

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE HIDALGO**



INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN CIENCIAS SOCIALES
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN
COMUNICACIÓN Y GÉNERO

**La Imagen de las Mujeres en la Época de Oro del Cine Nacional
Mexicano**

TESIS

que para obtener el grado de Maestra en Ciencias Sociales

PRESENTA

Silvia Hortensia Rodríguez Trejo

DIRECTOR DE TESIS

Dr. Manuel Jesús González Manrique

“Amor, orden y progreso”

Pachuca de Soto, Hidalgo. Junio de 2015



MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES

MTRO. JULIO CÉSAR LEINES MEDÉCIGO
DIRECTOR DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR
PRESENTE.

Estimado Maestro:

Sirva este medio para saludarlo, al tiempo que nos permitimos comunicarle que una vez leído y analizado el proyecto de investigación titulado **“La Imagen de las Mujeres en la Época de Oro del Cine Nacional Mexicano”**, que para obtener el grado de Maestra en Ciencias Sociales presenta la **C. Silvia Hortensia Rodríguez Trejo**, matriculada en el Programa de **Maestría en Ciencias Sociales** (2013-2014), con número de cuenta 291008; consideramos que reúne las características e incluye los elementos necesarios de un trabajo de tesis, por lo que, en nuestra calidad de sinodales designados como jurado para el examen de grado, nos permitimos manifestar nuestra aprobación a dicho trabajo.

Por lo anterior, hacemos de su conocimiento que a la alumna mencionada, le otorgamos nuestra autorización para imprimir y empastar el trabajo de Tesis, así como continuar con los trámites correspondientes para sustentar el examen para obtener el grado.

ATENTAMENTE

“Amor, Orden y Progreso”

Pachuca de Soto, Hgo., a 04 de junio de 2015.



DR. EN D. EDMUNDO HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ
DIRECTOR

DR. MANUEL JESÚS GONZÁLEZ MANRIQUE
DIRECTOR DE TESIS

DRA. THELMA ANA MARÍA CAMACHO MORFÍN
PROFESORA INVESTIGADORA

DR. JESÚS ENCISO GONZÁLEZ
PROFESOR INVESTIGADOR

*Para mi hija Mariana Fernanda, por lo que hemos vivido y por lo que
hemos logrado.*

Para Rebeca, por su valioso apoyo.

Para mi amiga Elvira, porque siempre estuvo a mi lado.

Para Arturo y Esperanza, por querernos tanto.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo I . Mujeres Imaginadas, Mujeres Marginadas.	19
1.1. Simone de Beauvoir y el Segundo Sexo.....	20
1.2. Los <i>universos</i> de Simone de Beauvoir.....	22
1.3. Marcela Lagarde: la <i>construcción</i> de las mujeres.....	44
1.4. Los cautiverios de las mujeres.....	50
Capítulo II.- Tiempos de Cine.....	61
2.1. Del documental histórico al cine de arrabal.....	62
2.2. De la aparición del cinematógrafo.....	63
2.3. El cine como testimonio histórico de la Revolución Mexicana.....	69
2.4. La maravilla del cine sonoro.....	73
2.5. Los inicios de la Época de Oro en la cinta de plata.....	78
2.6. El melodrama y su código de honor.....	82
2.7. El cine de Rumberas y la educación en lo moral.....	86
2.8. Modernidad, cuando la realidad supera la ficción.....	88
Capítulo III.- Las narrativas de cine.....	91
3.1 El estudio del discurso cinematográfico.....	92
• La producción intelectual como expresión ideológica.....	93
• Esa máscara íntima y ajena: la identidad.....	94
• “Patria, mujer y caballo...”	95

• Entre el ser, el parecer y el deber ser.....	95
• El cine: la imagen más allá de la pantalla.....	96
• El contexto social.....	97
• Espacio y Cine.....	98
• La gramática del encuadre.....	101
• Narrativas de cine: mentiras verdaderas.....	106
• El arquetipo cinematográfico de las mujeres.....	108
3.2.- Las mujeres en la pantalla.....	118
El cine de cabareteras.....	118
“Aventurera”.....	119
• Las transgresoras.....	121
• El inicio: de la hetaira y el cautiverio de las putas.....	123
• El encuentro.....	126
• Sería un honor poder llamarla también “mamá”.....	128
• Justicia Divina.....	130
• El castigo y la reivindicación por amor.....	132
Cine, Mujeres y Revolución.....	135
“Enamorada”.....	141
• Las buenas costumbres de las buenas mujeres y... Beatriz.....	142
• La aprendiz del padre.....	143
• De la suerte de no ser “mujerzuela” por el favor de Dios.....	145
• Beatriz bien vale una misa.....	148
Y ella se “cubre” de Patria.....	149
• Beatriz, universos y cautiverios.....	151
Entre la “ficha” y el llanto.....	155
“Salón México”.....	157
• Nada como ser madre sin serlo y bailar sufriendo.....	159

• Todo por quinientos pesos.....	167
• La petición de mano.....	171
• “Por Dios, por la Patria y por los semejantes”.....	172
• “ Fue la mujer más grande que conocí”.....	174
Modernidad, mujeres al filo de la navaja.....	174
“Los Olvidados”	178
• Canción de cuna.....	180
• ¿Por qué te voy a querer?.....	183
El sueño.....	186
• “Es necesario a veces, encontrar compañía”.....	188
“Ya se va?.....	190
• “Ahora, aguántese”.....	193
Entre el “cake” y la “campechana”. Un nuevo estilo de vida.....	195
“Una familia de tantas”.....	198
• Los zapatos de Maru	199
• La entrada (en abonos) a la modernidad.....	201
• Mujer a los quince, el discurso oficial.....	203
• ¿A qué hora sale por el pan?.....	206
• El pecado, el castigo, el silencio.....	207
• “Las puertas del cielo”.....	211
• Sola...¡ pero de blanco !	213
Conclusiones.....	215
Fuentes de Información.....	220

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación surge por dos razones fundamentales: el gusto por el cine mexicano de la Época de Oro y la inquietud generada por la manera en que los personajes femeninos son representados en la pantalla, hecho que a su vez lleva al tema central de este estudio: mostrar cómo a través de las narrativas cinematográficas de este período se construyen los estereotipos de género¹ y su vinculación con las necesidades y/o expectativas de una sociedad patriarcal como lo era la mexicana en los años cuarenta del Siglo XX.

Para lograr lo anterior, es necesario contar con una mirada más clara y objetiva, y pasar del mero disfrute de una trama a la deconstrucción de la misma; llevar ese momento de ocio al plano del cuestionamiento y la reflexión, sin perder de vista el hecho de que cada cinta muestra un “deber ser” a los hombres y mujeres que dieron cauce al México actual.

Así, y como preámbulo para el desarrollo de esta investigación es necesario considerar que “pensar el cine” es un concepto poco claro e infrecuente; verlo, disfrutarlo, “vivirlo” es lo que de manera cotidiana se hace como esparcimiento, como una manera de diversión la cual, en ocasiones, se ha elevado a los altares casi como si fuera un rito.

Pues bien, *visto* de esa manera – literal y figurativamente-, una sala de cine es un espacio de encuentro y fusión de dos “realidades” de manera momentánea: la historia-ficción- y la historia propia-vivida, donde una y otra en cada momento se disputarán la conciencia de quien funge como público receptor, un público que aún antes de iniciar la proyección en la pantalla, ya se encuentra envuelto en esa mística de las representaciones y las historias que, partiendo de la ficción y siendo ajenas, las convierte en su interior en realidades propias, en verdades

¹ Los estereotipos de género se van a construir a partir de señalar las representaciones, prácticas, valores, símbolos y actitudes que en cada sociedad se elaboran en función de las diferencias biológicas de hombres y mujeres.

incuestionables y, ¿por qué no?, en modelos a seguir, ya que a decir de Carlos Monsiváis:

“la concurrencia le “plagia” lo que puede a las películas: el manejo del habla y de los gestos, el humor, la reverencia ante las instituciones, la percepción anecdótica de los deberes y los placeres. En rigor, es “la Edad de Oro” no del cine sino del público que, entre otras cosas, confía en que los ídolos le aclaren el manejo de las nuevas formas de vida, orientándolo en el vértigo de las transformaciones”. (Monsiváis, 1992:14)

Para dar un panorama más amplio al respecto, es necesario recordar que durante el periodo que ésta abarca- los años cuarenta y cincuenta del Siglo XX-, el cine era uno de los principales medios de entretenimiento de las masas, la televisión no se convertía en la presencia indispensable en todo hogar mexicano y la llamada modernidad distribuía sueños y pesares a lo largo y ancho de la República, es entonces cuando la gente se divierte gracias al cine, la gente sueña con las historias del cine y sobre todo, la gente aprende de los personajes del cine.

Así, el material filmico que se presenta en ese periodo va a promover, voluntaria e involuntariamente y siempre amparado bajo la fuerza de la costumbre, la construcción de estereotipos, tanto femeninos como masculinos; historias imaginadas y algunas basadas en hechos reales, pero siempre mostrando una carga de valores morales, de saberes compartidos, de obsesiones permanentes.

Complementado lo anterior y subrayando el hecho de “la fuerza de la costumbre”, es preciso señalar que las manifestaciones culturales tales como el cine, la literatura o el teatro, van a reproducir y fortalecer el orden social imperante. Un orden que, emanado de una estructura hegemónica y patriarcal, presentará una dicotomía excluyente en tanto el poder se encuentra en sus manos, por ello, la racionalidad, la fuerza y el dominio serán características o competencias exclusivas del hombre, mientras que la emotividad, la debilidad y la subordinación serán los atributos deseables y por lo tanto promovidos para la mujer.

Ahora bien, debido a la gran influencia del cine en la vida cotidiana de las masas, se comprende que los estereotipos que éste presenta sean introyectados y

reinterpretados en sus respectivos espacios que, para las mujeres, ya han sido asignados por los hombres, mismos que están perfectamente delimitados como es el caso de la madre abnegada, de la novia virginal o (ni Dios lo mande), el de la “aventurera”.

Por ello, el tema que se presenta referente a la Imagen de las Mujeres en la Época de Oro del Cine Nacional Mexicano cobra relevancia, ya que identifica los estereotipos femeninos que eran promovidos y reforzados a través de este medio, acercándose al hecho a partir de las categorizaciones elaboradas desde el ámbito académico: los estudios de mujeres, con la mirada filosófica de Simone de Beauvoir a través de su obra “El Segundo Sexo” y la perspectiva antropológica de Marcela Lagarde, con “Los cautiverios de las mujeres, madresposas, monjas, putas, presas y locas”, quienes develan las formas en que se generan diversos mecanismos que van a determinar el “deber ser” femenino con la finalidad de perpetuar los espacios de poder de la sociedad patriarcal.

A fin de llevar a cabo un análisis profundo sobre el tema, se han elegido cinco películas representativas por su gran éxito tanto a nivel nacional como internacional, mismas que fueron filmadas entre los años de 1946 y 1950, y donde las mujeres protagonistas escapan de los cánones establecidos por la moral y las buenas costumbres ya que son señaladas como prostitutas, ficheras, malas madres, poco femeninas y... ¡rebeldes!

