y la explosión anímica proyectada en la música alegre.

⁴⁵ Ídem

⁴⁶ Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano: En la época de oro y después* Edition: illustrated Publicado por Editorial Grijalbo, 1993

Otros representantes del género pueden concebirse como una reacción a las comedias exóticas Hollywoodenses que contenían señoritas guapas, bigotes mexicanos y típicos sombreros de borlitas.

Como apunta **Ayala Blanco**,⁴⁷ la comedia ranchera esgrime las armas de la artesanía y el folclor. Cada estado de la República, ciudad, provincia o municipio jalisciense recibe su homenaje regionalista. Muchos títulos de películas son verdaderos gritos de entusiasmo admirativo.

Aunque en su trama puedan incluirse cabalgatas, rencillas por tierras, asesinatos, venganzas y rebeldes bandoleros generosos, los cantares de la comedia ranchera no llegan a ser una aclimatación del *western* norteamericano. No se trata de un género que exalte el heroísmo ni que se adhiera al nacimiento de una nación. En la **comedia ranchera** las contradicciones entre la moral individual y la moral colectiva son mínimas, prácticamente no existen.

Su fin último consiste en acentuar bravíos alardes personalistas o tiernas baladas campesinales a un supuesto *statu quo* de la provincia posrevolucionaria. Es un cine vuelto hacia el pasado. Incluso el presente es un tiempo perfectamente identificable con el pretérito, una temporalidad atrofiada predomina. Se arraiga en haciendas semi-feudales donde la lucha de clases se resuelve en el agradecimiento y la generosidad. La mansedumbre del peón excita el arrepentimiento del patrón villano. Para que el espíritu del género se conserve alegre y dicharachero, el trabajo físico nunca resulta fatigoso; representa un entremés prometedor de renovados goces y domingos perpetuos.

La estructura social permanece intacta porque, además, el **macho mexicano** que en todas sus variantes habita la comedia ranchera, impone su personalidad, haciendo del género un himno a sí mismo. La escala de valores, el conjunto de satisfacciones y el modo de pensar del macho son tan reducidos que lo llevan a acatar las normas establecidas sin intentar transgredirlas. El **machismo** es a la vez símbolo, representación y desembocadura de una misma deficiencia temática. Es el modelo de vida de las comunidades cerradas al tiempo y al espacio. Y en la comedia ranchera, o se es un macho tremendamente simpático o se es un personaje sometido al macho, a merced de sus desmanes, nulo y sin defensa. Para sostener su tono de entusiasmo son inevitables la feria y el color local.⁴⁸

⁴⁷ Ídem.

⁴⁸ Ídem.

Resulta obligatoria la presencia de pelea de gallos, carreras de caballos, canciones, mariachis, riñas de cantina que demuestran a la hombría, gente bondadosa y noviazgos con modosas muchachas de trenzas y faldas largas. Son imprescindibles en el héroe simpático, el traje de galán charro, la voz estentórea, viril y desafiante; la soltura dispuesta y el buen humor.

Por lo que respecta al escenario de la acción el pueblo pulcro se reduce a alguna estrecha calle empedrada, las amplias arcadas de la plaza mayor, el camino real que conduce al lugar, el pórtico de una iglesia barroca, los interiores de una hacienda, algún salón de baile improvisado y, sobre todo, una cantina. Ése es el sitio más importante. En la cantina se enfrentan los rencores, se mide la ira que humaniza; se ahogan las penas en tequila y se respeta al que gana en los juegos de naipes; ahí los bravucones reciben su merecido y los mariachis siempre ascendían al primer actor para que, entre bala y bala, tenga tiempo de pulsar una guitarra para integrar la armonía del conjunto.

En este universo, en el que no basta ser charro sino parecerse a **Jorge Negrete**, las mujeres están impedidas para cantar, como no sea la precursora de las canciones “machorras” **Lucha Reyes** (*La tierra del mariachi*, *Ay Jalisco no te rajes*), como no sea en forma satírica (**Marga López** lleva serenata a **Pedro Infante** en *Cartas marcadas*), como no sea en la franca decadencia del género (películas con **Rosita Quintana**, **Lola Beltrán**, **Rosa de Castilla**, **Flor Silvestre** o **Lucha Villa**).

Por lo demás, los argumentos de las películas rancheras, cuando tienen aspiraciones de seriedad, llegan a parecer precursoras del melodrama. Se instalan cómodamente dentro de los límites de un universo dulcificado y apacible. La vigencia del tema de la familia mexicana es aquí inobjetable, al suscitarse al margen de la historia y del presente evitando hacer referencia a cualquier acontecimiento extraño a su pequeño mundo, se circunscriben con humildad al tratamiento de conflictos individuales puramente afectivos.

Puede tratarse de una exaltación de los tres poderes predominantes: el eclesiástico, el gubernamental y la fuerza bruta del macho (*Los tres Huastecos* de **Ismael Rodríguez**); del amor imposible que culmina en la muerte de los descendientes de dos familias antagónicas (*El peñón de las ánimas* de **Miguel Zacarías**); de la venganza que se hereda y se ejecuta con saña plausible (*Ay Jalisco no te rajes* de **Joselito Rodríguez**) o de cualquier otro tema menos ambicioso. De cualquier modo las únicas leyes que imperan en el trazo de personajes son la atracción y la repulsión. Son los móviles de todas las pasiones humanas. Los buenos son triunfadores bondadosísimos, los malos son malos pero

redimibles. Las relaciones interpersonales deben ser infaliblemente groseras. El amor asexuado, la intriga familiar, el odio irracional, la rivalidad afectada, la jactancia y el derroche de simpatía son los sentimientos perceptibles, sentimientos elementales de un cine despreocupadamente simplista.

De acuerdo con **Jorge Ayala Blanco**⁴⁹ existen dos películas representativas, las obras más acabadas del género: *Los tres García* (1946) y ***Dos tipos de cuidado*** (1952); con la caracterización de estas películas, se puede definir la evolución de la comedia ranchera. Los tres puntos de otras tantas etapas de una trayectoria que va de la ingenuidad a la malicia y de la malicia a la descomposición, una descomposición que se identifica con el cine mexicano actual de un nivel medio.

Alrededor de 1950, la comedia ranchera pierde su ingenuidad primitiva, en contra de toda previsión, es capaz de evolucionar aunque sea lentamente. Los personajes se vuelven irresponsables, asociales y amorales. El número de canciones crece. Termina por desembocar en la franca irrealidad. Los diálogos se hacen más barrocos; ya nadie habla como la gente de razón; se inventa un nuevo lenguaje que no sirve a los héroes para comunicarse, sino para apoyar su alarde de ingenio exhibicionista, sólo se enfoca la actitud de héroe dominante. El mundo exterior es cuando mucho un esquema abstracto. Ante tal estado de cosas, un solo héroe es insuficiente.

El resurgimiento del género se produce cuando los ídolos populares se mezclan y empiezan a barajarse. **Jorge Negrete** y **Luis Aguilar** se reúnen en *Tal para cual*; **Pedro Infante** y **Antonio Badú**, en *Los hijos de María Morales*; **Jorge Negrete**, **Pedro Armendáriz** y **Andrés Soler** en *Tres alegres compadres*. Ya no se eligen intérpretes desconocidos como en *Los tres García*. La enunciación de dos nombres célebres, aparte de un irresistible atractivo de taquilla, garantizan diversión por partida doble.

La diversidad de conducta de los personajes gana con esa confrontación. Es indispensable que surja un conflicto espontáneo entre ellos, una rivalidad acendrada, o bien que sean cómplices en un desafío insostenible.

“Dos tipos de cuidado es la mejor película de esta etapa y la obra maestra de la comedia ranchera. En ella se dan cita los dos máximos actores del género: Pedro Infante y Jorge Negrete. Ninguno debía opacar al otro. El director y sus coguionistas se esmeraron como nunca para dejar

⁴⁹ Ídem.

*satisfechos a los admiradores de las figuras más relevantes del star-system y del box-office de la época...*⁵⁰

El argumento es una amalgama de situaciones cómicas. En el prólogo se establecen las diferencias y las relaciones básicas de los personajes. Bastan diez minutos para resumir los logros de las cintas como *Los tres García*. En el transcurso de una excursión que han organizado *ex profeso* Jorge Bueno (**Jorge Negrete**) y Pedro Malo (**Pedro Infante**) han decidido declararse respectivamente a Rosario (**Carmen González**) y a María (**Yolanda Varela**), la hermana de Jorge.

Los dos tenorios toman en serio a esas muchachas y despliegan sus más ejercitadas tácticas amorosas. Para convencer a Rosario, Jorge la lleva a una cascada (en transparencia) y emplea un método indirecto. Con el pretexto de que sólo le interesa su amistad mutua y de que “quiere enaltecerla”, provoca los celos de la chica, hasta que ella no puede más y cae en sus brazos.

A Pedro en cambio le va mal. Jura y perjura a María que a ella sí la quiere, que las otras no son más que “chamaconas” y que tiene “su lugar aparte”. Pero María no se condeue ni cuando Pedro le confiesa que “ninguna me toma en serio” porque “*ando con muchas y ando con muchas porque ninguna me toma en serio*”.

Pedro la besa a la fuerza y María toma un palo como garrote y lo derriba. Finalmente las dos parejas se reúnen y gozan burlándose de la cabeza descalabrada de Pedro. Fin de la introducción.

La verdadera trama de la película empieza varios meses después. Pedro se ha casado intempestivamente con Rosario. Jorge regresa al pueblo tras una larga ausencia, y no puede perdonar que Pedro se haya casado con su novia. Le reclama y lo insulta. Compra las tierras contiguas al rancho de su rival y le corta el suministro de agua, para hundirlo económicamente. Lo humilla cuantas veces puede y se enfurece porque a sus provocaciones nunca responde con violencia.

A Pedro no le intimida su amigo y hasta persiste en cortejar a la hermana de Jorge. La paciencia se acaba, Jorge abofetea a su ex-amigo y lo reta a un duelo a balazos. Pedro abandona su estoicismo

⁵⁰ Ídem.

y se encierra con *Jorge* en un cuarto aislado de la cantina, le explica convincentemente todo lo sucedido en su ausencia. Al final de la película nos enteramos de ello.

Esa noche *Jorge* lleva serenata a la esposa de *Pedro* y *Pedro* lleva serenata a la hermana de *Jorge*. Al otro día, el pueblo comenta con disimulo lo acontecido. Los jóvenes se lían a puñetazos y poco falta para que se maten mutuamente. Pero quedan de nuevo como amigos y deciden sus nuevas tácticas. *Jorge* rompe su compromiso de matrimonio con la *hija* de un General (**José Elías Moreno**). Se desencadena el escándalo entre los familiares de los protagonistas. Pero, en la noche, durante la fiesta de cumpleaños de *Jorge* entre toda clase de equívocos, la farsa se resume en un conciliador cambio de parejas.

Este resumen apenas nos da una idea remota del conjunto de impulsos irreductibles a simple nivel de la anécdota. Para encontrar elementos heterodoxos de ***Dos tipos de cuidado*** se requiere aunque sea una sumaria vivencia de su argumento. El pleito aparentemente ofensivo de los dos amigos humilla y sobaja su dignidad viril. La causa del inexplicable matrimonio de *Pedro* y *Rosario* resulta ser la violación que sufrió la muchacha en un baile de estudiantes en la capital.

Los personajes se fían de la opinión pública. La sugerencia sobre la enfermedad venérea se incluye con soportes cómicos. El santo sacramento del matrimonio se presta a mofa y la infidelidad se justifica. En su segunda etapa la **comedia ranchera** se ha vuelto un híbrido de picardía pueblerina y disimulo, su socarronería adquiere malicia solapada.

Rodríguez logra sin querer, en el límite de la convicción el elogio entusiasta del macho mexicano y construye su desmitificación más rotunda. El marido anda de parranda desde el primer día que se casó. El juego de hacerse el ofendido impide cualquier conocimiento amoroso confiando en la sinceridad. *Pedro* deja a *Rosario* recién parida y va a celebrar el nacimiento de su primogénita a la cantina en compañía de borrachos y prostitutas. A las novias de pueblo, animales domésticos que pueden cambiar de dueño a voluntad “no les queda otra que perdonar”.

*“La homosexualidad latente que preside las relaciones amistosas de los machos mexicanos aflora en diálogos como ‘cuando una mujer nos traiciona, pues la perdonamos y ya, al cabo es mujer, pero cuando la traición viene del que uno cree nuestro mejor amigo, ah Chihuahua, cómo duele’. ¿Dónde termina la alabanza y dónde empieza el insulto? El nivel de comedia y la gracia de **Rodríguez** autorizan la*

*pregunta. El estilo del director desinhibido, técnicamente insuperable en su medida la transforma en acta de acusación”.*⁵¹

Emilio García Riera apunta que el realizador de la cinta reconoció lo complicado y tardado que fue colocar y dejar a la misma altura a cada uno en lo que era mejor. *“Es decir, **Jorge** cantando no tenía igual, no habrá otro en el cine. Además, era un poco tirante, dueño de una gran personalidad; no obstante, jamás fue tan buen actor como **Pedro**, eso nunca”.*⁵²

Gustavo García⁵³ indica que *“era la única película que ninguno de los dos quería hacer. Para que existiera **Dos tipos de cuidado** fue decisivo que el asunto se les ocurriera a **Ismael Rodríguez** y **Carlos Orellana**; viniendo de ellos, **Pedro** no tuvo más que aceptar, como tuvo que enfrentarse a don **Fernando del Soler** dos años antes. **Pedro** se sentía amedrentado por la voz y la técnica de un **Jorge Negrete** que, para ser justos, tendía a descuadrarse y obligaba al mariachi a seguirlo cuando perdía el compás, aún en las grabaciones, sin que nadie se atreviera a corregirlo. Por su parte, **Negrete** se sentía amedrentado por la popularidad fuera de toda medida de **Infante**.*

*“**Pedro** le decía a **Rodríguez**: “-No, papi, mira su personalidad, su voz, ¿es hasta secretario de la ANDA!”*

-Tu tranquilo...

***Orellana** y **Rodríguez** presentaron el argumento a **Negrete**; no le gustó:*

*-“¡Claro! Como es tu hijo cinematográfico **Pedro**, le das las mejores líneas”.*

*Y cuando se lo llevaron a **Pedro**:*

*-“¡No, qué personaje el de **Jorge**! ¡Claro como es don **Jorge**!”*

⁵¹ Ídem.

⁵² García Riera, Emilio

⁵³ García, Gustavo. Época de oro del cine mexicano

*Se hicieron tres tratamientos sin que les gustara a ninguno de los dos, hasta que a **Rodríguez** se le ocurrió la división de personajes en **Pedro Malo** y **Jorge Bueno**.*⁵⁴

Para **Ayala Blanco**, *Dos tipos de cuidado* representa el apogeo del cine de actor. **Rodríguez** lleva a sus intérpretes al borde de sí mismos. La oposición de **Pedro Infante** y **Jorge Negrete** de ninguna manera es ficticia o arbitraria. Sus personalidades cinematográficas y sus personalidades reales se unifican. Son los factores antitéticos de una síntesis dialéctica. Los polos opuestos de la comedia ranchera, y de todo el cine mexicano popular a secas, revelan sus diferencias de fondo. **Jorge Negrete** es el macho adinerado, buen tipo, petulante, agresivo y rencoroso. **Pedro Infante** es el macho humilde, sometido, estoico y noble. La jactancia de **Negrete** deriva de una posición social elevada. La simpatía de **Infante** proviene de una compensación humillada.

El autor **Jorge Ayala Blanco** señaló que estos dos personajes son *“los polos opuestos de la comedia ranchera y de todo el cine mexicano popular a secas, revelan sus diferencias a fondo... Si **Dos tipos de cuidado** es una buena comedia, se debe, en gran parte, que enfrenta lo disímil e irreconciliable.*⁵⁵

Si las convenciones genéricas y los materiales que emplea son esencialmente ridículos, **Rodríguez** lo es en muy pocas ocasiones. Incluso las secuencias de la comedia ranchera se encadenan como si fueran una necesidad del desarrollo argumental. El género parece reinventarse. En el paseo asexuado con las muchachas se aprovecha dinámicamente del escenario natural. La invitación tabernaria o el goce de *kermés* se convierte, a través de la sonrisa de **Pedro Infante**, en un incontenible estallido de alegría. En un perfecto juego de distancias, el duelo de coplas aumenta gradualmente de intensidad. La serenata se filma en codiciosa pantalla dividida. Las canciones, algunas de las dramatizadas con ingenua ternura ilustrativa, resucitan la espontaneidad de un folclor ya muy fatigado. El tono festivo consigue sostenerse sin tropiezos de principio a fin.

Ayala Blanco apunta: *“Hubiese sido demasiado fácil hablar del mal gusto astracanesco, la euforia resuelta en agitación, la política de la sorpresa y las coqueterías de la imagen y todos los demás procedimientos de ese tipo que fundamentan la actividad de Rodríguez ¿Por qué hemos preferido buscar aciertos e implicaciones? Ante todo porque, en medio de convencionalismos, vulgaridades,*

⁵⁴ García, Gustavo. *Época de oro del cine mexicano*

⁵⁵ Ayala Blanco, Jorge. *Aventura del cine mexicano*

*complacencias y deformaciones, Ismael Rodríguez logra imponer en **Dos tipos de cuidado** un legítimo ingenio popular. Ante el humor de este cineasta, las gracejadas de Cantinflas, Clavillazo o Piporro descubren su naturaleza vergonzante”⁵⁶.*

En **Dos tipos de cuidado** la **comedia ranchera** parecía definirse y proclamar su independencia. Las fuentes originarias se habían superado y el género avanzaba por impulso propio. Los incidentes ya pertenecen por entero a la comedia de equivocaciones; la ligereza verbal sirve para renovar el ingenio a cada momento, y el intermedio musical tiende hacia un movimiento coreográfico calculadísimo. La **comedia ranchera** consigue, por fin, transmitir un estado de ánimo explosivo. Es a lo más que podía aspirar. El arriesgo de **Ismael Rodríguez** es bastante más de lo que se merece el rango de un género semejante. Y, no obstante, posiblemente sin la comedia ranchera **Rodríguez** jamás podría haberse manifestado con tal amplitud.

2.3.- Pedro Infante

De acuerdo con **García y Aviña**, la invención de **María Félix** y su veloz fortuna cinematográfica crearon una leyenda dentro de la industria: los directores y productores podían fabricar sus propias estrellas. Algunos buscaron por los caminos obvios y promovieron entre las actrices la semejanza con **María (Elsa Aguirre)**, los más sabios buscaron en betas poco exploradas: no querían hacer otra **Félix**, sino revelar la química oculta en aspirantes que aún no mostraban su valor real: correr ese riesgo daría al continente la figura de **Pedro Infante**.

Ismael Rodríguez había tenido la formación natural de los grandes cineastas de la época: una vida precaria en Estados Unidos, una cinefilia insaciable y periodos de aprendizaje como asistente de sus propios hermanos, **Joselito** y **Roberto**, primero sonidistas y después directores. Cuando pasó a dirigir sabía desde cómo iluminar, hasta cómo cargar una cámara y revelar un rollo; pero también tenía un mundo propio y una visión paródica, excesiva y paradójica, de las convenciones cinematográficas y del México que registraba y el que debía registrar. El encuentro de **Ismael** y **Pedro** fue el de dos diamantes en bruto: no fue casual que su primera experiencia, ya solos, fuera un juego sobre cómo se

⁵⁶ Jorge Ayala Blanco. Aventura del cine mexicano

filma la peor película de la historia. *Escándalo de estrellas* que, como pecado de juventud, fue también un manifiesto de ruptura.

Su equipo de apoyo cobró forma desde *Cuando lloran los valientes* (1945): a **Pedro e Ismael** se agregaron la actriz **Blanca Estela Pavón** y el argumentista **Rogelio A. González**. Lo demás fue la gradual elaboración del mayor mito de la cultura popular mexicana, por medio de un puñado de películas, cada una más gradual que la anterior, aunque reiterando siempre una inversión de roles: la mujer virilizada (la abuela regañona de *Los tres García*; la niña empistolada y escupidora de *Los tres huastecos*), la familia incompleta y en crisis, en la que **Pedro Infante** encarna los valores más firmes del mexicano atrapado en la precariedad (*Los tres García y los tres huastecos* son huérfanos; *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos* es la saga de una familia desmenuzada por la miseria, de un “Pepe el toro” que no puede enamorarse por atender a su sobrina y a su madre; que acaba velando el cadáver carbonizado de su hijito; en *La oveja negra* el hogar es un infierno desmoralizado por el patriarca).

Según **García y Aviña**, **Ismael hizo de Pedro un antimacho**: potencia física evidente, ingenuidad infantil y sometimiento al control de otros.

Para **Ismael Rodríguez** el cine fue un juguete lleno de trucos sorprendentes para filmar lo impensable: triplicó a **Pedro Infante** en *Los tres Huastecos*, hazaña insólita entonces. Y no escatimó ideas para hacer de *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos* las obras más impactantes del cine mexicano.

Por otro lado, en entrevista, **Dharma Reyes Canchola** explica: “**Pedro Infante** tuvo una identificación inmediata con el público, se vuelve ídolo gracias al tipo de personajes que interpreta pues se convierten en parámetro para la gente: Es decir, es pobre pero honrado, es trabajador, puede que sea mujeriego y borracho pero siempre va a defender a su familia, tiene una moral y también cierto respeto hacia las personas mayores, cosas que van a identificar muchísimo a la población, específicamente a la clase popular y éstos van a ser los conceptos y los principios morales con los que el público a partir de ese momento se va a identificar, van a formar parte fundamental de su vida, además de que la mayoría de los personajes que él interpreta son muy apegados a la religión, el culto a la virgen y a Dios...”

Reyes Canchola explica: Por otro lado, **Jorge Negrete** es el artista con un campo más limitado como el de la ópera y por lo tanto se vuelve un personaje reconocido por esa trayectoria ya que él es quien

*realmente logra trascender fronteras al exterior, debido a que se desarrolla en círculos más elitistas, más intelectuales, incluso se le consideraba más, un cantante formal a diferencia de los orígenes totalmente autodidactas de **Pedro Infante**.*

Más allá del culto a la vida nocturna y a la modernidad planteada por el sexenio de Miguel Alemán, México parecía ir en verdadero ascenso; el cine nacional, de forma simultánea reflejó esa impresión; es decir, la provincia era abandonada para descubrir una ciudad en constante movimiento. El cine retrató ese crecimiento urbano y el consecuente cambio de actitud; de hecho el alemanismo, tal vez sin proponérselo, había sentado las bases de una mentalidad moderna y, ante todo, el ideal de un ascenso social.

Una escalada social que era tema del cine, de la historieta y de la publicidad misma. Eran tiempos de comprar en *Sears*, de integrarse a esa modernidad del pago a plazos y los portentos de los aparatos electrodomésticos. Incluso la mujer de esa nueva clase media tuvo la oportunidad, en apariencia, de competir en aquella sociedad moderna y tolerante. Así nuevos personajes femeninos se sumaron al progreso social y que venían a suplir a las hembras objeto de cabaret. Por supuesto, para guiar a esas mujeres que asistían al salón de belleza, hacía falta una figura varonil. Tocó a **Pedro Infante**, el máximo ídolo del cine nacional mostrar la faceta masculina de esa incesante búsqueda; en tonos que oscilaban entre el humor y la tragedia. **Infante** dejaba atrás sus populares personajes de barriada para convertirse en el capitalino trajeado en busca de mejores horizontes económicos.

Entrados los años cincuenta **Pedro Infante** se había convertido en el centro de la industria fílmica y discográfica. Pero también era un hombre que cargaba con el peso del mito viviente. Abusaba del trabajo, grababa decenas de discos y filmaba cuatro o cinco películas por año.

El 18 de Noviembre de 1917 nace en el puerto de Mazatlán, Sinaloa, **Pedro Infante Cruz**, quien en un futuro se convertiría en la máxima figura de la canción y del cine mexicano.

Para el año de 1937, **Pedro** recibe la oportunidad de cantar en vivo en un programa que se transmite cada tercer día por la radiodifusora XEBN. Más tarde, en la década de los 40 durante una de

sus actuaciones en un conocido centro nocturno de la ciudad de México, **Pedro Infante** conoce a los productores de cine **Eduardo Quevedo** y **Luis Manrique** quienes lo convencen de participar en un corto fílmico próximo a realizarse llamado *“Puedes irte de mí”*, dirigido por **José Benavides**. Su breve actuación la realiza dirigiendo a una orquesta.

Para 1942 luego de una de sus actuaciones en el salón Rapp Room, **Pedro** conoce a la señora **Elizabeth Jenkins**, importante accionista de la productora Ixtla Films, quien junto con su esposo lo invita a participar en otra actuación en cine. Esta vez en el largometraje *“La feria de las flores”*; que estelarizaría el galán **Antonio Badú**. Por su intervención **Pedro** recibe seiscientos cincuenta pesos. Durante el rodaje de la película el actor conoce al director René Cardona quien admirado por su capacidad histriónica lo invita para filmar una nueva cinta *“Jesusita en Chihuahua”*.

En febrero de 1943 conoce al director de cine **Ismael Rodríguez** en el Hotel Reforma; para entonces **Rodríguez** ya lo había visto trabajar en *“La feria de las flores”* y *“Jesusita en Chihuahua”* y su personalidad le interesa ya que en él “un nuevo ídolo del cine”, así que le propone participar en la película *“Arriba las mujeres”* donde interpretaría el personaje de “Chuy”.