Bajo estas circunstancias y delimitaciones, con el presente estudio se busca ayudar a comprender de qué manera el nombrado “cine de oro” utiliza los recursos fílmicos para “construir”, en el imaginario colectivo, los estereotipos femeninos en un periodo en el cual, a través de todos los medios y espacios se trataba de formar una identidad nacional, baste recordar que aún no sanaban las heridas de dos enfrentamientos fratricidas: la Revolución y la Guerra Cristera, movimientos que a la par de dejar grandes pérdidas en vidas humanas, dejaron también un sentimiento de ruptura en la necesaria cohesión social.

“De este modo, los modelos de vida y los valores que el cine mexicano de la época proyectó en la pantalla cumplieron la doble función de presentar

estereotipos con los que el público podía identificarse y ser guías de comportamiento, de lenguaje, de costumbres, de prácticas culturales: las relaciones de parentesco, la maternidad, el adulterio, el trato varonil, la belleza como feminidad, la pobreza sobrellevada con honradez, la riqueza entendida como desgracia. Así, el cine de la Época de Oro participó en la elaboración de una identidad nacional y popular ayudando a consolidar elementos identitarios divulgados, en un primer momento, por la Revolución Mexicana y que, posteriormente, el cine volvió “típicos” y fácilmente imitables” (Silva Escobar, 2011:20-21)

Por lo anterior, y subrayando el hecho de que el principal interés de este trabajo es analizar las representaciones femeninas difundidas a través del cine mexicano en la primera mitad del Siglo XX, se ha optado por acudir a los estudios de mujeres como un sustento válido y de trascendencia académica y social, debido a la importancia que, en este contexto, tienen las aportaciones de Simone de Beauvoir y de Marcela Lagarde quienes en su respectivo tiempo y espacio, a través de sus obras exponen puntualmente la condición y situación² de las mujeres bajo una coincidencia sustancial: la hegemonía patriarcal.

Es necesario hacer mención que, al leer los textos antes señalados y por ser mujer quien esto escribe, “descubrirse” en uno o varios universos o cautiverios resulta agobiante y a partir de ello, se hace presente aún más la necesidad de exponer cómo una de las manifestaciones culturales de mayor alcance e impacto pudieron, en el periodo que se estudia, difundir, reforzar y hasta perpetuar los estereotipos que sirvieron para afianzar la subalternidad femenina.

² Marcela Lagarde (2003) explica los conceptos de condición y situación de género; el primero parte de la relación subordinada de las mujeres dentro de un sistema opresivo patriarcal, mientras que la situación de las mujeres se refiere a los diversos modos o formas culturales en que éstas se desempeñan. Es importante mencionar que aún y cuando la situación de género sea relevante, la condición de subordinación puede prevalecer. (p.ej. la mujer con un importante cargo público que en el ámbito doméstico-privado cambia su actitud de poder y dominio a la de subordinación ante su pareja.

Es importante considerar que el equiparar las categorizaciones de universos y cautiverios con los estereotipos femeninos³ establecidos por la sociedad, se busca exponer de una manera más clara cómo dichos comportamientos, al haberse instituido con el respaldo de normas o valores, ya han tomado carta de naturalización y se han inscrito como lo deseable debido a las costumbres heredadas y adquiridas desde el entorno familiar, pasando por las instituciones educativas y gubernamentales hasta llegar a los espacios dedicados al entretenimiento, entre los que destaca sobre todo en ese tiempo, el cine.

Tal es el caso que en esta investigación es abordado, por ello el interés de conocer los mecanismos, las tramas, los elementos simbólicos que a través de la pantalla sirvieron para afianzar y legitimar dos mundos diferenciados: el del hombre y el de la mujer, siendo éste último analizado con base en los estudios de las autoras ya mencionadas, hecho que otorga a este trabajo no tan sólo argumentos académicos sino que también lo convierte en una aportación original debido a que, hasta ahora, la cinematografía de ese periodo no se había tratado bajo esa óptica.

Resulta indispensable señalar que la Época de Oro del Cine Mexicano ha sido tema central de gran número de textos, publicaciones, tesis y artículos, y ha sido abordado desde distintas áreas de estudio y con diversos enfoques. Valga nombrar tan sólo a Jorge Ayala Blanco, Emilio García Riera, Aurelio de los Reyes y Carlos Martínez Assad, quienes hacen importantes aportaciones ya sea vinculando las narrativas con el acontecer histórico, realizando un minucioso análisis del discurso, tomando como tema central el estudio de la imagen y el escenario y ubicándolos como piezas clave para transmitir una idea o una emoción; todas ellas investigaciones de gran trascendencia para las ciencias sociales, pero que no tratan la representación femenina en los diversos roles

³ Los *cautiverios* de las mujeres desarrollados por Marcela Lagarde, al igual que los llamados *universos* de Simone de Beauvoir, son categorías que surgen de los estudios antropológicos y filosóficos sobre las relaciones de poder y por tanto sobre la situación y condición de las mujeres en una sociedad hegemónica y patriarcal. Develan las formas de ser mujer para los otros en diversas circunstancias pero siempre en condiciones de subalternidad y en una dimensión política; describen los modos de comportamiento específicos para cada categorización y se imbrican con los estereotipos culturales que dan cauce al deber ser de las mujeres en la sociedad.

asignados en la trama como el tema central de sus trabajos. Dan por hecho el “deber ser” de las mujeres y no lo cuestionan, tal vez por considerarlo normal desde su visión masculina, (la madre abnegada en un extremo, la prostituta en el otro, y en el medio, gloriosamente, la novia virginal).

Mención aparte merece Julia Tuñón, historiadora de renombre y quien en su libro “*Mujeres de Luz y Sombra en el Cine Mexicano*” (1998) analiza los personajes femeninos en más de 120 películas del cine de oro y las ubica como emergentes de una realidad social, aseveración que busca comprobar vinculando dichas representaciones con el contexto prevaleciente, para ello explora en diversas fuentes como son los anuncios publicitarios y los diarios de la época además del buzón sentimental a fin de acercarse aún más a las experiencias vividas por las mujeres en ese tiempo; asimismo, pone en centro de la discusión la manera en que las historias narradas en el cine van a impactar en el imaginario de las mujeres, lo que incidirá en su manera de percibir su propia realidad.

En la obra mencionada, la autora basa su análisis en los arquetipos fundantes de los mexicanos a través de los estereotipos que se manejan en términos coloquiales tales como la madre pura, la devoradora, la novia virginal, la esposa desvalida, la rumbera; representaciones que siguen patrones ya conocidos y aceptados por el común de la gente y que aplica en la gran mayoría de las cintas que integran su *corpus* de estudio, lo que la diferencia con este trabajo de investigación que se distingue por analizar los estereotipos femeninos a partir de las categorías desarrolladas por Simone de Beauvoir y Marcela Lagarde mismas que ofrecen un mayor espectro de análisis, teniendo entonces a la madresposa, la loca, la hetaira, la monja, etc... condición y situaciones diversas pero que exponen y exploran el deber ser femenino en su tiempo.

Cabe señalar que, a diferencia de Julia Tuñón quien realiza una investigación, tanto de las narrativas como de los factores externos que pudieran incidir en la formación del estereotipo femenino, (publicidad, prensa, etc) , el presente trabajo solamente aborda el contexto social de la época a fin de hacer comprensible las actitudes, conceptos, diálogos y entorno que envuelve a los personajes, pero

siempre como un referente social, no hay vinculación ni con las personas que en su momento acudieron a las salas de exhibición ni con los medios que, en su ámbito, pudieron ejercer cierta presión social en cuanto al “deber ser” de las mujeres .

Ahora bien, en *Mujeres de luz y sombra* la autora, al contar con tan extensa variedad de películas está en posibilidades de ofrecer un panorama amplio de la manera en que se abordan los personajes femeninos de esa época pero que, como ella misma señala, le impide hacer un análisis profundo de cada narrativa, razón por la cual presenta un número limitado de ellas, como es el caso de *Una familia de tantas*, *La oveja negra*, o *Aventurera*. Asimismo, en el libro de Julia Tuñón, el estereotipo que más se encuentra detallado es el de madre (abuela) abnegada, representado hasta el cansancio por Sara García en distintos melodramas, como en *Dueña y Señora*, *La Gallina Clueca*, *Los Tres García*, *Cuando los hijos se van*; todas ellas exaltando el incondicional y sufrido amor maternal.

En contraste con el texto mencionado, en este trabajo se privilegió el análisis de cinco cintas que se consideran significativas de esa época y donde se presentan mujeres que de alguna manera han infringido las normas y roto con el estereotipo asignado, ya que en estas narrativas se encuentran prostitutas que son madres abnegadas, madres sustitutas, madres que rechazan a sus hijos, hijas que desafían la autoridad paterna y a la sociedad en general. Todas ellas trasgresoras, todas ellas mujeres de ese tiempo.

Es importante mencionar que existen coincidencias afortunadas entre el texto de Julia Tuñón y éste; ambos trabajos cuentan con la misma percepción de algunas escenas significativas en la narrativa del cine mexicano, lo que lleva a una sola conclusión: la puesta en escena tenía una finalidad: la moraleja de la trama debía llegar de manera clara y sencilla a la masa, ya que a partir de ella se educaba en el deber ser femenino para que éste, a su vez, diera cauce al México moderno de los años cuarenta. Ejemplo de lo antes mencionado se encuentra en *Una familia de tantas*, donde el simbolismo de las zapatillas del personaje principal es

importante para comprender cómo se concebía el paso de niña a mujer a partir de una fecha determinada, o la manera en que el patriarcado reivindica la condición femenina a partir de un discurso de quince años; también es el caso de la película *Aventurera*, donde es claro el manejo que se hace de la escena y cámara para exaltar la sexualidad de la mujer a través del baile ante la complacencia de los personajes del cabaret además de buscar también esa misma reacción en el público masculino que acudía a las salas de cine.

A diferencia de Julia Tuñón y con la finalidad de analizar detalladamente la manera en que la industria fílmica de la Época de Oro representa a las mujeres, se eligió un número reducido de películas, cinco solamente, para explorar dentro de sus narrativas, en términos de lo que cuentan y cómo lo cuentan, es decir, “meterse” en la trama para considerar los diálogos, las situaciones, los simbolismos y encuadres; dichas cintas son *Aventurera*, *Una familia de tantas*, *Los Olvidados*, *Salón México* y *Enamorada*, donde las últimas tres son apenas nombradas por la autora pero que son fundamentales para conocer de qué manera la modernidad contribuye a la enajenación de mentes y cuerpos, en este caso de las mujeres, o cómo es vista la mujer en la lucha revolucionaria (cuando, eventualmente, es vista).

Pues bien, estas cinco narrativas cinematográficas son abordadas en su diégesis⁴, es decir, de manera endógena en cuanto a la historia, su manufactura cinematográfica (que incluye el factor simbólico, lo estético y el discurso emitido,) y, en lo que se refiere a los papeles femeninos, el análisis se basa en la representación de sus estereotipos a partir de las categorías de estudio desarrolladas por Simone de Beauvoir y Marcela Lagarde , punto fundamental y que le da sentido, certeza y estructura a este trabajo de investigación.

Así, las tramas de la época de oro del cine mexicano puede llegar a molestar, como en el caso de *Los Olvidados*, educar (como con *Una familia de tantas* o

⁴ Se entiende por *diégesis* el mundo ficticio que transcurre en la narrativa cinematográfica , misma que está conformada por tres elementos que son espacio, tiempo y personajes.