A raíz de esa actuación **Pedro** comienza a grabar varias cintas de largometraje en las que incluso le doblan la voz; de entre las más destacadas se encuentran:

- ♀ “La razón de la culpa”
- ♀ “Cuando habla el corazón”
- ♀ “El ametralladora “ (secuela de “¡Ay Jalisco no te rajes!” protagonizada por **Jorge Negrete**)
- ♀ “Mexicanos al grito de guerra”
- ♀ “Viva mi desgracia”
- ♀ “Escándalo de estrellas”
- ♀ “Cuando lloran los valientes”
- ♀ “Si me han de matar mañana”
- ♀ “Los tres García”
- ♀ “Vuelven los García”
- ♀ “Soy charro de rancho grande”

♀ “La barca de oro”

Para enero de 1947 **Pedro** conoce a una jovencita de 14 años llamada **Lupita Torrentera**, quien alterna como bailarina en el cabaret Minuit propiedad del cantante **Antonio Aguilar**, con quien sostuvo una relación sentimental y tendría una hija en septiembre de ese mismo año.

Ismael Rodríguez le ofrece a **Pedro** el protagónico de la película “*Nosotros los pobres*”. Cinta que consolidaría a Infante como una estrella y figura del cine nacional.

Un año más tarde, luego de una serie de trámites ante la Secretaría de Comunicaciones por fin **Pedro** Infante obtiene su licencia de piloto aviador. De inmediato estrena su avioneta Bellanca la cual había comprado un año atrás. Es entonces cuando en un viaje a Guassave, Sinaloa para cumplir con una presentación, **Pedro** se presta a pilotear una avioneta, pero antes de alcanzar la altura adecuada se estrella con unas milpas, destrozando la nave y varios trajes de charro; los tripulantes sufrieron lesiones muy leves, pero no así **Pedro** quien sufre una profunda herida en la barbilla.

El éxito de **Pedro** infante continuó con grandes éxitos como:

- ♀ “Cartas marcadas”
- ♀ “Los tres huastecos”
- ♀ “Angelitos negros”
- ♀ “Ustedes los ricos”
- ♀ “Dicen que soy mujeriego”
- ♀ “El seminarista”
- ♀ “Sobre las olas”
- ♀ “También de dolor se canta”
- ♀ “Las islas Marías”
- ♀ “El gavián pollero”
- ♀ “No desearás la mujer de tu hijo”
- ♀ “La oveja negra”
- ♀ “Las mujeres de mi general”

- ♀ “Necesito dinero”
- ♀ “A toda máquina”
- ♀ “¿Qué te ha dado esa mujer?”

Para mayo de 1951 debido a una serie de constantes zumbidos en los oídos, así como fuertes dolores de cabeza, producto de su accidente en Zitácuaro, **Pedro** se somete a una operación en donde le es colocada una placa de platino que lo protege del orificio del cráneo en la cabeza que solamente cubría una pequeña capa de piel. La operación dura tres horas y en ella le perforan el hueso del cráneo para atornillarle la placa.

Una vez recuperado de la operación en ese mismo año **Pedro** realiza dos actuaciones especiales en las películas: “*Sí mi vida*” y “*Había una vez un marido*”. Para el mes de octubre **Pedro** filma dos cintas más “*Ahí viene Martín Corona*” y “*El enamorado*”.

El 4 de Agosto de 1952, se concreta uno de los grandes sueños de **Pedro**: trabajar al lado del charro cantor **Jorge Negrete**. Así lo logra cuando el cineasta **Ismael Rodríguez** los reúne en la película “*Dos tipos de cuidado*”, la cual inicia su rodaje en las lagunas de Zempoala.

Al finalizar el rodaje de la película y ante el rotundo éxito que predecía, un par de empresarios crean un espectáculo de teatro musical diseñado especialmente para ellos, llamado: “*Dos gallos de cuidado*”; las presentaciones en el teatro se prolongan hasta el 14 de diciembre augurando un gran éxito de la cinta por estrenar.

Un año más tarde, al regreso de una gira por Estados Unidos, y Cuba, **Pedro** va de visita a casa de su amigo **Jorge Negrete** quien se encuentra convaleciente debido a la cirrosis hepática que sufre. Para el 5 de Diciembre de 1953, **Pedro** al igual que todo México, se conmociona con la noticia de la muerte de **Jorge Negrete** en el hospital Cedros de Líbano, en los Ángeles California.

A su llegada a México el cuerpo de **Jorge Negrete** es escoltado por agentes de tránsito. **Pedro**, en su afán de acompañar a su amigo por última vez asiste a este cortejo fúnebre vestido de igual forma; como agente de tránsito a bordo de su motocicleta Harley Davidson. Lo escoltan hasta el teatro de la Asociación Nacional de Actores que el mismo **Jorge Negrete** había fundado años atrás.

Tras la muerte de **Jorge Negrete**, **Pedro Infante** queda como máximo representante de la canción Mexicana.

El 15 de Abril de 1957 tras regresar de un viaje de descanso de Mérida a la ciudad de México, **Pedro** logra intercambiar el lugar del piloto y junto con el mecánico de aviación y el piloto Víctor Manuel Vidal aborda a las 7:35 de la mañana el avión tetramotor XE-KUN, de la empresa TAMSA, de la cual **Pedro** era accionista. Diez minutos después del despegue la nave se desploma en pleno centro de la ciudad de Mérida.

Se suscita una fuerte explosión y la consiguiente conflagración que despedaza y calcina los cuerpos de la tripulación. **Pedro Infante ha muerto**. Sus restos serán reconocidos horas más tarde por una esclava de oro con su nombre grabado que pende de un brazo carbonizado.

Al día siguiente los restos de **Pedro Infante** son trasladados a la ciudad de México en medio de una consternación generalizada. Sus mujeres pelean el derecho de velarlo y su familia se encuentra destrozada por las constantes imágenes que son transmitidas en televisión.

El 17 de Abril de 1957, millares de personas se reunieron afuera del teatro **Jorge Negrete** queriendo despedir a su ídolo, al actor que durante 27 años les llevó diversión y entretenimiento a través de sus películas y su música. El féretro fue escoltado por varias docenas de motociclistas de tránsito y fue trasladado por varias avenidas de la ciudad hasta llegar al panteón "Jardín" donde lo esperaba su última morada, misma donde dos años antes sepultó a su padre.

Finalmente a las 11 de la mañana el féretro es depositado en la tumba. Los mariachis cantan mientras las sirenas de patrullas y motocicletas de tránsito suenan a todo lo que dan provocando un momento de emoción desbordante.

2.4 Jorge Negrete

Jorge Alberto Negrete Moreno nació en plena época revolucionaria, el 30 de Noviembre de 1911 en la calle del ropero frente a la plazuela del mismo nombre en la ciudad de Guanajuato, Guanajuato.

En 1916, la familia **Negrete** llegó a la ciudad de México con la intención de radicar ahí definitivamente. **Jorge** pidió que lo metieran al colegio militar. Don **David Negrete**, su padre tuvo que interceder para que le otorgaran a **Jorge** un permiso especial y pudiera ingresar, ya que aún no contaba con la edad requerida. De esta manera **Jorge** continuaba por iniciativa propia con una importante tradición familiar. Varios de sus antepasados, tanto por parte paterna como materna fueron destacados militares, como **Pedro María Anaya** que defendió al país durante la invasión norteamericana de 1847. Y **Miguel Negrete** quien combatió contra los franceses en la batalla del 5 de mayo de 1862. Entre sus compañeros de escuela se encontraba nada menos que **Manuel Ávila Camacho**.

Después de recibirse, **Jorge Negrete** ingresó al ejército mexicano y fue trasladado a Puebla, como responsable de la administración del Hospital Militar de dicha ciudad.

Su acercamiento al mundo artístico fue casual. Se inició un día en que él y su amigo **Guillermo Canales**, caminando por las calles de la ciudad, vieron pasar a una jovencita que llamó su atención. La siguieron hasta ver que entraba a un edificio y decidieron pasar también. En el interior, se encontraba la academia de canto del maestro **José Pierson**, hasta donde llegaron, esperando encontrar a la jovencita. Como excusa, dijeron que les gustaría estudiar canto. La muchacha nunca apareció por ahí, pero **Pierson** les hizo una prueba y se dio cuenta de la gran potencialidad que la voz de **Jorge** poseía. Motivado por los halagos recibidos, al poco tiempo, **Jorge** se inscribió en la academia y empezó a educar su voz, bajo la tutela de **Pierson**, forjador de voces como la de **Pedro Vargas**, **Juan Arvizu** y **José Mojica**. Para **Jorge**, el canto era un pasatiempo, y la idea de dedicarse a él profesionalmente todavía no llamaba su atención. Sin embargo, la insistencia de su maestro logró que en 1931, abandonara la carrera militar y decidiera probar fortuna en el terreno artístico.

Emilio Azcárraga Vidaurreta le dio la oportunidad de cantar en la XEW, dentro de un programa semanal. Era 1932, y gracias a la radio, empezó a relacionarse con grandes artistas como **Emilio Tuero**, **Chucho Martínez Gil** y **Gonzalo Curiel**. En aquel entonces Jorge usaba el nombre de **Alberto Moreno**, es decir su segundo nombre acompañado del apellido materno, con la intención de que su familia no se enterara que estaba en el medio artístico.

Por aquellas fechas, se inauguró el palacio de **Bellas Artes**. Al poco tiempo, **Chucho Martínez Gil** abandonó su programa en la *W* para irse a radicar a Nueva York y **Jorge** pidió ser él quien lo sustituyera. La noche de su *debut* fue presentado por el locutor **Arturo de Córdoba**. Fue él precisamente quien le sugirió que usara el nombre de **Jorge Negrete**. Él estuvo de acuerdo, trayendo

como consecuencia que su madrina de bautizo, indignada de verlo en ese medio, lo desheredara de su fortuna.

En 1935 debutó con la compañía de **Roberto Soto**, en el teatro lírico, donde **Negrete** aparecía vestido con un cinturón romano, dando latigazos a los esclavos cristianos. El público abucheó el número y con ello **Jorge** comprendió que no estaba en el medio adecuado para cantar música clásica.

Después de vivir en Nueva York y trabajar en un programa radiofónico de la NBC donde recibía 120 dólares como pago, **Jorge** solicitó la ayuda de su amigo **Chucho Martínez Gil** quien le sugirió que regresara a México e intentara encontrar trabajo en el cine nacional, poniendo como ejemplo a **Emilio Tuero**, quien se disponía a filmar una película de charros. “¿Yo? ¿Hacer películas de charros?, ¡ni que estuviera loco!”

En México el director de cine **Ramón Peón** buscaba un actor para su película “*La Madrina del Diablo*” y después de entrevistarse con el hermano de **Jorge**, éste lo convenció, pero con la condición de que en su contrato incluyera un boleto de regreso a Nueva York. Durante la filmación de la película **Jorge** conoció a la actriz **María Fernanda Ibáñez**, quien también hacía su *debut*. Ella era hija única de la también actriz, doña **Sara García**, con quien **Jorge** se identificó fuertemente. Al término de su película **Jorge** regresó a Nueva York y empezó a escribirle cartas de amor a **María Fernanda** las cuales no pudo leer, pues murió al poco tiempo víctima de la tifoidea.

En enero de 1938 regresó a México para filmar la película “*Huapango*”. Ahí fue donde conoció a la que dos años más tarde se convertiría en su primera esposa: **Elisa Christy**.

Durante ese mismo año comenzó a filmar “*Perjuria*”, “*Aquí llegó el valentón*”, “*Juan sin miedo*” y “*Juntos pero no revueltos*”. Para terminar el año, filma “*El cementerio de las águilas*”. Sin duda un muy buen año en cuanto a trabajo se refiere, pero no así el año de 1939 donde prácticamente no recibió ninguna propuesta de trabajo; ya para terminar el año recibió un telegrama con la propuesta de filmar la cinta “*Ay Jalisco no te rajes*”. La base real de este aguerrido hombre de acción se inspira en alguien de la vida real, el famoso pistolero jalisciense “*El Rémington*”. Con su interpretación **Negrete** impuso su personalidad y se fundió con la del personaje; esta fusión hizo del actor una estrella.

La película se convirtió en un éxito inusitado en nuestro país. La película costó 152,000 pesos y 13 años más tarde dio ganancias de más de cinco millones a sus productores.

En el año de 1941 **Jorge Negrete** fue llamado a Hollywood para filmar una cinta llamada “*Fiesta*”, un musical que los mexicanos no pudieron conocer hasta 1950. También en ese mismo año, **Negrete** filma “*Seda, sangre y sol*”; el “**Charro Cantor**” se había convertido en el actor más cotizado del cine nacional.

Llegó el año de 1942 y con éste, el director **Miguel Zacarías** le ofreció filmar “*El peñón de las ánimas*”, **Jorge** aceptó sin imaginarse que la estrella femenina de la película se convertiría en su siguiente esposa. **María de los Ángeles Félix Güereña** hizo su *debut* en este filme y su impacto en el medio artístico fue inmediato.