Enamorada), o exponer las carencias y males a los que la modernidad orillaba a la mujer (*Salón México, Aventurera*). Cada una desde su género y desde su espacio contribuyeron a construir en el imaginario femenino la manera correcta de ser mujer en la década de los años cuarenta del Siglo XX.

Respecto a la creencia popular que ubica al cine como reflejo de la realidad, cabe hacer mención el hecho de que las narrativas de cine van a “seccionar” esa realidad y van a mostrar, a veces magnificada y otras tantas de manera superficial, el acontecer de la historia abordada, todo ello con el fin de llevar al auditorio a experimentar emociones que sólo pueden ser exaltadas a través de un ángulo específico, de un manejo simbólico, de la composición de luces y sombras, en fin, se echa mano de los recursos cinematográficos para llevar a la audiencia adonde el director de cine desee; si es una gesta heroica, el orgullo patrio; si es un melodrama, la educación en la moral, por lo que se comprende que:

“Realizados en circunstancias bien definidas, los filmes no van más allá de lo que permiten los medios expresivos en uso en la sociedad que los fabrica; muestran huellas, marcas muy numerosas de esta sociedad, pero sin reflejarla; contruidos a partir de elementos tomados del universo contemporáneo, redistribuyen esos elementos, les imponen otro medio y, al hacerlo, los modifican. Desde luego, sigue siendo indispensable hacer, para empezar, el inventario de lo que queda iluminado por el contexto; en seguida, hay que aceptar los filmes como puestas en escena del universo social, y fijarse no sólo en lo que muestran, no en la selección que operan en la continuidad del mundo exterior, sino en la manera en que organizan esta puesta en escena”. (Sorlin, 1985:241)

Por otra parte, considerar al cine como un elemento que va a incidir directamente en el comportamiento de la audiencia resulta algo no tan lejano a la verdad. Desde la pantalla, las imágenes que se van a presentar van a señalar actitudes o comportamientos comunes que a fuerza de repetirlos, se hacen costumbre. Si el cine toma elementos de la realidad exaltando lo que es conveniente perpetuar, su mejor herramienta son los estereotipos que, incorporándolos en los personajes van a tener la fuerza y convocatoria necesaria para ser re-interpretados, en un intento de la masa por “ser”.

Estereotipos que, en tandas de a tres, eran asimilados por las audiencias; representaciones que decían al padre que ser autoritario era ser buen padre, al joven que el éxito se medía en función al número de novias y borracheras, mientras que a las mujeres, las cintas les muestran de manera clara y definida comportamientos y actitudes correspondientes al espacio y/o estatus social a ellas asignado, donde es sencillo observar la abnegación resignada de la madre, que sufre por ser madre y por ser mujer, la inocencia virginal de la joven que se ilusiona con ser madre y con ser mujer o la perversión montada en un juego de caderas que en la pista de baile luce descaradamente la rumbera mientras que, en la soledad de su camerino, se arrepiente de ser pecadora y ...de ser mujer.

Sirva lo antes expuesto como ejemplos claros de los estereotipos que campean a lo largo y ancho de la cinematografía de la época, y que serán repetidos hasta el cansancio; melodramas que refuerzan el “deber ser” en la feminidad y que por ello deben ser analizados más profundamente, desde la perspectiva de las propias mujeres a fin de reconocer cómo éstos, de la realidad objetiva a la ficción en la pantalla, serán los que muestren a la respetable audiencia los patrones a seguir en su comportamiento en una sociedad hegemónica-patriarcal como la que florecía en la nación mexicana durante los años cuarenta del Siglo XX.

Por lo anterior, el objetivo que se plantea al realizar este trabajo de investigación es analizar, a partir de la categorización de los *universos* de Simone de Beauvoir y de los *cautiverios* establecidos por Marcela Lagarde, la imagen de las mujeres representadas en las narrativas del Cine de Oro en México y su correspondencia con la construcción de los estereotipos femeninos que exigía la sociedad de su tiempo.

Los objetivos particulares que sustentan lo anterior son:

- ✓ Exponer la manera en que el cine nacional, ha tenido un papel importante en la difusión de ideas, creencias y estereotipos, mismos que mostraron el deber ser de los hombres y mujeres en la primera mitad del Siglo XX.

- ✓ Reconocer las aportaciones filosóficas de Simone de Beauvoir y las antropológicas de Marcela Lagarde al considerarlas como referentes para analizar la condición y situación de las mujeres en la sociedad hegemónica y patriarcal de mediados del Siglo XX.
- ✓ Mostrar cómo, las narrativas fílmicas en la Época de Oro del Cine Mexicano buscan consolidar la estructura hegemónica patriarcal que hasta entonces le había dado orden y continuidad al sistema social prevaleciente.

Para ello es indispensable considerar en primera instancia los ejes que van a dirigir el trabajo de investigación, mismos que son:

- **Los estudios de mujeres.**
- **El análisis del discurso cinematográfico**
- **El análisis socio-cultural**

Es importante hacer hincapié que esta investigación tiene como finalidad analizar la imagen de las mujeres y su representación dentro de las narrativas de la Época de Oro del Cine Mexicano y considerando éstas como producto de una sociedad estructurada a partir de la llamada “racionalidad patriarcal”⁵, misma que reforzó los estereotipos asignados culturalmente al sexo femenino y que, a su vez, exigía la sociedad de su tiempo.

Consecuente con lo anterior, el método de trabajo se basa en:

Elegir cintas representativas de la época de Oro, con base en la aceptación e impacto que hubiesen tenido en las audiencias, películas que fueran dirigidas por varones y cuyos personajes principales fueran mujeres transgresoras/víctimas.

Analizar las representaciones femeninas en las películas elegidas para su estudio, lo que incluye la historia narrada, el diálogo, los símbolos, caracterizaciones, encuadres, etc...

⁵ Adriana Sanz (2011) la define como “la aplicación de la razón de un patriarca a una familia, no como suceso aislado, sino como forma universal y en ello válida de ser seres en el mundo, de emitir juicios morales, de dictar formas de relacionarse con los otros, de amar, de establecer roles y de generar patrones de identidad”.

Identificar los estereotipos femeninos que se presentan, equiparándolos con las categorizaciones elaboradas por Simone de Beauvoir y Marcela Lagarde, a través de sus *universos* y *cautiverios* respectivamente.

Reconocer los mecanismos, costumbres, discursos o exigencias sociales que permitieron y reforzaron el arraigo de los estereotipos en las mujeres de la primera mitad del Siglo XX, a través de la investigación documental sobre el contexto social de la época.

Determinar la importancia que tuvieron las narrativas del Cine de Oro Mexicano en la orientación del “deber ser” de las mujeres en la sociedad de su tiempo.

Para tal fin, el trabajo se ha estructurado en tres capítulos. En el primero se exponen los conceptos y categorías creados tanto por Simone de Beauvoir en “El Segundo Sexo” (1949) como por Marcela Lagarde en “Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas” (1990). Dichas autoras, no obstante de pertenecer a épocas y culturas diferentes, muestran una coincidencia fundamental: el interés y preocupación por denunciar y hacer conciencia acerca de la condición subalterna de las mujeres en los distintos espacios donde la sociedad patriarcal las ha situado. De manera paralela, en cada exposición se presenta también una reflexión o fragmento de una obra de Rosario Castellanos con el fin de dar sustento a las coincidencias en los comportamientos sociales y culturales respecto a las mujeres, y que la autora aborda con un fuerte sentido crítico e irónico, aportaciones que darán el contexto del México que captó la cámara del cine de oro.

En el capítulo segundo, denominado “Tiempos de Cine”, se presenta puntualmente el desarrollo de la cinematografía, presentándose de manera cronológica y, mostrando cómo el cine ha estado presente en el acontecer histórico de la nación mexicana. Así, desde las denominadas “vistas” donde Porfirio Díaz era el protagonista principal, pasando por Francisco Villa y su incursión en el cine Hollywoodense, siguiendo con el documento fílmico utilizado por Francisco I. Madero para difundir sus victorias, hasta la cotidianeidad de las

películas que mostraban cómo se debía ser pobre con dignidad en la trilogía de Pepe el Toro, o cómo ser pobre sin rastro de ella en “Los Olvidados”

El cine como testigo y protagonista, como detonador de emociones o como elemento de control de las masas; el cine, siempre el cine que, además, era aleccionador y formativo, ese espacio dedicado a la sana diversión y al ocio fue factor determinante también para la consolidación del sistema político en la primera mitad del siglo pasado. Camarena y Leiva (2013) en su estudio acerca del ocio en el siglo XX mencionan que las diversas formas de orientarlo van a ser de particular interés para la clase en el poder, sobre todo desde la década de los treinta hasta los cincuenta del siglo pasado, con el fin de que sustituyeran sus impulsos políticos, lo que coincide con la percepción de Roger Bartra al exponer respecto al cine que

“Esa “otra realidad” le es inoculada al pueblo como una vacuna para prevenir que desarrolle tendencias desestabilizadoras: un exceso de melancolía o muy fuertes impulsos metamórficos podrían ocasionar serios trastornos al sistema político (...) de esta manera se crea para el pueblo un espectáculo de sí mismo, para que purgue sus penas, sus frustraciones y sus pecados.(Bartra, 2013:226-227)

Con lo anterior, se sustenta el hecho de que las narrativas cinematográficas han servido, específicamente en el periodo de estudio, como un medio para difundir el “deber ser” de la población, (en el presente estudio, el “deber ser “de las mujeres); historias que reforzaron estereotipos basados en una moral que “catalogaba” a las personas en función de clases sociales, estado civil, profesiones o lugares de trabajo, ideologías y/o género.

El capítulo Tercero se ha integrado por dos grandes apartados: el primero trata los elementos sustanciales para comprender cómo se estructura la narrativa cinematográfica, por lo que se incluye el contexto social, el espacio y el uso del encuadre entre otros factores que van a ser de gran utilidad para orientar la percepción del auditorio, y que son fundamentales para el desarrollo de este trabajo de investigación.

La parte complementaria se compone por la observación y el análisis fílmico: cinco narrativas representativas de la Época de Oro y que han sido elegidas debido a que cumplen con las siguientes características:

La perspectiva masculina. Esto es debido a que se pretende analizar la manera en que, en un mundo patriarcal, los hombres “construían” el personaje de las mujeres, a través de los diálogos, el uso de las secuencias, la imagen, los símbolos, la escenografía, la fotografía, etc. Es el caso del uso de la cámara que Gabriel Figueroa daba en sus trabajos como lo fue con los primeros planos de la impactante belleza de María Félix en *Enamorada* y la sensualidad provocadora de Stella Inda en *Los Olvidados*.

Las mujeres víctimas/ trasgresoras / reivindicadas /castigadas. Se han elegido cintas en cuya trama las mujeres no corresponden del todo a las expectativas de la sociedad de mediados del siglo XX con el fin de exponer cómo eran presentadas, y cuáles eran las consecuencias de sus actos, con lo que se pretende también determinar hasta qué punto el cine fue un factor moralizante en cuanto a su papel educativo en lo social. Tal es el caso de *Aventurera*, una mujer que es engañada y obligada a prostituirse y quizá por ello, sale de ese mundo de perdición al ser reivindicada por el amor, o, el caso contrario presentado en la cinta *Salón México*, donde la protagonista, con tal de pagar la educación de su hermana menor, trabaja como fichera y al final de la trama le dan muerte. Con esto, se da por entendido que toda persona que no siga la moral y buenas costumbres recibirá, tarde o temprano su castigo.