Gracias a esta película **Jorge** y **María** se convirtieron en los actores mejor pagados de México (20, mil pesos por película). Además él obtuvo el premio como mejor actor que otorga la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas.

El año 1943 lo inició filmando “*El jorobado*”. En una parte de la cinta, **Jorge** aparecía caracterizado con el rostro deformado y el cuerpo encorvado, con lo que quedó demostrado que su capacidad histriónica iba más allá de su físico. Pues lo mismo interpretaba un papel de campesino que el de un capitán español.

Inmediatamente después le ofrecieron la segunda parte de “*Ay Jalisco, no te rajes*”, ahora con el nombre de “*El ametralladora*”. Sin embargo, el sueldo que le ofrecían, no correspondía a la categoría que tenía **Jorge**, por lo que terminó haciendo la película **Pedro Infante**

En 1946, **Negrete** viajó acompañado del trío **Los Calaveras**, a la ciudad de Argentina, donde realizó varias exitosas presentaciones. A finales de año, comenzó a rodar “*Gran casino*”, que marcó el *debut* de **Libertad Lamarque** y del cineasta español **Luis Buñuel**. Para entonces ya no había ninguna duda: **Jorge Negrete** se había convertido en un ídolo de dimensiones gigantescas.

En España, **Negrete** filmó 2 películas que sin lugar a dudas, son dos de sus máximos triunfos con el público internacional. En el año 48, “*Jalisco canta en Sevilla*”. En 1950 “*Teatro Apolo*”.

Mucho tiempo atrás, en 1938, **Jorge** conoció a la que se convertiría en su primera esposa: **Elisa Christy**. Se casaron el 28 de Marzo de 1940, en Miami; ella tenía 21 años y él, 28. A **Elisa** le tocó vivir una escasez económica; **Jorge** perdió todo lo que tenía, apostando a la ruleta en los casinos y tuvo que empezar de cero.

En 1941 los productores lo obligaron con ventajoso contrato, a regresar a México para filmar “*¡Ay Jalisco no te rajes!*”. La dama joven de la cinta era **Gloria Marín**, en la plenitud de su juventud y belleza. Durante la filmación **Jorge** se enamora perdidamente de **Gloria**. En noviembre de aquel año, él y **Elisa Christy** se divorciaron. **Elisa** estaba embarazada y meses más tarde, dio a luz a la única hija que el ídolo tuvo: **Diana**.

A **Jorge** también se le relacionó con las actrices **Elsa Aguirre** y **Miroslava Stern**, pero todos coinciden en que fue **Gloria Marín** el gran amor de su vida. Su relación pasó por muchos altibajos ocasionados por los romances que **Gloria Marín** sostuvo con otros hombres. Se habló de **Hugo del Carril** y principalmente, de **Abel Salazar**. Cuando **Jorge** comprobó lo que sus amigos le decían, regresó a vivir a lado de sus padres y de su hija, **Diana**. Al poco tiempo tuvo un reencuentro con **María Félix**.

En el año de 1952, **María** regresó a México después de una larga ausencia en la que se dedicó en el extranjero a hacer memorables películas. Se había convertido en una figura internacional y **Jorge Negrete**, en su calidad de dirigente de la ANDA, tuvo que ir a recibirla al aeropuerto. Su encuentro fue amable, a pesar de la hostilidad con la que se habían tratado años atrás. **María** se hospedó en un elegante hotel de la capital.

Al poco tiempo se hizo el anuncio público del compromiso matrimonial de las dos leyendas. Era algo increíble pero cierto.

El 18 de octubre de 1952, **María Félix** abandonó el elegante hotel donde había residido después de su llegada de Europa. Salió vestida de blanco, con un traje de inspirada influencia mexicanista. Su nueva casa era catipato allí mismo fue celebrada la boda. Tanto a la salida de su hotel, como en el trayecto hacia la ceremonia de la boda, ya acompañada por **Jorge**, **María** no pudo evitar la presencia de la muchedumbre de admiradores dispuestos a verla de cerca.

Ese último pasaje amoroso de **Negrete** con **María Félix**, había comenzado una década antes cuando filmaron juntos *“El peñón de las animas”*, estupenda versión de *“Romeo y Julieta”* con ambiente de charros, que dirigió **Miguel Zacarías**. La filmación había ocurrido en 1942 y su matrimonio, diez años más tarde, en 1952.

“El charro cantor ya presentía muy cerca la muerte y tal vez porque quería pasarse un año muy feliz, fue que decidió casarse conmigo”, fue la confesión de **María Félix** ante millones de espectadores de aquel memorable programa que **Verónica Castro** le dedicó a **“La Doña”**.

Este panorama del cine nacional ha permitido ubicar su desarrollo en un tiempo y espacio específicos. De igual manera se han detallado las características de la comedia ranchera y se presentaron rasgos representativos del perfil de dos actores determinantes en este género cinematográfico: Pedro Infante y Jorge Negrete. En el siguiente capítulo se realizará el análisis del filme donde ambos participaron y que es el tema central de esta investigación.

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS DEL FILME “DOS TIPOS DE CUIDADO”

Este tercer capítulo está dedicado única y exclusivamente, al análisis de la película que es motivo de este estudio y que anteriormente ha sido mencionada. Se comenzará con una completa descripción de la historia así como de los personajes ya que son piezas fundamentales para el desarrollo de la trama; finalmente se seleccionarán algunas escenas que a mi parecer son claves para dicho estudio, donde se pretende mostrar el papel que juega el machismo en la *época de oro* del cine mexicano.

3. 1.- Sinopsis

Debido a las circunstancias de la película y de la complejidad de su trama, se considera que para una mejor comprensión de su estructura, dicha obra sea dividida en 5 fragmentos básicos ya que son las partes cruciales de la historia.

A) “Día del golpe” (Prólogo).

Considero esta primera parte como básica y fundamental en el desarrollo de la historia, ya que nos ubica en un contexto situacional entre los personajes y su relación, de la misma manera nos da una temporalidad y nos sitúa en espacio y forma.

Jorge (*Jorge Negrete*) y **Pedro** (*Pedro Infante*) platican acerca de sus planes para conquistar a **María** (*Yolanda Varela*) y a **Rosario** (*Carmen González*) y se aconsejan qué táctica utilizar. Por su parte **María** y **Rosario**, llegan a un pacto de no caer en sus trampas amorosas hasta que dejen de ser “mujeriegos”.

Jorge comienza su táctica de enamoramiento con **Rosario**, proponiéndole amistades platónicas y dándole celos con otra mujer, por lo que ésta termina aceptando su amor por él.

Por otro lado se puede ver cómo **Pedro** discute con **María**, pues ella no acepta ser una más de sus “chamaconas”. **Pedro** se desespera al tratar de explicarle su comportamiento y termina por robarle un beso en la mejilla a **María**, a lo que ella reacciona con un golpe en la cabeza. Al ver cómo **Pedro** sangra de la cabeza comienza a gritarle a **Jorge** y a **Rosario**, quienes llegan hasta ese lugar.

Finalmente los cuatro personajes terminan riendo, bautizando ese día como “El día del golpe”.

B) ¿Quiubo, cuándo?

En esta segunda parte seleccionada, la historia comienza a entretejerse con situaciones confusas y divertidas que ponen al tanto al espectador. Mismas que pasaron a lo largo de un año y de cómo la trama se irá desarrollando.

Jorge lleva a un taller mecánico su automóvil para que le hagan el servicio; en ese lugar se encuentra con un conocido, **Tiburcio**, quien le pregunta sobre su estancia en el pueblo. Éste le explica que acababa de llegar hace apenas unos días y que estaba ahí porque quería comprar ganado por lo que **Tiburcio** le propone la venta de su rancho. **Jorge** se muestra interesado y se van a platicar de negocios a un restaurante familiar; después de tomar una cerveza comienzan a jugar dominó y platican sobre los beneficios que tiene el rancho.

Del otro lado del restaurante llega **Pedro**, acompañado de algunas prostitutas con quienes comienza a cantar y bailar con motivo del nacimiento de su hija que tuvo con **Rosario**, (ex-novia de Jorge) que ahora es su esposa.

Al escuchar el alboroto, **Jorge** le pregunta a **Tiburcio** sobre si el que canta es **Pedro**, al aclararle la duda, éste le comenta sobre lo importante que es su rancho para **Pedro**, ya que de él depende la cosecha de sus tierras. **Jorge** decide ir a saludarlo y de paso aclarar algunas situaciones.

C) ¿Jorge Bueno y Pedro Malo?

En esta parte de la historia los personajes principales se encuentran por primera vez después de un año, ahora comienzan los problemas y en este tercer fragmento, los conflictos y malentendidos entre los protagonistas son el hilo conductor de la cinta.

Jorge entra al restaurante, esperando encontrar a **Pedro** y así lo hace, éste saluda a **Jorge** quien lo rechaza. Finalmente deciden hablar y se encierran en un privado dentro del mismo restaurante.

Jorge le reclama el hecho de no haberlo invitado a su boda, la explicación que le da **Pedro** lo pone de “malas” y le contesta con una bofetada, exigiéndole que le conteste el golpe, pero ante la negativa de **Pedro** por golpear a su amigo, lo llama cobarde y le dice que se alegra de que **María**, su hermana no le hiciera caso.

Después de lo sucedido **Jorge** sale del cuarto y se dirige a ver a **Tiburcio**, con quien sin titubear cierra el trato de la compra del rancho.

Horas más tarde, cuando Jorge regresa por su coche se encuentra con **Don Elías** (*Carlos Orellana*), papá de Rosario y tío lejano de Pedro, quien lo saluda eufóricamente, **Jorge**, por el contrario muestra indiferencia, **Don Elías** de inmediato comprende que su actitud se debía a la boda de su hija con **Pedro**.

Don Elías le explica que no fue culpa suya y que la boda se realizó sin su consentimiento, **Jorge** le cuenta el motivo por el que él y **Rosario** terminaron. Un pleito en el cual **Jorge** invitó a una fiesta a una amiga ya que **Rosario** no quiso asistir, ésta finalmente decidió ir a la fiesta y alcanzar a **Jorge** pero al llegar lo vio con otra mujer; **Rosario** le pidió que la dejara para irse con ella, entonces **Jorge** se niega a hacerlo por no manchar su buen nombre de “caballero”; es entonces cuando **Rosario** le da un ultimátum y le dice que si no se va con ella “todo terminó”. Ante la negativa de **Jorge** se retira del lugar y da por terminado su noviazgo.

Fue gracias a este pleito que **Rosario** decidió irse a México. **Don Elías** le cuenta a **Jorge** que acaba de convertirse en abuelo, lo que acrecienta el coraje de **Jorge** y coinciden en que **Pedro** es un “sinvergüenza”.

Al día siguiente, **Jorge**, en una cantina, juega *Poker* con sus amigos, de pronto llega **Pedro** buscándolo para pedirle que le proporcione agua de su rancho, después de un rato de humillaciones y malos tratos hacia **Pedro**, **Jorge** se levanta y se va.

A la mañana siguiente, **Pedro** se levanta muy temprano y va a la iglesia con la intención de ver a **María**, pero al percatarse de que también está **Jorge** ahí, decide no acercarse y solo la contempla de lejos; cuando decide retirarse es alcanzado por el **General** (*José Elías Moreno*), quien lo invita a una comida que ofrecerá ese día en la tarde para anunciar la boda entre su hija **Genoveva** (*Queta Lavat*) y **Jorge**; **Pedro** queda muy formal de asistir a la comida donde está seguro que verá más de cerca a **María**.

Al salir del atrio de la iglesia **Pedro** es abordado por **Don Elías**, con quien discute acaloradamente, pues le exige que cuide de su esposa quien se encuentra en el pueblo cuidando de su pequeña hija.

Antes de salir de su casa, **Jorge** platica con su hermana **María**, acerca de los sentimientos que tiene para con **Rosario**, pues la criada comete la indiscreción de nombrarla, situación que pone a **Jorge** de muy mal humor, ya que aún sigue enamorado de ella.

En otro lugar del pueblo, **Pedro** se despide de su esposa e hija y a lo lejos **Jorge** los observa. Cuando finalmente **Pedro** se va, **Jorge** llega con **Rosario** y le reclama el por qué de su boda. Después de no obtener respuesta, **Jorge** les desea lo peor en sus vidas y se va a la fiesta organizada en su honor.

Cuando **Jorge** y su familia llegan a la fiesta, se encuentran con **Pedro** quien canta una canción para amenizar el ambiente. **Jorge** le pregunta el por qué de su presencia en la fiesta, y cuando le responde lo llama “gorrón”.

A la mitad de la fiesta, el **General** anuncia la próxima boda, de inmediato **Pedro** comienza a cantarles una canción, donde entre líneas, compara el próximo matrimonio con un funeral, esto consigue la molestia de **Jorge**, quien le contesta con otra canción. Esta discusión va subiendo de tono, hasta llegar al punto de casi agarrarse a golpes, finalmente son separados por **Genoveva**.

Después de la discusión, **Pedro** sale en busca de **María** para hablarle de amor, ante la negativa de ésta, **Pedro** insiste en enamorarla, pero llega **Jorge** a amenazarlo de muerte si al día siguiente no se iba del pueblo.

Al día siguiente **Jorge** manda a su mamá a la ciudad de México por el vestido de novia de su prometida, en cuanto se va, **Jorge** manda a un niño a buscar a **Pedro**.

D) Venganza “a la limón”

Considero este fragmento como el clímax de la historia ya que es aquí donde los conflictos están en su máximo apogeo y es cuando más enredados están, tanto la trama como la relación entre todos sus personajes.

Jorge entra a la cantina buscando a **Pedro**, está decidido a matarlo; por su parte **Pedro** no se intimida ante las amenazas y le recuerda la amistad que por años les había unido.

Cansado de escuchar reclamos y malos tratos, **Pedro** decide explicar toda la verdad, así que ambos se dirigen a un cuarto de la cantina para hablar en privado.

El tiempo transcurre y al cabo de dos horas y mucha tensión, sale **Jorge** anonadado y con nueva actitud, se despide de sus amigos y se va; en seguida sale **Pedro** con un dejo de tranquilidad y alegría pidiendo que le consigan un mariachi.

Al caer la noche se escuchan los mariachis llevando serenata, por un lado es **Jorge** que le lleva “gallo” a **Rosario**; por el otro **Pedro** es quien le canta a **María**. Todo esto trae como consecuencia un nuevo pleito entre los protagonistas que arreglan a través de los golpes.

Al ser nuevamente amigos, planean una estrategia para acercarse a las muchachas, así que **Jorge** invita a **Pedro** a festejar su cumpleaños con toda su familia y por su puesto le pide que lleve a **Rosario**.

El **General** se entera de la serenata que **Jorge** le lleva a **Rosario** y al sentirse humillado por su futuro yerno, va en busca de **Pedro** pues decide que es él quien debe matar a **Jorge** ya que han “manchado su honor”; **Pedro** al sentirse acorralado por el **General** le inventa que **Jorge** sufre de una terrible enfermedad venérea y le explica que todo era un plan para que la “pobre” de **Genoveva** no sufriera y se desengañara de una vez.

Como el **General** no queda muy convencido va en busca de **Jorge** para que sea él quien le explique la situación y al verlo salir del correo lo aborda. **Jorge** había escrito una carta para **Genoveva** en la que metafóricamente llamaba a **Rosario** “enfermedad”; este enredo hace que el **General** se

convenza de que lo dicho por **Pedro** era cierto, así que decide apoyar el plan de los muchachos llevando a su hija a la fiesta para que se desengañe y el compromiso entre ellos se rompa.

E) “Hay cosas que no se le pueden explicar a usted”

Este último segmento es el desenlace de la historia, los malentendidos son aclarados y los conflictos resueltos, es por ello que la considero como una de las cinco partes clave para el análisis de este estudio.

Pedro y **Rosario** llegan a la casa de **Jorge** para celebrar “su diablo” (23 de abril); su llegada causa revuelo entre los invitados, y el festejado los recibe con gran calidez, **María** por otro lado está desconcertada y no entiende lo que pasa.

En el transcurso de la fiesta y después de bailar algunas piezas **Jorge** encierra en un cuarto a **María** y a **Rosario** para que se “perdonen” y aclaren sus diferencias; mientras tanto él y **Pedro** planean cómo deshacerse de **Don Elías** y así emprender la huída con sus mujeres.

De pronto llega el **General** con **Genoveva** y encuentran a **Jorge** bailando con **Rosario**, la muchacha se pone triste y regresa el anillo como ruptura de su compromiso, entonces se sale de la fiesta y se encuentra con **Doña Josefa** (*Mimi Derba*) (mamá de Jorge) a quien le habla de lo sucedido, así que ésta pide una explicación a las muchachas de todo el enredo.

Es entonces cuando el **General**, al hablar con el **doctor** (*Arturo Soto Rangel*) descubre que todo había sido una mentira y está decidido a matar a los muchachos; de pronto sale **Doña Josefa** a aclarar el malentendido. Un año atrás **Rosario** salió a la capital debido al disgusto que había tenido con **Jorge**, fue a una fiesta en la cual la narcotizaron y abusaron sexualmente de ella, trayendo esto como consecuencia su embarazo. **Pedro** se enteró de lo sucedido y decidió casarse con ella para darle un apellido a la criatura y evitar la deshonra de **Rosario** y aunque vivían juntos seguían viéndose como hermanos.

Una vez aclarada la situación quedan todos conformes y termina la cinta con una tradicional fiesta mexicana.

3. 2.- Personajes

A) Pedro Malo

Pedro Malo, es un joven ranchero enamorado, el cual gusta de la música folklórica mexicana y a quien sus limitadas oportunidades económicas lo han orillado a dedicarse a lo que más le gusta: el cultivo agrícola. Para él la vida campirana resulta tranquila y emocionante. Este singular personaje tiene mucha picardía y facilidad tanto para hacer amigos como para meterse en problemas.

Chaparrito y vacilador, este joven mujeriego de nariz respingada y ojos grandes y expresivos, posee sobre todo un carácter pacífico y relajado que hacen de este personaje, contrario a lo que dice su nombre, una persona bondadosa y noble de corazón.

A pesar de carecer de familia, dinero, influencias y sobre todo el prestigio que da un apellido “respetable”, Pedro Malo vive feliz en un pequeño pueblo rodeado de muchos amigos y gente que le quiere.

B) Jorge Bueno.-

Jorge Bueno es un joven altivo y proviene de una familia “acomodada”, posee tierras, riquezas y el poder de un apellido respetable. Este muchacho apuesto y orgulloso tiene un carácter recio y agresivo.

Con una impactante voz seductora, este gallardo personaje gusta de portar el traje de charro con mucho orgullo e interpretar alegremente sus canciones. Resulta ser un excelente partido y cualquier muchacha lo podría desear: alto, fornido, caballeroso, respetuoso, galante, culto pero muy enamorado.

Aunque arrogante, el joven “Bueno” es noble de corazón, tiene buenos amigos y es apreciado entre la gente del pueblo por la sencillez de su trato; valora enormemente la amistad y por ello es incapaz de perdonar una traición.

Herederero de una gran fortuna y un status en sociedad, Jorge encuentra en la vida campirana la paz y tranquilidad que la gran urbe no le da.

C) María.-

Siendo la hermana menor de Jorge, María Bueno es una muchacha respetable y de hogar. Criada con los mismos valores y principios que su hermano, esta joven es sencilla pero nada dejada.

Aunque es orgullosa, no cuenta con los mismos privilegios de Jorge por su "condición" de mujer y en ocasiones es obligada a recibir órdenes con las que no está de acuerdo.

María es una mujer diferente a las de su época por su manera de pensar, ya que lejos de ser sumisa y abnegada, resulta ser rebelde y extrovertida sin dejar de lado su feminidad pues su belleza va de la mano con su coquetería.

D) Rosario

Hija de un mercader árabe, Rosario es una muchacha humilde, en quien las costumbres de su pueblo se encuentran muy arraigadas. Su máxima aspiración en la vida es formar una hermosa familia: atender a su marido y cuidar de sus hijos mientras éste se va a trabajar. Abnegada y sumisa, esta bella joven es bondadosa e incapaz de traicionar a sus seres amados.

La nobleza de Rosario es tan grande que incluso es capaz de anteponer su felicidad con tal de no hacer sufrir a los demás; consciente y con los pies sobre la tierra, sabe de lo cruel que puede llegar a ser la sociedad por lo que siempre intenta ser bien vista por ella.

E) Don Elías

Don Elías es un comerciante de origen árabe quien tiene muy arraigado el papel de padre. Celoso, enojón, corajudo y bigotón este hombre hace todo lo posible por mantener a su hija a salvo de peligros; a este hombre no le disgusta la idea de ver a su hija formando una familia, siempre y cuando sea con un buen partido y con un hombre responsable.

Respetuoso en las costumbres y con el amor que le une a su hija, este simpático caballero cuenta con el aprecio y admiración de muchas personas del pueblo y aunque no goza de gran riqueza, su economía le permite vivir tranquilamente y sin apuros.

F) General

Este personaje es un hombre recio y estricto, de gesto duro y voz mandona. Respetado por su carrera militar, el "General" posee una muy buena posición dentro de la sociedad ya que además es agradable y servicial.

Con el uniforme bien puesto y las armas como forma de vida, este hombre maduro cuida de su familia; no tolera por ningún motivo las mentiras y los secretos y ante todo respeta la palabra de honor que cualquier hombre deposita en él.

G) Doña Josefa

Doña Josefa es una mujer respetada por todo el pueblo, se caracteriza por ser dura pero comprensiva y para ella los hijos son su única razón de ser. De carácter fuerte y con un alto grado de machismo, el matriarcado de doña Josefa es apapachador y en algunas ocasiones hasta alcahuete.

H) Genoveva

Sumisa y reprimida, el personaje de Genoveva es víctima en todo momento del machismo que presentan todos los demás personajes de la historia; no tiene voz ni voto y en ningún momento es tomada realmente en cuenta a pesar de pertenecer a una familia de militares y tener un lugar privilegiado dentro de la sociedad.

I) Doctor

Es un personaje al que la gente del pueblo le debe respeto por el hecho de ser una persona con estudios a diferencia de la mayoría. La opinión de este galeno en el pueblo es de suma importancia pues se podría decir que su palabra es ley.

Su condición de doctor le ha permitido ser amigo cercano de las más importantes familias del pueblo lo que lo coloca en una posición respetada dentro de la sociedad.

3. 3.- Análisis

En esta última parte del estudio, haré un análisis de las que considero las escenas más representativas del machismo dentro de la película; para una mejor comprensión de ello y así situar al lector en el contexto de la escena, he incluido fragmentos del diálogo original.

A) La táctica

Pedro.- Hay novedades, de nada nos va a servir el día de campo que ellas ya hicieron su pacto.

Jorge.- Pacto pa' que

Pedro.- Pos pa' no hacernos caso, ya se las olieron que nos les vamos a declarar y acordaron mandarnos al demonio hasta que dejemos nuestras conquistas amorosas y yo creo que eso no se va a poder ¿verdad?

Jorge.- Pues claro ¿y entonces?

Pedro.- Pues yo a pesar del pacto le voy a hablar a tu hermana, estoy seguro de dar el golpe.

Jorge.- ¿Qué táctica vas a usar?

Pedro.- Pues a ver a la mera hora que se me ocurre ¿y tú?

Jorge.- Yo voy a fingir la indiferencia y después le voy a proponer una amistad platónica, eso nunca falla *mano*, siempre caen.

Oye Pedro quiubo, me voy a llevar a Rosario a la cascada a pescar.

Pedro.- Y yo me llevo a Maruca de cacería.

Jorge.- Acuérdate que es mi hermana ¿eh?

Pedro.- Nombre cuñado ¿qué no me conoces?

Jorge.- Pues por eso.

B) Amistades platónicas

Rosario.- ¿Por qué estás tan callado?

Jorge.- ¿Mmm...? ah, no es que estaba pensando.

Rosario.- **¿En algo que vas a decirme?**

Jorge.- Ajá.

Rosario.- Pues dímelo

Jorge.- Muchas veces he estado a punto de pedirte que fueras mi novia, pero no me he decidido.

Rosario.- ¿Y ahora sí?

Jorge.- Ahora... ahora quiero decirte que me alegro de no haberlo hecho

Rosario.- ¿Por qué?

Jorge.- Porque he reflexionado y he llegado a la conclusión de que tú y yo no debemos ser más que amigos.

Rosario.- Eso hemos sido siempre ¿no?

Jorge.- Si pero tenemos que enaltecer esa amistad; aunque no creas hubo un tiempo en que yo soñaba con tenerte entre mis brazos, acariciar tu cabello, mirarme en tus ojos, besarte furiosamente.

Rosario.- ¿Sí?

Jorge.- Pero tú, con mucha delicadeza me has hecho comprender que no es esa la clase de cariño que tú deseas de mí, ni yo de ti. Así es que, te casarás tú, me casaré yo tal vez, llegaremos a viejos y seguiremos queriéndonos como dos buenos amigos, ¿no te parece hermoso un cariño así?

Rosario.- **Si, muy hermoso.**

Jorge.- Ya mordiste el anzuelo chiquita.

Rosario.- ¿Por qué dices eso?

Jorge.- Por esa truchita que cayó, ¡préstame la red!, ¡Mírala!, ¡dame la red!

Rosario.- Oye Jorge.

Jorge.- ¿Mmm...?

Rosario.- ¿Tú tienes por ahí una novia verdad?