Así, se presenta el trabajo de investigación en las siguientes cintas: *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), *Salón México* (Emilio Fernández, 1948), *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946), *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950) y *Una Familia de Tantas* (Alejandro Galindo, 1948), elegidas por su trama, aceptación y el contexto social del cual surgen y que va a ser un factor determinante en la narrativa presentada para llevar a cabo su papel educativo en lo moral y en lo social, siempre con el fin de mostrar al público cómo debía ser para que este comportamiento sirviera al proyecto de nación que, en ese entonces aún se estaba formando.

Lo antes expuesto se confirma con la cinta "**Enamorada**", donde se utilizaron los primeros 20 minutos en un manifiesto eminentemente nacionalista, y en la cual Gabriel Figueroa de manera magistral hiciera un manejo de las imágenes, enalteciendo simbólicamente con luces y sombras el movimiento revolucionario, por lo que se llegaron a comparar esas escenas con los murales realizados por Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

Dicha historia aborda de manera tangencial el movimiento revolucionario para dar paso a la relación amorosa entre el general zapatista y la bella e indomable joven de sociedad. Enfrentamiento de seres opuestos en su manera de ver y vivir el movimiento revolucionario, con una gran diferencia en cuanto a su educación y con distinto nivel social. Historia en donde, como cualquier melodrama que se precie de serlo, se rompen las barreras que los separan para dar paso a la mujer enamorada que es capaz de renunciar a todo (posición económica, seguridad y familia) para convertirse en lo que se esperaba de una mujer común de la época; la sumisión y abnegación.

Y del espacio rural, con polvos y vientos revolucionarios, el cine cambia sus escenarios a otros completamente distintos, donde las luces muestran en todo su esplendor los movimientos rítmicos y sensuales de las rumberas, ficheras o prostitutas que ofrecen sus encantos a la menor provocación, tanto en la historia (diégesis), como, a través de la pantalla, al público masculino. Era una época de grandes cambios, de la llegada de gran número de migrantes del campo a las ciudades, de la conformación de nuevos escenarios, entre los que destacan los centros de diversión, el cabaret de moda y el hotel de paso.

"La vida urbana rebosa el celuloide y la representación de la realidad acude al gran tema de la noche para trazar peculiares sujetos y sus relaciones sociales (afirmación sexual, ampliación y retracción de la moral social), misma que contiene la alteridad negativa del honorable trabajador diurno, del campesino, de la ama de casa y de la indígena inmaculada virgen aún del contacto urbano (de lo contrario, en calidad de víctima-heroína, sería prostituta urbana y delincuente útil). Es cuestión de causa y efecto: mostrar la perversidad social para restablecer el buen camino de la moral nacional" (Fernández Reyes, 2007:97)

Ahora bien, dentro de este género, donde campea el desencanto, la prostitución y el crimen, la figura central y origen de todo mal estará representado por las mujeres. De ahí que la elección de la cinta **Aventurera** se haya realizado bajo el criterio del abordaje *sui generis* que se le dio a los personajes centrales, ya que tanto “la madrota” como la joven prostituta serán las que tejerán la trama de una historia donde el amor reivindicará incluso las acciones más cuestionables por la sociedad, desde la mentira hasta la trata de personas. Cinta donde los extremos se tocan en cuanto a los estereotipos que presenta, ya que “la madrota” puede ser una madre ejemplar y la prostituta sacrificarse por amor.

Mujeres del celuloide que, haciendo uso de su libertad, y por circunstancias que han sido resultado de la propia modernidad se deben *rentar* como ficheras. Espacio fílmico donde, a decir de Fernández Reyes, surge una “épica prostibularia” que contiene dosis de crimen, violencia, erotismo y tragedia, mismos que se proyectan al unísono, como en el caso de **Salón México**, cinta emblemática del género donde se presenta también la conjunción entre el pragmatismo político, la ideología y la moralidad (Higgins). Lecciones de patriotismo, lealtad y amor materno dictadas desde la mesa de un burdel y donde al final sólo existe el castigo para quien ha infringido las buenas costumbres de la sociedad patriarcal.

En consonancia con lo antes expuesto, mientras la idea de la modernidad se promueve como si fuera la puerta de entrada para el despegue económico de la nación, la realidad se asoma en la ficción narrativa de **Los Olvidados**, melodrama que rompe con el esquema establecido por la industria cinematográfica, ya que desafía el orden moral, estético y social desde el momento en que los protagonistas, habitantes de una ciudad perdida, no cumplen con los estereotipos del pobre pero digno, o el marginado pero bueno, al ser presentados carentes de valores y libres de prejuicios, lo que de alguna manera otorga a los personajes de la trama los elementos suficientes para sobrevivir en un mundo regido por la ley

del más fuerte y sometidos por los códigos de conducta de aquellos que no tienen nada que perder.

Cinta que infringe los cánones establecidos por la estética fotográfica de la época, donde el mismo camarógrafo que idealizó el paisaje rural con sus cielos salpicados de nubes, en esta ocasión le toca mostrar los espacios cerrados, agobiantes y oscuros que representan la miserable situación de aquellos que no tienen cabida en la llamada modernidad. Imágenes simbólicas que van a enriquecer la narrativa y generarán en el espectador una gama de sentimientos que van desde la compasión, pasando por la incredulidad hasta el rechazo y ¿por qué no? la repulsión. Así, mientras que la gran mayoría de las películas de barrio eran aplaudidas por el pueblo por pintar un panorama de la pobreza pícaro, divertido y a sus personajes con un halo de dignidad, esta cinta fue rechazada por mostrar una niñez podrida, un futuro perdido y, sobre todo, una madre que renegaba de su hijo, producto de una violación.

Historia que con el tiempo alcanzó niveles insospechados de audiencia, y que para el año 2003, fuera declarada “Memoria del Mundo” por parte de la UNESCO⁶; reconocimiento otorgado a una narrativa que menospreciaba la institución familiar, se burlaba de los finales estereotipados y liberaba a los personajes del “deber ser” de ese entonces.

Y es justo dentro del contexto de las grandes diferencias sociales donde surge ***Una familia de tantas***, película que refleja las inquietudes, aspiraciones, y sobre todo, hábitos de las familias clase medieras de la época del alemanismo, con sus promesas de desarrollo como el máximo beneficio de la modernidad. Tiempo de quiebre en cuanto a las nuevas formas de comportamiento importadas de Estados

⁶ Premiada en el Festival de Cannes en el año de 1951 y desde el año de 2003 declarada como “Memoria del Mundo” por la UNESCO, “Los Olvidados” es la segunda cinta, después de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) que a nivel mundial recibe este reconocimiento. Narra de manera cruda y descarnada la realidad que viven los niños de la calle, atrapados en la miseria social y moral, fruto de una modernidad que sólo a pocos beneficiaría y que dejó una sociedad herida en sus cimientos. Cuenta con la fotografía de Gabriel Figueroa que, acostumbrado a mostrar bellos paisajes campiranos, en esta obra demuestra cómo a través de la imagen se puede llegar a transmitir la vulnerabilidad, el coraje y la opresión de los personajes atrapados en la miseria de las ciudades perdidas.

Unidos con su *american way of life*, donde los adelantos tecnológicos eran determinantes para definir el *estatus* que diferenciaba entre ser y querer ser.

Modernidad que en dicha cinta enfrentaba dos estilos de vida: la tradición, que reivindicaba el poder supremo del patriarca, incluso representado simbólicamente por el retrato de Porfirio Díaz y la modernidad que, de manera avasalladora, empezaba a limpiar esos polvos del pasado, para lo cual, de manera inicial sólo era necesaria una aspiradora.

Pero, ¿cómo fue abordada en esta trama la modernidad en cuanto a esa oposición al pasado histórico tan venerado en la filmografía mexicana y que tanto prestigio y buena imagen le dio a este país? La respuesta se halla en la valentía de una joven enamorada que, gracias a un vendedor de aspiradoras conoce que hay otra forma de vida lejos de la opresión machista, otra forma de vida donde tiene cabida la comprensión y el respeto de pareja o, como diría Rosario Castellanos “otra forma de ser mujer”

Pues bien, reiterando las razones por las cuales dichas cintas fueron elegidas, estos criterios obedecen antes que todo a la situación específica de las mujeres protagonistas que, desde su ámbito de acción, ya sea un prostíbulo o una familia clase mediera, ya sea desde un contexto revolucionario o desde los espacios marginados de la modernidad, rompen con estereotipos para, indefectiblemente, volver a ellos, muestra caminos de doble vía y literalmente el retorno a la realidad y al *deber ser* es necesariamente predecible.

Así, cada cinta realizada desde la perspectiva masculina será analizada a partir del punto de vista de dos personajes de importancia significativa dentro de los estudios de las mujeres: Simone de Beauvoir y Marcela Lagarde, reforzando este trabajo con la contextualización siempre necesaria de teóricos representativos en la historia, sociología, antropología y filosofía, con lo que se pretende hacer un trabajo detallado y profundo sobre la imagen de las mujeres en las narrativas de la Época de Oro del Cine Mexicano.

CAPÍTULO I.- MUJERES IMAGINADAS, MUJERES MARGINADAS

El objetivo de este capítulo es exponer las aportaciones de Simone de Beauvoir y de Marcela Lagarde, que son referentes obligados para hablar, con argumentos sólidos y académicos acerca de la condición y situación de las mujeres en una sociedad hegemónica patriarcal. Dichas aportaciones contemplan una serie de categorías que van a mostrar los espacios y actitudes “propias” del sexo femenino y que han llegado a constituirse socialmente como mandatos, los cuales han sido asignados en función a su estatus, edad, actividad, estado civil, etc. Las categorías desarrolladas por las autoras mencionadas son aplicadas en la presente investigación para esclarecer las representaciones de las mujeres que, de manera evidente y continua, se incorporaron en las narrativas cinematográficas durante la época de oro del cine mexicano.

Por lo anterior y, desde ese espacio propositivo de análisis y reflexión, se han considerado dos obras altamente significativas : *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir y *Los Cautiverios de las Mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, escrito por Marcela Lagarde; obras que si bien surgen en países, tiempos y con perspectivas diferentes, dado el contexto histórico-social de cada una de ellas, sus coincidencias y complementariedad las hacen fundamentales para llevar a cabo una investigación seria y con argumentos sólidos para explicar la manera en que el cine mexicano fue pieza importante para transmitir el “deber ser” de las mujeres, sobre todo en la primera mitad del Siglo XX.

A fin de sustentar lo antes mencionado, se describe de manera breve el contenido de estos dos textos, se plantea su tesis central y sus propuestas teóricas así como también las categorías que cada una ha desarrollado a fin de desentrañar y exponer, desde su propia perspectiva, las diversas formas de ser mujer que la sociedad patriarcal ha construido y desde donde cuestionan, reflexionan y exponen sus respectivas propuestas , las cuales se han tomado como base para analizar la manera en que son representados los personajes femeninos en las narrativas del cine, tema central del presente estudio..

Complementando las aportaciones de ambas autoras y para vincularlas con el contexto social de las mujeres en el México de ese tiempo, se toman pasajes y reflexiones de la obra de Rosario Castellanos, donde expone de manera crítica los diversos escenarios por los que transita “el eterno femenino”.

1.1.- Simone de Beauvoir y *El Segundo Sexo*.

1949 marca un hito en la historia del feminismo⁷, ya que es en esa fecha cuando la filósofa y escritora francesa Simone de Beauvoir da a conocer una obra excepcional: *El Segundo Sexo*, misma que tendría gran repercusión al aportar a dicho movimiento, surgido en el siglo XVIII, las bases teóricas sobre las cuales fue posible reorientar y dar estructura y perfil académico a las experiencias, estudios y observaciones críticas de las mujeres sobre la situación de las propias mujeres.

Transgresora, audaz, necesaria. Cualquiera de estos adjetivos podría utilizarse adecuadamente para ser aplicados a Simone de Beauvoir, cuyas reflexiones y denuncias sobre el trato diferenciado entre los sexos contribuye, en gran manera, para comprender el ser y el actuar de las mujeres en los diversos espacios a ella asignados.

Pero, ¿quién es Simone de Beauvoir? ¿De dónde surge ese interés por la condición de las mujeres? Y, sobre todo ¿cuál es la tesis central de su obra?

Pertenciente a la primera generación de mujeres francesas que, apenas en 1930 tuvieron acceso, al igual que los hombres, a la educación superior, su carácter y perspectiva se ven influenciados por sus estudios en Filosofía, lo que la sitúa en un lugar privilegiado frente a la gran mayoría de mujeres de su tiempo que, sin expectativa alguna, seguían los lineamientos y cubrían los requerimientos que la sociedad patriarcal les imponía.

⁷“El feminismo es un discurso político que se basa en la justicia. El feminismo es una teoría y práctica política articulada por mujeres que tras analizar la realidad en la que viven toman conciencia de las discriminaciones que sufren por la única razón de ser mujeres y deciden organizarse para acabar con ellas, para cambiar la sociedad. Partiendo de esa realidad, el feminismo se articula como filosofía política y, al mismo tiempo, como movimiento social.” (Varela, 2005:14)

Autora de varios ensayos y libros como por ejemplo *La invitada* (1943), *La sangre de los otros*, (1944), *Todos los hombres son mortales* (1946) y *El Segundo Sexo* (1949) entre otros, siendo éste último el que se tomaría como base para dar sustento teórico al movimiento feminista. A través de su obra se percibe su profundo interés por diversos temas políticos y sociales y desde donde, posteriormente, analiza la condición y situación de las mujeres.

Así, ya dentro de ese espacio privilegiado de la academia, conoce a Jean-Paul Sartre, también filósofo y con quien compartiría el resto de su vida. De Beauvoir, en su obra *La fuerza de las cosas* (1963) señala la anécdota que fue determinante para orientar su inclinación literaria respecto al tema de las mujeres.

“¿Qué había significado para mí ser mujer? Nunca había tenido sentimientos de inferioridad. Mi feminidad no se había molestado en nada. Para mí, le dije a Sartre, eso no había sido nunca un problema.

- Pero de todas maneras, Castor, tú no has sido criada de la misma manera que un niño. Deberías analizarlo mejor...

Así lo hice, y tuve una revelación: ese mundo era un mundo masculino. Mi infancia había sido alimentada por mitos forjados por hombres y yo no había actuado ante ellos de la misma manera que lo habría hecho si hubiese sido un varón. Esto me interesó tanto que abandoné todo para ocuparme de la cuestión femenina en su totalidad” (de Beauvoir, 1963:119)

Como producto de esa profunda reflexión surge “El Segundo Sexo”, cuya tesis central expone el hecho de la estructuración de la mujer en función a la sociedad patriarcal, debido a que en el pensamiento occidental la mujer no es reconocida como igual ante el varón, más aún, es vista como lo “otro”. Lo “otro” pero subalterno, inferior. Así, el varón se autoerige como quien posee la razón, es la razón, mientras que la mujer deberá estar dispuesta a ser formada por la inteligencia masculina. Ella existe como objeto *para y del varón*, por lo que su existencia girará en torno a éste. A decir de la propia Simone de Beauvoir, la mujer es un ser-para-los-varones, por lo cual la categoría de semejante sólo compete a ellos, en tanto que la mujer será simplemente mediadora de las relaciones masculinas.

Así, al sustentar la idea de que ser hombre es lo “normal” , y que la mujer vive la culpa de existir; la idea de que el hombre es el Ser Absoluto y la mujer es “La Otra”, plantea la existencia de diversos espacios a través de los cuales muestra lo que implica ser mujer en la sociedad hegemónica patriarcal de la época que le tocó vivir, y sobre lo cual postula también el hecho de que “ la mujer no nace, se hace” en referencia a los patrones de comportamiento impuestos por esa misma sociedad. Este planteamiento resulta significativo ya que expone de manera precisa cómo, en sus diversas etapas de crecimiento y formación, las mujeres han seguido los patrones y normas morales del grupo o el espacio al que han sido relegadas y donde, culturalmente, ya pertenecen. A esos espacios de acción les llamó *Universos*.

1.2 Los universos de Simone de Beauvoir.

Para dar sustento al trabajo que se presenta, es necesario detallar los *universos* que Simone de Beauvoir ha desarrollado, mismos que, en su obra “El Segundo Sexo” presenta en cuatro apartados: Formación, Situación, Justificaciones y para terminar, el denominado Hacia la liberación. Cabe hacer mención que, en cada uno de dichos universos, se han ido entrelazando (por coincidentes), párrafos de diversas obras de Rosario Castellanos, por ser una de las mujeres más representativas en lo referente al análisis crítico de la condición y situación de las mujeres, sobre todo en lo que respecta a la sociedad mexicana de la medianía del siglo XX.

La presentación del pensamiento de Simone de Beauvoir entrelazado con las críticas y comentarios de Rosario Castellanos tienen un eje en común: la preocupación permanente y la obligación moral de exhibir, de denunciar la condición de las mujeres, siempre en desventaja ante los hombres en los diversos espacios a los cuales ha sido confinada.

Así, mientras la filósofa francesa evidenciaba dicha problemática social a través de su obra *El Segundo Sexo* (1949), en México, tan sólo un año después, en 1950, la

joven (filósofa también) Rosario Castellanos, presentaba su tesis de maestría titulada *Sobre Cultura Femenina*, donde cuestiona, uno a uno, a diversos pensadores que desde su espacio de poder, niegan la capacidad intelectual de las mujeres, contribuyendo con esto al menosprecio del sexo femenino.

Antes de dar paso a la presentación de la obra de Simone de Beauvoir, es importante mencionar que, al ser tan vasto el contenido de cada universo, se mencionan los elementos más significativos sin que éstos sean- por mucho – resumen de lo escrito por la autora y se presentan en el estilo y forma de quien realiza la presente investigación.

La Formación

En este apartado Simone de Beauvoir expone cómo se va transitando en diversos periodos de aprendizaje en la propia familia. Época de conocer y reconocer el mundo a través de códigos, normas no escritas, rituales; pero, antes que todo, la primera enseñanza es el reconocerse como hombre o como mujer, para ello, tanto el padre como la madre llevan a cabo de manera cotidiana las enseñanzas del “deber ser”, lo que será reforzado por otros grupos o instituciones que, al igual que la familia van a validar las estructuras hegemónicas de la sociedad patriarcal, iniciándose la conformación de la persona-mujer (del género) a partir de lo biológico y siguiendo con lo social: la genitalidad y la incorporación de los comportamientos exigidos por ser niña o por ser niño.

La Infancia

La etapa de la niñez, espacio donde, entre juegos, requerimientos y ejemplos se van incorporando los roles de género, espacio que es analizado, en su respectivo contexto, por Simone de Beauvoir y Rosario Castellanos. La primera señala con pesar el destino impuesto a las mujeres desde su más tierna edad; la segunda utiliza la crítica y el comentario incisivo para exponer la dureza con que se limitan las expectativas de las niñas a una meta *superior*: la maternidad.

“¿Para qué se educa a las niñas en nuestro país? ¿Para que sean útiles a la sociedad, para que se basten a sí mismas, para que afinen el sentimiento de su

dignidad y de su autonomía? No. Para que se preparen – física, espiritual, moralmente- a ser las protagonistas de un acontecimiento que rebasa los límites de lo individual y lo social para tener dimensiones de lo cósmico. Ese acontecimiento, ¿hay que decirlo?, es la maternidad. Si la maternidad por cualquier motivo, no se produce, sobrevendrán las tinieblas exteriores y el crujir de dientes. Si se produce se habrá logrado la plenitud” (Castellanos, 1974:54)

Reflexión crítica de Rosario Castellanos que bien se amolda a lo establecido por Simone de Beauvoir: las mujeres, desde su más tierna infancia han sido preparadas para ser madres, sus juegos infantiles con otras niñas estarán centrados en “la casita”, los juegos de té, y las muñecas. Si, como Freud ha suscrito “infancia es destino”, el destino de las niñas es tener hijos y servir hasta el último día de su vida, aunque, en esa primera etapa, su espejo le revela múltiples reflejos.

“La princesa de la casa”, porque la reina es la madre. Le enseñan a ser graciosa y agradar, y para agradar tienen que hacerse “objeto”.

La niña consentida a razón de ser buena y bien portada. Los juegos bruscos no son para ella, porque es débil, entonces comprende que está en desventaja con el varón.

La no-niño, la que llegó en lugar del varón y siente su inferioridad ante los hermanos varones, así sean más pequeños que ella, a ellos los tiene que respetar, obedecer y, si es el caso, cuidar como una pequeña madre.

La niña-madre, debe tener en sus brazos una muñeca, jugar a hacer la comida y, sobre todo pensar en el bienestar de sus “hijitos”

La niña pasiva, la que no corre, la que no trepa a los árboles, la que siempre va atrás. Actos simbólicos donde el varón estará en posición: arriba, adelante, activo.

La niña-querida, identificada más con la madre y consentida del padre. Sabe que la casa es el dominio de la madre pero, la última palabra la dirá el padre, y las reprimendas más fuertes serán las de él.

“La niña será esposa, madre y abuela; cuidará su casa exactamente como lo hace su madre, y a sus hijos así como ella ha sido cuidada; tiene doce años y su historia ya está escrita en el cielo; la descubrirá día a día, sin hacerla jamás; es curiosa, pero se siente espantada cuando evoca esa vida cuyas etapas han sido ya todas previstas y hacia lo cual cada jornada la encamina ineluctablemente” (Beauvoir, 1999:44)

La Joven

Entrar a la etapa de la juventud representa, para el sexo femenino, la drástica reducción de su libertad, percepción coincidente para Simone de Beauvoir y Rosario Castellanos; la primera desde su mirada severa, la segunda desde su sentido sarcástico, pero ambas critican y cuestionan ese cuidado extremo acerca de las convenciones sociales y normas morales que recaen en mayor medida sobre las jóvenes en comparación con los chicos de su edad.