Jorge.- (no contesta y sólo hace un gesto de incertidumbre)

Rosario.- ¡Confíésalo!, ¿no hemos convenido en ser grandes amigos? Los amigos se hacen confidencias, se dan consejos, anda dime ¿tienes novia?

Jorge.- Pues no sé qué decirte, pero... ¿qué opinas de Genoveva, la hija del General?

Rosario.- Pues es bonita, se viste bien, toca el piano, ¿ya es tu novia?

Jorge.- **Todavía no, pero pienso hablarle.**

Rosario.- **¡No le hables!, ¡no te conviene!, ¡tú te mereces algo mejor!, bueno esa es mi opinión, ahora quiero saber la tuya, ¿qué te parece Ricardo del Paso?**

Jorge.- Hombre, es un buen tipo, es elegante, correcto, habla inglés y no tiene líos amorosos, nunca toma una copa, se confiesa todos los domingos y jamás dice una mala palabra, es un buen partido; está calvo pero eso con una peluca se arregla, no tiene conversación y es bastante idiota, pero pues al fin y al cabo los idiotas son los que hacen los mejores maridos, óyeme te conviene, ¿cuándo te casas?, ¿quieres que sea tu padrino?

Rosario.- ¡Vete al demonio con tu amistad!, amigos, lo que pasa es que tú estás alborotado con otra mujer y por eso ya no me quieres.

Jorge.- Pero oye Rosario...

Rosario.- Porque tú me querías y mucho, ¡no lo niegues!

Jorge.- Bueno y entonces eso de Ricardo ¿qué?

Rosario.- A mí que me importa Ricardo, lo nombré nada más para ver si te picaba, pero a ti no te pica ni una avispa, “es bastante tonto”, “te conviene”, hay otros más tontos que organizan días de campo para declararse y le resultan a uno con amistades platónicas, déjame no quiero que te me acerques.

Jorge.- Pero si somos amigos.

Rosario.- Pues no quiero que seamos amigos.

Jorge.- Entonces prefieres...

Rosario.- Si Jorge (se besan) nadie puede quererte como yo, pero no vayas a decirle nada de esto a tu hermana hasta que no le haya correspondido a Pedro y ahora vámonos que ya es tarde.

C) El que es mal marido es mal padre

Pedro está leyendo el periódico tranquilamente mientras Rosario da a luz.

Don Elías.- Hombre, de a tiro la amuela usted, la mera verdad.

Pedro.- ¿Por qué?

Don Elías.- **No sé qué clase de sentimientos tiene usted, sabrá Dios los sufrimientos que estará pasando mi pobrecita hija y usted el marido mírelo aquí, ni sufre, ni se acongoja.**

Pedro.- ¿Qué y si me acongojo nace más pronto?

Don Elías.- Buena que no, pero así demostraría usted que quiere un poquito a su esposa.

Doctor.- Es mujercita, pueden pasar.

Don Elías.- ¡Una primogénita hijo!

Pedro.- Ya ve usted suegro, ¿para qué tanto escándalo señor?, ¡ándele! A ver, a ver, a ver, ¿dónde está esa rosa de castilla que me acaban de traer de París?, ¡Híjole que fea! Esta rosa de castilla no llega ni a cempasúchil, mire nomás, sacó toditita la cara papujada de su abuelo.

Rosario.- ¿Verdad que si se parece a papá?

Pedro.- Su vivo retrato.

Don Elías.- Pero ¿quién dice que es fea esta niña?, es preciosa como una flor de Líbano, le vamos a poner el mismo nombre que mi abuela “Latifa”

Pedro.- ¡No por favor! La acaba de arruinar con ese nombrecito hombre.

Rosario.- Bueno, bueno se llamará Rosario como yo.

Pedro.- ¡Hay Dios no me había fijado en ti!, ¡Qué amolada quedaste Chayito!, si, mire nomás cómo ha dejado a su mamá ¿no le da vergüenza? Toditita destartalada, a ver ¿dónde están esas chapas que tenía?, ¿esos ojos tan sombreados?, ¿esos labios color pitahaya?, ¿dónde están?, usted se los comió ¿verdad?, Bribona, apenas llega al mundo y ya viene haciendo estragos como la langosta.

Rosario.- No la vayas a aborrecer.

Don Elías.- Será lo primero que haga, el que es mal marido, es mal padre, hombres como este no debería el cielo darles hijos.

Pedro.- Mire suegro, no me amargue usted el pastel “sañior”, bueno y ahora que me acuerdo ya me voy, hasta luego Chayito.

Rosario.- ¿A dónde vas?

Pedro.- A invitarle una copa a los amigos con motivo del nacimiento, supongo que esto hay que festejarlo, ¿no? Con permiso “sañior”

Don Elías.- Ay hijita de mi vida, qué metida de pata dio usted matrimoniándose con ese sinvergüenza mujeriego.

Rosario.- ¿Y qué hombre no lo es? Mientras él me respete, déjelo que se divierta, qué culpa tiene mi perico de tener gancho con las mujeres.

Don Elías.- Pero ese ya no es gancho, es un clavijero.

Rosario.- Lo que sea, yo no voy a perder a mi marido por andar con celos tontos, él me quiere mucho, yo también lo quiero y con eso me conformo

Don Elías.- Bueno mijita, mi conciencia está tranquila porque conste que usted se casó sin mi consentimiento.

D) Un año después...

Pedro.- ¡Jorge!, ¡ah, cuánto desgraciado gusto me da verte!

Jorge.- Si, debe ser un gusto muy desgraciado

Pedro.- Bueno, así digo yo

Jorge.- Y así eres.

Pedro.- Tienes razón, precisamente eso les estaba diciendo a las muchachas hace rato, soy muy desgraciado.

Jorge.- Menos mal que lo reconoces

Pedro.- Pos si y ¿cómo supiste que estaba yo aquí?

Jorge.- Por casualidad, algún día teníamos que encontrarnos ¿no?

Pedro.- ¡Claro!

Jorge.- ¿Qué te parece si hablamos ahí adentro?

Pedro.- Hablamos, pasa.

Jorge.-Tú primero. Nomás vine a hacerte una reclamación.

Pedro.- Tú dirás.

Jorge.- ¿Por qué no me invitaste a tu matrimonio? Yo hubiera asistido con mucho gusto.

Pedro.- Pues es que... Pues es que fue todo tan de sopetón, bueno, además tú ya sabes cómo soy yo y cómo hago las cosas.

Jorge.- Sí, ahora ya sé cómo eres y cómo haces las cosas, arrastrándote como los reptiles, traicionando a los amigos y engañando a las mujeres ¿no es cierto? Te casaste con mi novia a sabiendas que yo la quería de veras y me iba a casar con ella, ¡claro! no te atreves a verme a la cara, pos no, faltaba más, mi hermana sí que supo conocerte a tiempo, no creyó en la comedia de tu cariño, porque ya presentía la clase de ficha que eres y yo todavía de imbécil ayudándote de muy buena fe para que fueras mi cuñado, bonita sabandija iba yo a meter en mi familia y no creas que estoy ardido porque me quitaste a la novia, si una mujer nos traiciona, la perdonamos y en paz al fin y al cabo es mujer pero cuando la traición viene de quien uno cree que es su mejor amigo, ¡ah Chihuahua, cómo duele! y todavía te ríes (lo abofetea) ¡contéstala!, ¡contéstala! Pero que vas a contestar si eres un cobarde.

Pedro.- ¡La comedia de mi cariño!

E) La última palabra

Jorge.- ¿Qué clase de juego te traes? ¿no dijiste que estabas enferma?

Rosario.- Pues ya ves que no, solo quería sorprenderte con esa mujer.

Jorge.- Me alegro que me hayas encontrado con ella, porque así se te quitará la costumbre de andarme espiando.

Rosario.- ¿Eso es todo lo que se te ocurre decir? ¿no te da vergüenza andarte paseando con esa mujer?

Jorge.- Lo único que sé es que mientras no seas mi esposa no tienes ningún derecho a andarme reclamando nada de esto.

Rosario.- ¿Cómo?

Jorge.- Me parece que te di tu lugar invitándote antes que a nadie, si tú no quisiste venir es cosa tuya.

Rosario.- Pues ya estoy aquí, deja a esa mujer y vámonos.

Jorge.- No puedo dejarla.

Rosario.- ¿Por qué?

Jorge.- Porque yo la invite a venir nomás por eso.

Rosario.- Jorge por favor, comprende que tengo razón ¿qué te cuesta dejar a esa?

Jorge.- No voy a hacer el ridículo, sea quien sea, no puedo dejar de ser hombre y de ser caballero dejándola plantada.

Rosario.- ¿Y me dejas plantada a mí?, ¿Se te olvida quién soy? Soy tu novia no soy una cualquiera.

Jorge.- Pues precisamente porque eres mi novia no tienes por qué andar haciendo estos papelitos, no quiero que esto se vuelva a repetir, anda vete a tu casa que te perdono por esta vez.

Rosario.- ¿Cómo ahora resulta que el ofendido eres tú?

Jorge.- El ofendido soy yo.

Rosario.- Entonces ya no suplico, te exijo que dejes a esa mujer y vengas conmigo de lo contrario hemos terminado.

Jorge.- ¿Es tu última palabra?

Rosario.- La última.

F) El compromiso

General.- Señoras y señores, quiero anunciar oficialmente el compromiso matrimonial de mi hija con el señor don Jorge Bueno, que me ha hecho el honor en solicitar su mano y de paso les diré que el hecho me congratula en alto grado, porque sin agraviar a los presentes, no podría encontrar un yerno mejor.

Ahora es cuando mi amigo, échele una flor a la feliz pareja.

Pedro.- ¡Uh! Si ya se las tenía preparada, listos muchachos.

Mariachi.- Usted dice cuando.

Pedro.- Arránquense.

“La gente dice sincera cada que se hace un casorio, que el novio siempre la quiera sino que le hagan velorio, para esta novia no hay pena pues va a tener buen marido, Jorge Bueno es cosa buena, por lo menos de apellido. Jorge Bueno es muy bueno, hijo de bueno también y su abuelo ay qué bueno quien se llamara como él.”

Jorge.- Échenle, pero más arriba.

“Procuraré ser tan bueno como dice mi apellido, que se trague su veneno el que velorio ha pedido, Pedro es malo de apellido retachar es su cuarteta, él nomás es presumido porque no es malo es... maleta. Pedro Malo es muy malo, malo por obligación y su abuelo uy que malo, ay que comprarle su león”.

Doña Josefa.- Hagan algo por Dios esos muchachos van a pelear.

Pedro.- “En una mañana de oro alguien nublaba el paisaje, eran un cuervo y un loro, arrancándose el plumaje, ay que olvidar lo pasado si la culpable es la suerte que bueno y malo mezclado en regular se convierte. Yo soy malo no lo niego pero quisiera mezclar malo y bueno por si sale algo que sea regular”.

María.- Voy a pedirle a la orquesta que toque.

Genoveva.- ¿Por qué?

Jorge.- “Cierta animal de carroña un colmenar visitaba, para ver si la ponzoña con la miel se le quitaba, como no se daba vuelo para el placer del malvado, con la miel y su veneno hoy anda el pobre purgado. Que lo entienda, quien lo entienda si es que lo sabe entender y si acaso no lo entiende, hay que obligarlo a entender”.

Pedro.- “Te consta que no soy tonto como tú... lo has presumido”.

Jorge.- “Tonto no si entrometido por el hambre... de amistades”.

Pedro.- “El hambre siempre la calmo con el manjar del amigo”.

Jorge.- “Méndigo es y no mendigo el que roba a sus amigos”.

Pedro.- “Tú lo dices”.

Jorge.- “Lo sostengo”.

Pedro.- “No te vayas a cansar”.

Jorge.- “No le saque”.

Pedro.- “Sí le saco”.

Jorge.- “Pues se acabó este cantar”.

Genoveva.- ¿Bailamos Jorge?

Jorge.- Al rato.

Genoveva.- Bailamos.

Jorge.- Al rato.

General.- Juguetones que son.

Esta parte de la historia es quizá una de las más significativas de la película, ya que además de ser un fragmento clásico para la comedia y la canción ranchera, representa la eterna lucha de masculinidad entre hombres.

Pedro comienza “haciéndose el chistosito”, burlándose de Jorge ante la eventualidad que se presenta: el matrimonio con una “muchacha bien” pero que finalmente no ama.

Por otro lado Jorge, se ve humillado en su condición “viril” e intenta demostrar que es más fuerte y más “hombre” que Pedro. Esto lo podemos identificar en su expresión: “*échenle, pero más arriba*”.

A partir de aquí, se crea una constante lucha de minimizarse mutuamente.

Es entonces cuando Pedro hace alusión a la hermana de Jorge, pero éste último, más que por su hermana, siente humillación por él mismo ya que le están exhibiendo ante la sociedad y de paso se trata del hombre que le quitó a la novia y se casó con ella, que además viene con toda tranquilidad a enamorar a María y que, por si fuera poco, era su mejor amigo.