Así, siguiendo a Beauvoir, el futuro es previsible para las mujeres; se busca “casarla bien”, lo que significa encontrar al hombre idóneo para que la mantenga mientras ella se dedica a las labores del hogar, procrear y formar una familia para perpetuar el estado de las cosas. Esta situación no resulta ajena dentro de las costumbres y formas de vida que han sido criticadas por Rosario Castellanos quien las reseña de la siguiente manera:

“Una señorita iba a los paseos acompañada de sus amigas y vigilada por una persona de respeto. Recibía miradas incendiarias de pretendientes tímidos, rechazaba la cajetilla de chicles que se empeñaba en regalarle el más audaz y escondía en el corpiño la carta (copiada al pie de la letra de *El secretario de los enamorados*, con una que otra espontánea falta de ortografía) del preferido”. (Castellanos, 1974:206)

En *El Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir presenta cómo se va conformando la vida de las jóvenes bajo las siguientes características:

La pasividad y la feminidad; el *descubrimiento* de su cuerpo y del erotismo, además de la espera del Hombre son los hechos que marcan su juventud.

La joven impaciente: su mejor porvenir es tener un marido proveedor, ya ha asumido la superioridad del macho y su propia servidumbre ante él.

La joven limitada por la biología, por la familia, por las convenciones sociales; la aceptación de las barreras, la debilidad y la dependencia son rasgos característicos y de valor.

La joven “bien educada” que controla su comportamiento, a la que vigilan en sus salidas y en sus diversiones.

Todas las jóvenes aprenden que para gustar, hay que abdicar a ser ella misma, a los estudios, a los honores.

“Para la joven (...) hay un divorcio entre su condición propiamente humana y su vocación femenina, y por eso la adolescencia es para la mujer un momento tan decisivo y difícil. Hasta entonces era un individuo autónomo y ahora tiene que renunciar a su soberanía” (Beauvoir, 1999:80)

La iniciación sexual

Tema tabú para las mujeres, y que la va a diferenciar culturalmente de los hombres; diferencia que señalan ambas filósofas y que van a evidenciar y reprochar a través de sus obras, cuestionan la importancia que, desde el seno de la familia se le da a la mujer en función de su virginidad, por lo cual habría de preguntarse si acaso eso será lo mejor o lo único que la mujer pueda ofrecer y de eso dependa su valor. Por ello, Rosario Castellanos en *Álbum de Familia* emite entre broma, queja y justificación lo siguiente:

¿Y tú? ¿No tienes nada que agradecerme? Lo has puntualizado con una solemnidad un poco pedante y con una precisión que acaso pretendía ser halagadora pero que me resultaba ofensiva: mi virginidad. Cuando la descubriste yo me sentí como el último dinosaurio en un planeta del que la especie había desaparecido. Ansiaba justificarme, explicar que si llegué hasta ti intacta no fue por virtud ni por orgullo ni por fealdad sino por apego a un estilo” (Castellanos, 2002:13)

Para Simone de Beauvoir la suerte está echada desde el momento de la iniciación sexual. Las condiciones bajo las cuales se dé esta situación serán determinantes para el futuro de la mujer, y por lo tanto, su reflexión va a estar dada en torno a lo siguiente.

Mujer de, esposa de, tomada por. El patriarcado la lleva a un camino bifurcado: la castidad o al matrimonio, otro sendero resulta una falta.

La mujer que ha perdido su virginidad fuera del matrimonio es nombrada caída, derrotada, a diferencia del hombre quien suma a sus victorias el poseer a las mujeres y en códigos de guerra se atribuyen ataques, sitios, defensas, derrotas y capitulaciones.

Diferenciación del varón y la mujer en el simbolismo social de la pérdida de la virginidad. Tabúes, prohibiciones y exigencias del mundo patriarcal.

“(…) todo “tránsito” es angustioso a causa de su carácter definitivo e irreversible; transformarse en mujer es romper con el pasado, sin apelación, pero ese tránsito preciso es más dramático que ningún otro, pues no sólo crea un hiato entre el ayer y el mañana, sino que arranca a la joven del mundo imaginario en el cual desarrollaba una parte importante de su existencia, y la precipita en el mundo real” (Simone de Beauvoir, 1999: 124)

La Lesbiana

Se resiste al destino de sumisión al que se condena a las mujeres. La conciencia de sí misma y su vocación la lleva a modificar su conducta para dar paso a una serie de responsabilidades y dilemas, entre los que destaca el no cumplir con lo establecido para la conducta femenina.

Y mientras Simone de Beauvoir incluye en sus *universos* de las mujeres a la lesbiana como un modo de ser viril de quien la sociedad no lo espera (la espera y la quiere femenina), Rosario Castellanos, en el poema “Kinsey Report” le da voz al sentimiento de ese enclaustramiento donde, en

coincidencia con de Beauvoir, las mujeres se conducen como hombres en un mundo sin hombres.

“A los indispensables (como ellos se creen)
 los puede echar usted a la basura,
 como hicimos nosotras.
 Mi amiga y yo nos entendemos bien.
 Y la que manda es tierna, como compensación;
 así como también la que obedece
 es coqueta y se toma sus revanchas.
 Vamos a muchas fiestas, viajamos a menudo
 y en el hotel pedimos
 un solo cuarto y una sola cama.
 Se burlan de nosotras pero también nosotras
 nos burlamos de ellos y quedamos a mano.
 Cuando nos aburramos de estar solas
 alguna de las dos irá a agenciarse un hijo.
 ¡No, no de esa manera!
 en el laboratorio de la inseminación artificial.

Klinsey Report
Rosario Castellanos.

La medianía del siglo XX abrió opciones que aún eran cuestionadas en la sociedad, no obstante, Simone de Beauvoir también explora esta realidad y la presenta de manera puntual y analítica a través de su obra, donde las mujeres son:

Mujeres que temen al hombre y mujeres que lo quieren imitar (Jones y Hesnard); la naturaleza cuestionada.

Mujeres que al hacer uso de su libertad rompen con la categoría impuesta en la sociedad hegemónica patriarcal, por lo que son señaladas.

El mundo femenino le impone límites, el mundo viril le ofrece ventajas, la elección precisa es la que esté dispuesta a vivir: el sacrificio o el dominio, si se considera capaz de esto último adoptará entonces una conducta viril.

“Lo que le da un carácter viril a las mujeres enclaustradas en la homosexualidad no es su vida erótica que, por el contrario, las confina en un universo femenino, sino el conjunto de responsabilidades que se ven obligadas a asumir por las circunstancias de prescindir de los hombres. Su situación es opuesta a la de la cortesana que adquiere a veces un espíritu viril a fuerza de vivir entre los machos – como Ninón de Lenclos -, pero que depende de ellos” (Simone de Beauvoir, 1999:165)

La Situación

Formas diferentes de vida, espacios donde transita su existencia, las mujeres son nombradas, restringidas, estigmatizadas pero, sobre todo, exigidas en su ser y hacer, nombrándolas y etiquetándolas para los “otros”. En diferentes circunstancias, de ellas se tienen diferentes expectativas.

La mujer casada

“Dada en matrimonio a ciertos machos por otros machos”, así describe de Beauvoir ese estatus de la mujer a quien desde el clan hasta la gens paterna es considerada como producto de intercambio, poniéndola en desventaja ante el hombre, ya que se da en situación de esclava o vasalla, idea que es compartida por Castellanos al referirse a la relación de poder que se establece dentro del vínculo matrimonial y que critica severamente con lo siguiente:

“Yo rumiaré, en silencio, mi rencor. Se me atribuyen las responsabilidades y las tareas de una criada para todo. He de mantener la casa impecable, la ropa lista, el ritmo de la alimentación infalible. Pero no se me paga ningún sueldo, no se me concede un día libre a la semana, no puedo cambiar de amo. Debo, por otra parte, contribuir al sostenimiento del hogar y he de desempeñar con eficacia un trabajo en el que el jefe exige y los compañeros conspiran y los subordinados odian” (Castellanos, 1977:15)

En el mismo tenor, Simone de Beauvoir describe al matrimonio como justificación social de la existencia de la mujer, como la sujeción al hombre a cambio de ser

dueña de una parcela del mundo llamada “hogar”. La inmanencia. Mujer sirvienta de su propio reino.

El cuerpo como moneda de cambio: obtiene un hogar, se da en servicio al hombre.

La mujer que “no hace nada”, salvo lustrar, lavar, planchar, cocinar, ordenar, limpiar y, cuando termina sobreviene, como recompensa a su magnífica obra la “dicha de la contemplación”

Mujer subordinada, sirvienta, parásita, su trabajo cotidiano carece de valor en la esfera pública mientras que en la esfera privada... pasa lo mismo.

La mujer casada cierra las ventanas de su reino para evitar que entre el polvo y, mientras, la vida está afuera.

“Enamorada, generosamente entregada a él realizará sus tareas llena de alegría, pero le parecerán insípidos yugos si las cumple con rencor. Nunca tendrán en su destino un papel esencial y en los avatares de la vida conyugal no serán una ayuda. Por lo tanto necesitamos ver cómo se vive concretamente esa condición esencialmente definida como el “servicio” del lecho y el “servicio” de la casa donde la mujer solo encuentra su dignidad si acepta su vasallaje” (Simone de Beauvoir, 1999:215)

La Madre

Consagrada como la realización plena de las mujeres, la maternidad representa la justificación misma de su existencia y así se integró de manera casi natural en el código genético femenino. Idea clave que orienta su destino, ambas autoras cuestionan cómo, de manera cultural, se ha elaborado no sólo el “deber ser” sino también el deber sentir a partir del llamado *instinto maternal* que tiene que estar presente en todas las mujeres, independientemente de que sean madres o no, a riesgo de que, de no presentarlo, se les califique como un ser antinatural.

Rosario Castellanos reivindica el hecho de pertenecerse a sí misma (tal cual lo considera también de Beauvoir) y de reconocer que no siempre la mujer será el ejemplo de amor materno sacrificado, por ello, al ser madre también escribe:

“Soy madre de Gabriel: ya usted sabe, ese niño
Que un día se erigirá en juez inapelable
Y que acaso, además, ejerza de verdugo.
Mientras tanto lo amo”.

Autorretrato
Rosario Castellanos.

Mujer-madre, de Beauvoir señala el camino que se debe tomar desde el momento en que, sin conciencia alguna de la responsabilidad que conlleva, a la niña se le pone un muñeco en brazos para educarla desde entonces como un ser para los otros. Mujer-madre-instinto maternal, olvido de sí misma, abnegación, y un largo etcétera de conceptos y acciones que llevan a ser:

La madre abnegada y tierna por naturaleza. Se ofrendará a sus hijos y buscará en ellos su propia felicidad, porque así lo ha establecido la sociedad, por lo tanto, cumplirá con su rol.

La “mala madre”, quien ve en sus hijos un fardo, a quien culpa de sus limitaciones y falta de libertad, su hostilidad puede convertirse en agresividad hacia ellos, tomando revancha del mundo, de sus hijos,

Mater dolorosa, nombrada así por de Beauvoir, término que refleja en toda su naturaleza el sacrificio y la victimización que ella misma provoca y difunde. La manipulación llevada al grado de la perfección.

Destino fisiológico, vocación “natural”, el amor materno en función a la situación de la mujer; por lo que se puede hablar de la inexistencia del “instinto maternal”.

La madre como reproductora del sistema patriarcal tendrá trato diferenciado hacia su hijo y su hija. Al varón lo sueña y le exige ser líder, héroe, superior, es

trascendente; a la hija la condena a repetir su propia historia de abnegación y sumisión. Así, transita por el camino pendular entre el orgullo que le puede generar al hijo y la limitación que le provoca a la hija.

Por último, resulta para ella, al igual que para Rosario Castellanos, indispensable cuestionar ese universo que, desde tiempos remotos, ha sellado la vida de las mujeres por lo cual, en *El Segundo Sexo* escribe:

“Ya se ha visto que la inferioridad de la mujer provenía originalmente de que desde un comienzo se limitó a repetir la vida, en tanto el hombre inventaba razones para vivir, más esenciales a sus ojos que la pura facticidad de su existencia. Encerrar a la mujer en la maternidad sería perpetuar esa situación”
(Simone de Beauvoir, 1999:296)

La vida de sociedad

Desde pequeña, a las mujeres se les ha enseñado y exigido ser para los otros, darse a los otros mediante atenciones y buenas maneras lo que incluye también el atractivo físico. Cuidar su belleza se convierte, a decir de Simone de Beauvoir, en el modo a través del cual se “apropia” de su persona así como se apropia de su hogar con el trabajo casero. Verse atractiva ante los ojos de los demás resulta una exigencia social, por ello debe estar al tanto de los dictados de la moda y del qué dirán sus congéneres con las cuales eterniza una feroz competencia por sobresalir.

Castellanos expone esa enorme exigencia que en lo cotidiano pesa sobre las mujeres: cumplir con lo establecido, no salirse del estereotipo, ser una buena esposa, madre ejemplar, buena mujer, de lo que hace un relato crítico y sarcástico que, si bien es poco indulgente, pone de manifiesto la realidad de lo cotidiano. Así, en el ensayo “Costumbres Mexicanas”, expone lo siguiente acerca de las características de la mujer en matrimonio.

“Pero en general, nos conformamos con poco. Con alguien que tenga un trabajo estable, que alcance cierto índice de salud y cuya apariencia no sea decididamente repugnante.

Sus cualidades morales se reducen a que acepte que el casamiento es una institución válida con la que no se juega y que dentro de ella la esposa tiene un lugar y hay que dárselo. Pero ¿cuál es el lugar? Eso ya depende de las circunstancias. Si los contrayentes – como de manera tan delicada dicen las crónicas sociales- son ricos, el lugar de la esposa puede ser el de un mueble decorativo que tiene la ventaja de que, además de poder ser mostrado a las visitas, puede ser transportado , para su lucimiento, a fiestas y reuniones...(mientras que la esposa del trabajador) también aspira y tiene la obligación de ser un elemento decorativo, sólo que cuenta con menos medios y tiempo, ya que desempeña todas las faenas domésticas y que, anualmente, alegra su hogar con la visita de la cigüeña. Es difícil, entre pañales y berridos, travesuras de los que ya son capaces de untar la crema carísima de mamá en el tapete y alarmantes silbatos de la olla exprés conservar, ya no solo la ecuanimidad, sino las características humanas” (Castellanos, 1974:27)

La mujer se representa a sí misma, se maquilla, se viste, se transforma para los “otros”. Con ello le da a conocer al mundo quién es en la escala social.

Objeto erótico mediante el uso de las ropas, de la actitud, de los espacios. Se percibe como una presa ante el deseo de los hombres, por exigencia de la sociedad patriarcal.

La mujer exhibicionista, la recatada, la atrevida, la elegante; utiliza la indumentaria precisa para el estatus social en que se encuentre. Personaje en situación y del cual se espera determinado comportamiento. Personaje que *ella no es*, pero que se esmera en parecer porque lo dicta la sociedad.

“A través de las manifestaciones de aprobación, admirativas o envidiosas, la mujer busca una afirmación absoluta de su belleza, de su elegancia y de su gusto: una afirmación de sí misma. Se viste para mostrarse y se muestra para transformarse en ser. Por eso se somete a una dependencia dolorosa; la devoción del ama de casa es útil, aunque no sea reconocida, pero el esfuerzo de la coqueta es vano si no lo capta alguna conciencia” (Simone de Beauvoir, 1999: 309)

Prostitutas y Hetairas

Mujeres caídas que han labrado su ruina por decisiones erróneas, por situaciones ajenas y adversas, por culpa de un mal amor o de la violencia pura, o quizá lo son por elección propia, por el puro gusto de ser libres y audaces: transgresoras.

Al respecto, de Beauvoir aborda el tema haciendo énfasis en que las prostitutas ya se encuentran adaptadas moralmente a su oficio y a las consecuencias del mismo, considera que dichas mujeres se reconocen necesarias para la sociedad y, por lo tanto se sienten integradas a ella. En el otro extremo, Rosario Castellanos plantea el hecho de que se asumen como víctimas potenciales de la justicia, rechazadas y marginadas por ser mujeres de la calle.

“¿Pero es que no hubo excepciones? Naturalmente que sí. Las indispensables para confirmar la regla. Y en el punto al que estamos refiriéndonos no se trataba de mujeres rebeldes sino de criaturas marginadas: las prostitutas que, si bien es cierto que no se encontraban bajo la potestad directa de ningún hombre, también es verdad que carecían de ningún amparo legal y que no disponían para defenderse más que de las armas que les proporcionara la seducción en la juventud y la astucia en la vejez, Armas que manejaban sin escrúpulos, a la desesperada, y con las que sólo lograron la victoria pírrica de sobrevivir en un ambiente que las rechazaba, las condenaba, las maldecía.”(Castellanos, 1973:22)

Mujeres que no se nombran, pero que están; liberadas en el plano erótico, viven entre las sombras pero iluminadas por las luces de un cabaret, de un farol o de un hotel de paso.

Mujer prostituta que comercia con su cuerpo y experiencia en las lides amorosas; mujer que es buscada para ser negada.

Mujer prostituta de condición material deplorable, que hace de la calle su centro de acción.

Simone de Beauvoir hace una significativa distinción, ya que incorpora la situación de la hetaira, mujer de escasa moral pero de más alto rango que la prostituta, ya

que cuenta con mayores habilidades y estatus por lo que puede tener acceso a un mejor nivel de vida, aunque en el fondo el *oficio* sea el mismo.

Mujer hetaira que brilla en la pista de un cabaret para lucir sus encantos, mujer que es buscada para mostrar y lucir.

Mujer hetaira que al mostrar su “arte” en un escenario, obtiene dinero y fama, haciéndose de un nombre que le servirá como fondo de comercio.

Si la prostituta utiliza sólo su cuerpo como capital de explotación, la hetaira utiliza también toda su persona – actitudes, habilidades, capacidad de seducción, belleza- para afirmar su poder sobre los hombres, obteniendo beneficios de ellos a cambio de sus favores.

“Cuando el *macró*⁸ le paga a su pupila zapatos de tacón alto y una falda de raso, hace una inversión que le producirá rentas, y cuando el industrial o el productor ofrecen perlas a su amiga afirman su fortuna y poder a través de ella. Por lo tanto, ya sea la mujer un medio para ganar dinero, o un pretexto para gastarlo, la servidumbre que sufre es la misma” (Simone de Beauvoir, 1999:342)

De la madurez a la vejez

Atractivo erótico y fecundidad, valores sobre los cuales descansa el atractivo de la mujer y que de manera tajante refiere de Beauvoir; similitudes encontradas en el pensamiento de Rosario Castellanos quien, de manera clara y precisa, diferencia la manera en que ésta es considerada, a partir de su edad y, por tanto de su belleza y *utilidad* .

“La mujer permanece en los patios interiores, apaga las antorchas, termina la tarea del día. Cuando es joven, hace la reverencia, baila los bailes y se sienta a esperar el arribo del príncipe. Cuando es vieja, aguarda a que le den la orden de que se retire”.

Rosario Castellanos.

⁸ Significado de *macró*: alcahuete, chulo.

En *El Segundo Sexo*, de Beauvoir señala las dificultades, inconvenientes y hasta los desprecios que sufre la mujer cuya juventud y atractivo se han extinguido por el paso del tiempo. La sociedad patriarcal la excluye por no servir a los fines con los que justifica su existencia: el uso de su cuerpo para el placer, la procreación y el servicio.

El brusco despojo de la feminidad, la pérdida de opciones, el desmedido esfuerzo por recuperar la juventud, simulación y desencanto. El conflicto de ser vista como un ser asexuado.

Mujer que carece de justificación para su existencia, ya no engendra, ya no produce, ya estorba.

Mujer mutilada en lo erótico, mujer cuya decadencia ha sido determinada por el pleno de un jurado hegemónico y patriarcal

Desengaño y resentimiento serán su recompensa por la abnegación impertinente, por la flagelación innecesaria y por dejar su vida al servicio de quienes la abandonarán a su suerte al final de sus días.

A diferencia de la mujer joven que mira al futuro con ilusión, la mujer madura vuelve la vista al pasado para tejer historias con los recuerdos, para soñar con lo que hubiera sido, para imaginar otro presente.

“Desde el día en que la mujer acepta envejecer, su situación cambia. Hasta entonces era una mujer todavía joven, empeñada en luchar contra un mal que la afeaba misteriosamente y la deformaba; ahora se convierte en un ser diferente y asexuado, pero cumplido: una mujer de edad.(...) Cuando ha renunciado a luchar contra la fatalidad del tiempo, se inicia un nuevo combate para ella: es preciso que conserve un lugar sobre la tierra” (Simone de Beauvoir,1999:355)

Situación y carácter de la mujer

El Eterno Femenino, conceptualizado por Simone de Beauvoir como el conjunto de características que le son adjudicadas a la mujer por el solo hecho de serlo, por ello es considerada a la vez de prudente, mezquina, además de convenenciera, de poca moral, mentirosa e interesada, afirmaciones que de no ser falsas han sido producto de la propia situación en la que se enmarca su actuación, condicionada por el patriarcado que dicta el deber ser y lo condenable en la sociedad.

El eterno femenino también es considerado por Rosario Castellanos y ese concepto, al igual que de Beauvoir, presupone las actitudes que debe tener una mujer que se precie de serlo.

“Yo soy una señora: tratamiento
 arduo de conseguir, en mi caso, y más útil
 para alternar con los demás que un título
 extendido a mi nombre en cualquier academia.
 Así, pues, luzco mi trofeo y repito:
 yo soy una señora. Gorda o Flaca
 según las posiciones de los astros,
 los ciclos glandulares
 y otros fenómenos que no comprendo”

Autorretrato
 Rosario Castellanos

De Beauvoir considera que a partir de reconocer que el mundo es masculino, se asume la carga valorativa hacia las mujeres, la pasividad como modo de vida “seguro”, aceptación de la autoridad masculina y rechazo a la crítica y a la reflexión propia.

Mujer que, obligada por las circunstancias, se orienta fundamentalmente a la soberanía de su hogar. Su utilidad se traduce en el beneficio otorgado a su familia, aún a costa de su propio bienestar.

Mujer relegada al ámbito doméstico y privado, su trabajo se considera intrascendente por cotidiano y obligatorio.

Mujer que es criticada por sus miras cortas o inexistentes, cuando se le ha exigido postergar u olvidar sus intereses para ser para otros.