Es ahora cuando intervienen otros factores que se refieren más a la masculinidad que al machismo:

Pedro: Te consta que no soy tonto como tú... lo haz presumido

Jorge: Tonto no si entrometido por el hambre... de amistades.

Pedro: El hambre siempre la calmo con el manjar del amigo.

Jorge: Méndigo es y no mendigo el que roba a sus amigos.

Y hacen referencia a quién es más inteligente o quién tiene más dinero, haciéndolos esto, “mejor que el otro”.

G) Vestido de novia

María.- Te me cuidas mucho mamá.

Jorge.- ¿Estás segura que no te va a faltar dinero?

Doña Josefa.- No, llevo bastante.

Jorge.- No vayas a andar con economías ¿eh? acuérdate que quiero el mejor equipo de novia que puedas encontrar.

Doña Josefa.- ¡Ya verás!

Jorge.- Cuidado con las curvas.

El matriarcado que existe dentro de la historia se hace evidente en esta parte con el personaje de doña Josefa; a la muerte del padre de Jorge, Doña Josefa asumió el papel “masculino” en su familia; así mismo podemos ver la parte del machismo reflejada en ella, pues es quien decidirá qué vestido y qué usará la novia de su hijo sin siquiera consultárselo, además de obligarla a mantener una posición de mujer sumisa y obediente ante el dominio de su marido. Es entonces que puede comprenderse qué papel juega la mujer dentro de la historia.

H) Tal para cual

Jorge.- ¿Hasta cuándo se te quitará lo desgraciado?

Pedro.- Hasta que se te quite a ti

Jorge.- ¡Cuidado con lo que contestas!

Pedro.- Pos, cuidado con lo que preguntas

Jorge.- Eres un mañoso y un descarado.

Pedro.- ¡Qué casualidad! Lo mismo pensaba yo de ti.

Jorge.- ¿A qué te refieres?

Pedro.- Pos ¿A qué te refieres tú?

Jorge.- A la música que le llevaste anoche a María ¿te das cuenta de la polvareda que has armado con todo eso? un hombre casado y con hijos enamorando a mi hermana y llevándole serenata hasta adentro de mi propia casa, ¿por qué me haces hacer el ridículo?

Pedro.- Mira no te pongas tan hablador hombre ¿tú no le llevaste serenata a mi mujer?

Jorge.- Bueno pero eso es diferente.

Pedro.- Si claro es diferente, imagínate lo que pensarán de mí, hora en la mañana al salir de mi casa, estaban unos muchachos jugando al toro, en cuanto me vio uno de ellos me citó con la muleta, me dio un pase natural que me dejó rete escamado, si he sabido que te ibas a mandar de ese modo no te digo lo que te dije.

Jorge.- Que se me hace que me contaste todo eso nomás para conseguir que te diera el agua.

Pedro.- Hombre ¿me crees capaz?

Jorge.- ¡Pero cómo no! si a taimado y a conchudo no hay quién te gane.

Pedro.- Mira Jorge, ya me cansé de soportar tus insultos. Me has hecho pasar por un cobarde delante de la gente y me he aguantado, pero ya no te lo consiento más, si todavía te traes algo contra mí ¡vamos a darnos en las muelas! o ¡a matarnos de plano!

Jorge.- ¿Así de pantera?

Pedro.- Así

Jorge.- Arráncate.

Pedro.- Arráncate tú, ¿no me traes tantas ganas? ¡arráncate imbécil! (*Jorge le pega a Pedro y éste le contesta, agarra una piedra y la levanta*) ¿Ves? Con dejarte caer esta matatena en la cabezota te mueres.

Jorge.- ¡Pos suéltala ya!

Pedro.- No soy tan vil, ya te lo dije que yo nunca podría matarte.

Jorge.- Pero yo si mira. (*Le enseña un arma*)

Pedro.- ¡Ah música! ¿Y me hubieras disparado?

Jorge.- Si me sueltas la piedra, si.

Pedro.- Pos ¡qué desgraciado!

Jorge.- Si ¿Verdad? bueno ¿la seguimos o la paramos?

Pedro.- Pos como quieras.

Jorge.- No como quieras tú.

Pedro.- Pos ahí que quede.

Jorge.- Bueno ahí la dejamos, bueno a lo que te truje, necesito urgentemente una entrevista con Rosario.

Pedro.- ¿Y a mí qué me cuentas?

Jorge.- Pos es que tú me la tienes que conseguir.

Pedro.- Un momento señor, el convenio que hicimos, no estipula que yo te sirva de alcaloide.

Jorge.- ¿No?

Pedro.- Pos claro que no, todos tenemos derecho en la vida a ser rastros pero no tanto.

Jorge.- Bueno, 'ta bueno, nomás te corto el agua y no vuelves a ver a María.

Pedro.- ¡Cómo serás infeliz! ¿para cuándo quieres la entrevista?

Jorge.- Para mañana en la noche.

Pedro.- ¿Dónde?

Jorge.- En mi casa.

Pedro.- ¿Qué, qué, qué? ¿Llevarte yo mismo mi mujer a tu casa? hombre no la...

Jorge.- Pero ¿por qué no? pues hombre hay una fiesta, yo te invito, llegas acompañado de tu señora, pues es lo más natural.

Pedro.- Y ¿a honras de qué la fiestecita?

Jorge.- Mañana estamos a 23, es día de mi diablo, ¿qué no te acuerdas?

Pedro.- ¡Hermano, muchos días de estos! ¡ojalá y te mueras desgraciado!

Jorge.- ¿Qué pasó, que pasó?

Pedro.- Ojalá y te mueras dentro de muchos años, no me dejaste acabar hombre.

Jorge.- Ándele, ándele.

l) La deshonra

Vecinas.- Muchachas miren quien viene, ¿qué tal Pedrito?

Pedro.- ¡Qué tal linda!

Vecinas.- Su esposa... ¿bien?

Pedro.- Bien gracias.

Vecinas.- Y su amigo Jorge Bueno... ¿Está bueno?

Pedro.- Bueno.

General.- ¡Pedro!

Pedro.- Quiubo mi General ¿Qué hace aquí?

General.- Esperándolo.

Pedro.- A sus órdenes, pase usted.

General.- No, prefiero que nos quedemos aquí, esto es un asunto muy delicado.

Pedro.- ¿Ah sí?

General.- Si, usted sabe que Jorge está formalmente comprometido a casarse con mi hija.

Pedro.- Sí señor.

General.- Usted sabe que yo hice público el compromiso.

Pedro.- Sí señor.

General.- Y usted sabe que ya se están corriendo las amonestaciones.

Pedro.- Sí señor.

General.- Pero lo que usted no sabe, porque en estos casos, el último que lo sabe es el marido, es que su gran amigo Jorge Bueno, la ha deshonrado a usted.

Pedro.- ¡Oiga mi general!

General.- Esa es la palabra sí señor, deshonrado, porque no puedo calificar de otro modo el hecho de que le traiga serenata a la señora esposa de usted.

Pedro.- Si caramba, eso sí que estuvo muy mal hecho, muy mal hecho mi general, claro que como fueron novios, a lo mejor vino en plan de amistad mi general.

General.- ¡Qué amistad ni qué carabina! Si se puso a gritarle como un desesperado, te quiero, te quiero, todo el barrio lo escuchó.

Pedro.- ¡Qué barbaridad!

General.- Imagínese la situación de mi pobre hija, recibir semejante oprobio estando a un paso de la boda, se siente humillada, burlada, vilipendiada.

Pedro.- De la patada, sí mi General.

General.- Usted sabe que a un hombre como yo, no le queda otro camino que las armas; agarré mi pistola y salí dispuesto a lavar con sangre la infamia, pero analizando la cosa, pensé y dije: no debo matar a Jorge.

Pedro.- Pues pensó usted bien mi general, no vale la pena.

General.- No lo voy a matar yo, lo va a matar usted.

Pedro.- ¿Yo?

General.- Claro aunque mi indignación es mucha reconozco que a usted le asiste el derecho de castigar a ese miserable.

Pedro.- Tiene razón, lo voy a matar.

General.- ¡Eso!

Pedro.- Le voy a dar la peor de las muertes que existe, la muerte civil.

General.- ¿Eh?

Pedro.- En estos casos el desprecio es lo mejor mi General, con su permiso, pase usted, ándele.

General.- No señor ésa no es actitud de hombres

Pedro.- ¿No?

General.- Es de cobardes

Pedro.- Si

General.- Es la única salida honrosa que le queda.

Pedro.- Si señor, es la única, Jorge se muere que ni qué, ahí nos vemos mi general.

General.- ¿A dónde va usted?

Pedro.- A darme un baño.

General.- No mi amigo, aquí primero me lava usted su honra y luego se baña todo lo que quiera, vamos.

J) El mal de todos los hombres

Doña Josefa.- Buenas noches General.

General.- Señora, es para mí muy penoso recibirla, con la novedad de que la boda se ha disuelto y doblemente penoso me es informarle el motivo de la ruptura.

Doña Josefa.- El motivo ya lo sé, qué le vamos a hacer General, me avergüenza reconocerlo, mi difunto marido adolecía de lo mismo y Jorge desgraciadamente lo heredó.

General.- Entonces ¿ya lo sabía usted?

Doña Josefa.- ¡Claro que sí!

General.- ¿Y por qué no me lo advirtió?

Doña Josefa.- Porque no pensé que usted quisiera casar a su hija con un dechado de pureza.

General.- No, no, desde luego que no, pero tratándose de un mal de esa índole, la cosa toma perfiles de tragedia.

Doña Josefa.- No, no, no tampoco hay que ponerse así, ésta es una cosa común y corriente en todos los hombres.

General.- Señora, qué insinúa usted.

Doña Josefa.- Ande, ande General, no se haga el inocente que a lo mejor usted también tiene cola que le pisen.

General.- Está usted muy equivocada señora yo...

Doña Josefa.- Mire general, todo lo que hablemos, sale sobrando, buenas noches.

Los cuadros presentados a continuación representan algunas de las escenas elegidas para realizar el análisis de esta investigación, cada uno de los cuadros está compuesto por la descripción de la escena, las funciones de Jakobson, la explicación de cómo actúa el género y la representación machista del personaje en turno. Esto acompañado por el argumento de cada personaje participante y elegido para el análisis. Cabe mencionar que no todas las funciones de Jakobson se hacen presentes siempre, por lo que en ocasiones, algunas funciones no aplicarán en dichos cuadros de análisis.

3.5 Interpretación final

Básicamente la cinta trata de un par de jóvenes situados en los años 50, los cuales están fuertemente arraigados a sus tradiciones y costumbres. De la misma manera, la cinta narra el cómo estos jóvenes, a los cuales los une una gran amistad, llegan a tener diferencias a consecuencia de un problema de comunicación de estos con sus respectivas novias. Derivado de actitudes machistas permitidas por las mujeres, y por otro lado pensamientos liberales tanto de hombres como de mujeres que para esa época no estaban bien vistos dentro de la sociedad.

El conflicto radica en que por un lado uno de los personajes principales, "Jorge Bueno" tiene conflicto en decidir entre su orgullo como hombre, la amistad de un amigo de toda la vida y la mujer a la que considera el gran amor su vida.

De la misma manera "Pedro Malo" debe decidir entre la amistad, de su amigo, la honra de una gran amiga y su propia felicidad, anteponiendo su propio orgullo para lograrlo.

A lo largo del filme, se muestra una amistad muy fuerte entre Jorge y Pedro en la cual, en más de una ocasión se muestra una homosexualidad reprimida por parte de Pedro para con Jorge, donde incluso éste, da muestras de celos y en diversos momentos hace referencia al daño que le ha causado haber sido traicionado, por un amigo más que por su prometida.

Por otro lado el director de la película juega también su papel en ese sentido cuando en diversos tiros de cámara hace notar a Pedro inferior a Jorge aunque se encuentren en circunstancias similares. De la misma manera la vestimenta de Pedro casi siempre intenta imitar a la de Jorge, aunque es notorio que por los pocos recursos con los que cuenta Pedro, solamente hace mas notoria la idolatría que tiene para con su amigo.

Las mujeres dentro de la historia juegan un papel muy importante y básico ya que es a través de ellas que la historia toma un rumbo muy diferente.

De ellas depende el curso que toma la historia pues por un lado, "Rosario" prometida de Jorge en un principio, a mitad del filme se convierte en la esposa sumisa de Pedro.

De la misma manera “María”, hermana de Jorge y prometida de Pedro, se siente traicionada, tanto por Pedro, como por su amiga, Rosario, sin conocer las circunstancias que orillaron a estos a contraer matrimonio a pesar de la negativa del padre de Rosario.

Todas estas circunstancias rodeadas de una sociedad machista hacen que la película tome un giro, muy peculiar en la que el orgullo se conjuga con las tradiciones y la felicidad se confunde con el conformismo y la mediocridad.

El final de la cinta se resuelve de manera paulatina, pero es gracias a los personajes que deciden arreglar sus diferencias como amigos e intentar recuperar su amistad antes que el amor de sus antiguas novias.

CONCLUSIONES

Hablar con franqueza de los problemas de la sexualidad, las pasiones humanas, la identidad, y a la vez proyectar y criticar la situación subordinada de las mujeres en la actualidad, hace inevitable una demanda interior tanto de hombres como mujeres, que forma parte de este sistema de poder y dominio de la subjetividad individual y colectiva que crea la identidad. Tan complejo y recíproco pero al mismo tiempo compuesto de múltiples y diversos factores culturales, que hacen ver a la mujer como un objeto social.

El feminismo es un movimiento importante dentro de la historia de la humanidad, que ha sido parteaguas en la construcción de la realidad que vivimos. Un movimiento que transformó la cotidianeidad que se vive en torno a ser mujer. Así, uno de los principales problemas a los que se enfrenta la mujer, que en ocasiones creó su identidad en la premisa exclusiva de la maternidad, es el hecho mismo de su simbolización universal con la naturaleza. Pero es de suma importancia contemplar los orígenes de la participación cultural femenina no reconocida, para poder encontrar las condiciones en las que se encuentra la situación actual de la mujer.

Dentro de la cinta analizada, se puede observar claramente, cómo el tiempo, la época y la cultura de nuestro México, ha ido evolucionando y poco a poco se ha incorporado a esta globalización cultural, donde la mujer deja de tomar un papel maternalista para convertirse en una mujer autónoma e independiente. Aunque siempre ligada a nuestra identidad machista. En la actualidad acciones como éstas marcan el origen de la rebelión *contranatura*, que las liberaría de la procreación esclavizante.

Los alcances de los medios de comunicación, la tecnología que observa y hace partícipe al hombre y a la mujer de la secuencia de las relaciones sociales, los acontecimientos de nuestra región y lo que sucede cruzando las fronteras, provoca que las culturas se perturben y transgredan, eliminando las barreras de lo local a lo global. Esto da como resultado la transformación de la identidad masculina y femenina, y obviamente el surgimiento de nuevos vínculos entre los géneros.

Las mujeres tradicionales, que en culturas como la nuestra todavía parecen tan normales, tan propiedad del poder masculino, contrastan con mujeres que se descargan culturalmente y provocan cambios en lo masculino. El problema de las expresiones culturales que predominan actualmente recae en hombres y mujeres, siendo los hombres los que parecen hacerlo más lento.

En la investigación se esclarece cómo nuestra sociedad está completamente dominada por hombres, y en muchas ocasiones y de manera inconsciente, lo aceptan, permiten y orillan por las mismas mujeres que desde la cuna y en su papel de madre, otorgan el papel de género a los hijos, encomendándoles tareas, mal llamadas propias de hombrecitos o de mujercitas. Esta idea errónea de darle en la sociedad un papel a cada individuo por su sexualidad, frena la evolución, evita el avance de grandes sociedades y orilla a una constante lucha de poderes.

Es un error considerar que el cambio y la modernidad suponen un proceso uniforme posible mediante procesos que anulen las diferencias. Al contrario, la modernidad y el proceso de globalización se caracterizan por la presencia de una diversidad que, en ocasiones, asemeja expresiones absurdas de los tiempos actuales: podemos presenciar la imagen de una mujer ejecutiva, independiente económicamente, llena de "éxito" y en el otro extremo la de una mujer que es abusada sexualmente por su marido.

En el caso de identidades femeninas, los contrastes en la coexistencia de dos tiempos sociales totalmente opuestos, presentan por un lado a mujeres subordinadas a la estructura patriarcal del poder, quienes en esencia representan un pasado que persistió y se mantuvo; y por el otro, mujeres que no concuerdan con esquemas y estereotipos de mujer sumisa, débil, frágil, dependiente y abnegada.

El hecho de redefinir la identidad social femenina hace mención de la masculina, porque ambas se han definido a partir de su opuesto. Porque la separación del ser humano en género masculino y femenino conforma el esquema de la realidad socio-cultural, cuyas representaciones de la femineidad y la masculinidad sufren variaciones a través del tiempo y del espacio.

A pesar de las revoluciones que provoca, hemos aprendido a disfrutar las transformaciones de la cultura. Se reconocen mujeres asumidas como sujetos sexuales, competitivos, confrontadores, que nos hicieron conscientes de la igualdad entre géneros. Pero es necesario reconocer que, si bien es cierto que a las mujeres les hace falta mucho por avanzar, a los hombres les falta mucho más para reconocer y aceptar a la mujer como un ser autónomo. Y de seguir así, nunca veremos los nuevos vínculos y relaciones entre los géneros que comienzan a consolidarse como expresiones culturalmente predominantes.

No se trata de que las mujeres luchen solas, se trata de integrar esfuerzos e impulsar con dinamismo un cambio que a todos beneficiará. Necesitamos apurar a la historia: si las mujeres se

constituyeron en sujetos de su propia historia, mal harían los hombres en no hacer lo mismo, en no reconocer que la lucha es de todos: es una lucha de la humanidad. La lucha que mantiene a la mujer para no ser degradada es invaluable, así como la que mantienen los segregados raciales o la causa ecologista. Todo es parte de la condición humana que nos hace pensar que lo propio es mejor que lo ajeno y que nos hace protestar por lo que creemos que es injusto.

Es momento de que cada integrante de la sociedad asuma el comportamiento que debería, no se trata de dividir entre hombres y mujeres, se trata de comprender que ambos géneros somos parte de una misma sociedad. La investigación realizada, basada en un filme de los años 50 no es otra cosa que un reflejo de la sociedad actual, el hecho de cambiar el caballo por los autos, o utilizar mejor tecnología no es un indicativo de que estamos evolucionando, es tal vez, un indicio de que nos estamos modernizando pero a final de cuentas, los tiempos pueden cambiar y la modernidad cada vez se nos acercara más, pero un verdadero cambio, no será posible sin la participación directa de la mujer; sin reproches, sin ataduras y sin un limite.

Es momento de que la mujer tome el papel que le corresponde dentro de la sociedad y aun más importante que el hombre permita que la mujer sea quien tome lo que le corresponda.

El trabajo de investigación permitió ver el comportamiento machista dentro de nuestra sociedad mexicana en la época de los años 50. El observar el papel de cada integrante en esta sociedad, nos hace reflexionar sobre, si realmente hemos sufrido una revolución como sociedad, un avance como civilización, o simplemente nos estamos adaptando a los cambios modernos, pero que en realidad la represión en contra de las mujeres y todo lo que a ellas se refiera sigue siendo un referéndum de debilidad, y subordinación en nuestra sociedad.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Ayala Blanco Jorge. La aventura del cine mexicano: En la época de oro y después Edition: illustrated Publicado por Editorial Grijalbo, México 1993

Baldivia Urdininea José, Arrieta Abdalla Mario. Apuntes sobre información y comunicación. La formación de los periodistas en America latina (México, Chile y Costa Rica). Publicado por Coordinación de Información y Estudios de la Comunicación, Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, México 1979

Benhabib Seyla. Teoría feminista y teoría crítica: Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío Publicado por Alfonso el Magnánimo, Institución Valenciana de Estudios e Investigación España1990.

Bernal Hernández, Carlos Roberto. Catálogo general Escrito por Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación, Publicado por Centro CONEICC de Documentación sobre Comunicación en México 1988.

Bourque Susan Carolyn, Butler Judith, Lamas Marta El género: La construcción cultural de la diferencia sexual, Traducido por Marta Lamas Publicado por Universidad Nacional Autónoma de México, México 2000.

Castañeda Marina. El machismo invisible Publicado por Grijalbo, México 2002.

Connell Robert William, Raewyn. Masculinidades. Universidad Nacional Autónoma de México Programa Universitario de Estudios de Género. Colaborador Irene María Artigas Publicado por UNAM, Programa Universitario de Estudios de Genero, México 2003.

Corral Corral, Manuel de Jesús. La ciencia de la comunicación en México: origen, desarrollo y situación actual. Publicado por Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Taller de Investigación para la Comunicación Masiva, Mexico1982

Freud Sigmund, Tótem y Tabú Escrito traducido por Luis López-Ballesteros y de Torres Publicado por Alianza, México 2000

Fuentes Hernández Juan, *Semiótica, guía de estudio*, Editorial alianza.

México 1988.

García Gustavo, Aviña Rafael. Época de oro del cine mexicano Edition: illustrated Publicado por Clío, México 1997

García Riera, Emilio. HISTORIA DOCUMENTAL DEL CINE MEXICANO, CONACULTA, IMCINE. México 1992-1997

Gladstone W E. Cuestiones constitucionales, 1873-1878 Librería de Simon y Osler; Propaganda Literaria, España1882

Guiraud Pierre, La semiología, Edition: 17 Publicado por Siglo XXI, México 2001.

Horney Karen, Psicología femenina. Association for the Advancement of Psychoanalysis, Edition: 4, illustrated Publicado por Alianza, Mexico 1990

Kaufman Michael, Horowitz Gad, Hombres, placer, poder y cambio. Centro de Investigación para la Acción Femenina Publicado por Centro de Investigación para la Acción Femenina, Republica Dominicana1989.

Lacan Jacques. Escritos I Edition: 17 Publicado por Siglo XXI, Argentina 1994.

Lagarde Marcela. Género y feminismo: Desarrollo humano y democracia Edition: 2, illustrated Publicado por horas y Horas, Mexico1996.

Lamas Marta (Compiladora) El género, la construcción cultural de la diferencia sexual. Joan W. Scott el género: una categoría útil para el análisis histórico. México, año 2000.

Mead Margaret. Experiencias personales y científicas de una antropóloga. Editorial Paidós, España 1976.

Meza Escorza Tania Adolescentes obesas en las telenovelas juveniles y los cautiverios de mujeres. México 2003.

Mill Stuart. On Liberty: Representative Government; The Subjection of Women Publicado por Oxford University Press, EU 1954.

Millan, Mágina. Derivas de un cine femenino. PUEG-UNAM, México, 1999

Mota, Ignacio de la, función social de la información, editorial paraninfo. España 1988

Navarro Marysa - Stimpson Catharine R. (Compiladoras) ¿Qué son los estudios de las mujeres? El concepto de género por Jill K. Conway, Susan C. Bourque y Joan W. Scott Buenos Aires, Argentina 1999.

Núñez, T. y Los certales, F., en *Diario de Sevilla*, el 28 de Enero del 2000

Olabuenaga Teresa. El discurso cinematográfico: Un acercamiento semiótico Publicado por Trillas, México 1991.

Parsons Talcott, S Bryan. Turner The Social System Edition: 2, Publicado por editorial Rutledge, Londres 1991.

Prado Del Javier. Teoría y práctica de la función poética: Poesía siglo XX Escrito y Publicado por Guida Editori, México 1993.

Ruiz Alicia E. C., Amorós Celia Identidad femenina y discurso jurídico Alicia E. C. Ruiz, Celia Amorós Publicado por Departamento de Publicaciones, Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires, Argentina 2000

Salazar Mallén Rubén, Rubén Salazar Mallén y lo mexicano: Reflexiones sobre el neocolonialismo Escrito por Rubén Salazar Mallén, José Luis Ontiveros Edition: illustrated Publicado por Universidad Autónoma Metropolitana, México 2002

Stephen James, The Speech of James Stephen, Esq. in the Debate in the House of Commons, March 6, 1809, on Mr. Whitbread' Motion Relative to the Late Overtures of the American Government: With Supplementary Remarks on the Recent Order in Council Publicado por Printed for J. Butterworth, and J. Hatchard, EU1809.

Wolf, Mauro. *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Paidós. México, 1992.

Zavala, Lauro. Elementos del discurso cinematográfico. Publicado por Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, México 2003

<http://www.cineclasico.com/historiacine/origenes.htm>

<http://www.jornada.unam.mx/2000/04/06/ls-Kaufman.html>

http://www.mipunto.com/temas/1er_trimestre04/cine.html

<http://www.monografias.com/trabajos13/losmedi/losmedi.shtml#MEDIOS>

<http://www.us.es/bibemp/ulises/profesoras.htm>

FICHA TÉCNICA DE “DOS TIPOS DE CUIDADO”

Dirección Ismael Rodríguez Ruelas

Producción David Negrete

Guión Ismael Rodríguez Ruelas/ Carlos Orellana

Música Manuel Esperón

Fotografía Gabriel Figueroa (blanco y negro)

Reparto Jorge Negrete

Pedro Infante

Carmelita González

Yolanda Varela

Carlos Orellana

José Elías Moreno

Queta Lavat

Mimi Derba

Arturo Soto Rangel

Manolo Noriega

País México

Año 1952

Género Comedia ranchera

Duración 111 Min.

Idioma Español

Distribución Cinematográfica Tele Voz S.A.