“Por lo tanto, es tan absurdo hablar de “la mujer” en general como del “hombre eterno”. Y se comprende por qué son ociosas todas las comparaciones que se esfuerzan en decidir si la mujer es superior, inferior o igual al hombre, porque sus situaciones son profundamente distintas. Si se las confronta, es evidente que la del hombre es infinitamente preferible, es decir, que tiene muchas más posibilidades concretas de proyectar su libertad hacia el mundo, de donde resulta necesariamente que las realizaciones masculinas llegan mucho más lejos que las femeninas, puesto que a las mujeres les es casi prohibido hacer” (Simone de Beauvoir, 1999:394)

Justificaciones

La mujer se sabe y se hace objeto, huye de la generalidad de ser una entre millones iguales, necesita ser admirada y escuchada. El éxito de su existencia depende de la cantidad de hombres sometidos bajo su poder, mismo que basa principalmente en su belleza.

La Narcisista

Así, la buena apariencia física resulta indispensable para existir ante los demás pero más aún ante sí misma. Simone de Beauvoir y Rosario Castellanos reconocen aunque reprobaban esa creencia y ambas coinciden en señalar que la imagen es fundamental para la aceptación y dicha de la mujer, hecho que señala Castellanos en el ensayo “La mujer y su imagen” de donde se rescata lo siguiente:

“Supongamos, por ejemplo, que se exalta a la mujer por su belleza. No olvidemos, entonces, que la belleza es un ideal que compone y que impone el hombre y que, por extraña coincidencia, corresponde a una serie de requisitos que, al satisfacerse, convierten a la mujer que los encarna en una inválida, si es que no queremos exagerar declarando, de un modo mucho más aproximado a la verdad, que es una cosa. (Castellanos, 1973:9)

Por su parte, en *El Segundo Sexo*, al considerar el universo de la narcisista, de Beauvoir expone las expectativas de las mujeres y sobre todo sus creencias y temores.

Si la sociedad le adjudica el trato de objeto, la mujer debe ser bella para ser codiciada.

Mujer confinada a la soledad del hogar, encuentra el tiempo suficiente para mirarse al espejo y moldear imaginativamente su cuerpo y procurar la belleza que la haga “única”, *como todas*.

Crean un “personaje”, por lo cual necesitan que éste sea visto y escuchado. Necesitan la aceptación y admiración de quienes la rodean.

Enseñada a que el destino de la mujer es el hombre, la narcisista considera que mientras mayor sea el número de hombres que tenga bajo su influjo, mayor será su poder.

“A despecho de su superficial arrogancia, la narcisista se sabe amenazada. Por eso es inquieta, susceptible e irritable, y está casi siempre al acecho. Su vanidad nunca se calma y cuanto más envejece, con más ansias busca el elogio y el éxito y más conjuraciones sospecha a su alrededor” (Simone de Beauvoir, 1999:413)

La Enamorada

Considerado como el mejor sentimiento que debe tener una mujer, de Beauvoir lo cuestiona al considerar que en realidad lo que ella busca en un hombre es la protección y el cariño que de niña le fue prodigado en su hogar. Comenta que antes que amor, la mujer tiene como prioridad los hijos, el marido, la vanidad, la carrera. Si bien es cierto que busca ser el centro de atención del ser amado, también le otorga importancia a contar con los beneficios consecuentes. Así, la enamorada llegará a serlo por lo que el hombre representa en su esfera social y lo que ésto le acarrea.

Rosario Castellanos, reconoce la situación de inequidad en la pareja, cuya relación surge del amor (ella enamorada, él dejándose querer), relación basada sobre todo en la opresión del hombre hacia la mujer, donde la obediencia y la sumisión son características femeninas. Su desacuerdo y, sobre todo su actitud subversiva lo hace evidente a través del relato “Lección de cocina”, de donde se desprende lo siguiente:

“Yo seré, de hoy en adelante, lo que elija en este momento seductoramente aturdida, profundamente reservada, hipócrita. Yo impondré, desde el principio, y con un poco de impertinencia, las reglas del juego.(...)Si asumo la otra actitud, si soy el caso típico, la femineidad que solicita indulgencia para sus errores, la balanza se inclinará a favor de mi antagonista y yo participaré en la competencia con un hándicap que, aparentemente, me destina a la derrota y que, en el fondo, me garantiza el triunfo por la sinuosa vía que recorrieron mis antepasadas, las humildes, las que no abrían los labios sino para asentir, y lograron la obediencia ajena hasta al más irracional de sus caprichos(...)Sólo que me repugna actuar así, ...” (Castellanos,2002:21)

Luego entonces, la mujer enamorada busca trascender a través del otro que la debe amar por lo que es y por lo que hace, buena madre, buena esposa, mujer abnegada. La mujer enamorada es generosa y esa generosidad la convierte el varón en una exigencia.

La mujer enamorada otorga gran importancia al hecho de que su pareja utilice el término “nosotros”, ya que esto le significa el hecho de que la considera parte de sí mismo.

Acostumbrada a ver al varón como superior a ella, la mujer busca colocarse en ese espacio a través de los gustos, amistades o modismos que él prefiere.

Su destino es el hombre soñado desde la infancia, al cual se someterá de manera voluntaria para alcanzar su felicidad, intenta ser todo para él, cambia, se transforma.

“La mujer se siente dotada de un valor extraordinario, pues se le ha otorgado el permiso de quererse a través del amor que inspira. La embriaga encontrar un testigo en su amado” (Simone de Beauvoir, 1999:419)

Aunque también de Beauvoir reconoce que “un amor auténtico debería asumir la contingencia del otro, es decir, sus carencias, sus limitaciones y su gratitud original. No pretenderá ser una salvación sino una relación interhumana”

La Mística.

Trascender a través del amor. Si trascender le está impedido a la mujer por el hecho de serlo, ¿qué mejor vía que buscar ese fin a través del conocimiento de Dios? Así, de Beauvoir y Castellanos consideran que la mujer busca en lo divino la aceptación y para ello modifica su pensamiento y su conducta ya sea en un convento o en la vida cotidiana.

“(…) Pero le selló los labios el sacramento que, junto con Juan Carlos, había recibido unas horas antes en la Iglesia y la advertencia oportuna de su madre quien, sin entrar en detalles, por supuesto, la puso al tanto de que en el matrimonio no era oro todo lo que relucía. Que estaba lleno de acechanzas y peligros que ponían a prueba el temple de carácter de la esposa. Y que la virtud suprema que había que practicar si se quería merecer la palma del martirio (ya que a la de la virginidad se había renunciado automáticamente al tomar el estado de casada) era la virtud de la prudencia. Y la señora Justina entendió por prudencia el silencio, el asentimiento, la sumisión”. (Castellanos, 1977:53)

El amor sublime, el amor divino hace presencia en lo terrenal y la mujer cede ante él, se otorga, se anula y se aniquila.

El amor divino es buscado generalmente por la narcisista debido a que la grandeza de su alma o de sus actos sólo pueden ser retribuidos en igual o superior manera por Dios mismo.

La mujer mística va más allá de entregarse por completo a Dios, busca firmemente evidenciar ese amor a través del sufrimiento, mediante la destrucción de su carne.

Orillada a vivir de rodillas, la mujer espera la salvación de un ser superior; de manera terrenal lo encuentra en el varón que la libera y la protege del mal, dentro del ámbito religioso, orienta sus expectativas y anhelos hacia Dios.

“El fervor místico, como el amor y el narcisismo mismo, pueden ser integrados a vidas activas independientes. Pero en sí, esos esfuerzos de salvación individual sólo podrían conducir a fracasos. O la mujer entra en relación con un irreal: su doble, o Dios; o crea una relación irreal con un ser real. En todo caso no tiene poder sobre el mundo; no se evade de su subjetividad, y su libertad permanece frustrada. Sólo hay una manera de realizarla auténticamente, y es proyectarla sobre la sociedad humana por medio de una acción positiva” (Simone de Beauvoir, 1999:451)

Hacia la Liberación.

La mujer independiente

Hacer a un lado los estereotipos, superar las limitaciones y construir su propia vida, eso es lo que a través del trabajo y de desechar viejas tradiciones, algunas mujeres han logrado a lo largo del tiempo. Si de Beauvoir lo halla como un privilegio, también le encuentra costos y de ellos la desigualdad de la mujer ante el varón es fundamental, ya que ni son vistas por la sociedad igual que los hombres, ni cuentan con el mismo pasado formativo que ellos, empezando por las expectativas generadas. Respecto al origen de esta desigualdad que se va a dar en la familia, Castellanos refiere:

“Por último, lo que usted me preguntaba del lugar de la mujer en la sociedad. Para saber cuál es el papel que debe desempeñar en ella sería necesario primero poner en claro a qué tipo de sociedad nos estamos refiriendo. Si es la sociedad actual mexicana la mujer hará mucho si logra emanciparse emocionalmente (económicamente ya lo ha hecho) de la tutela del hombre en la casa y asumirse con la plena responsabilidad de persona. Lo cual no es muy fácil y la resistencia mayor para llevar a cabo este tránsito la presentan, sobre todo, las mismas mujeres. Dentro del ámbito familiar sería necesario que la estructura de la familia cambiara radicalmente para que la mujer tuviera en ella un papel digno” (Carta de Rosario Castellanos a Kathleen O’Quinn, Tel Aviv, Agosto 21, 1973). (Castro, 2012:67)

Partiendo de la perspectiva de Simone de Beauvoir, la mujer en esta condición se visualiza independiente, autónoma. Decide en función a sus propias necesidades. Busca el progreso y el equilibrio entre su vida profesional y afectiva.

La mujer independiente se reconoce como ser sexuado y hace uso de su sexualidad con responsabilidad aún a sabiendas que en una sociedad patriarcal se expone al señalamiento pero eso no la incomoda, dada la seguridad que tiene en su valía como persona.

Asume la responsabilidad de su propia existencia. Amor y erotismo toman el carácter de superación, nunca de resignación o renuncia.

“A la mujer, en cambio, se le exige el logro de su total femineidad, que se constituya en objeto y en presa, es decir, que renuncie a sus reivindicaciones de sujeto soberano. Este es el conflicto que caracteriza especialmente la situación de la mujer superada, que se niega a verse reducida a su papel de hembra, pues no quiere mutilarse; pero también será una mutilación repudiar su sexo. El hombre es un ser humano sexuado. La mujer es un individuo completo, y al igual del macho, si es también un ser humano sexuado” (de Beauvoir, 1999:458)

Con las categorías, bien llamados *universos* por Simone de Beauvoir, ésta busca explicar y explicarse el mundo femenino que ha sido construido a partir de una diferenciación dicotómica excluyente donde la mujer es “el otro”, donde la mujer sirve a “los otros”, y donde la mujer es un “ser para los otros”.

Ahora bien, con el fin de fortalecer este trabajo de investigación, es indispensable considerar la valiosa aportación de Marcela Lagarde y de los Ríos, quien con su trabajo recepcional para optar por el doctorado en Antropología, en 1990 presenta su tesis denominada “*Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*”, donde propone un conjunto de categorías de análisis para conocer y reconocer los espacios en los cuales se ha confinado a las mujeres en un mundo eminentemente hegemónico y patriarcal. Trabajo excepcional que guarda similitud con lo desarrollado por el de Simone de Beauvoir en *El Segundo Sexo* en cuanto a la preocupación por la condición y situación de las mujeres, pero

que ha sido el producto del análisis en otro espacio (México) y en otro tiempo (cincuenta años después); tiempo y circunstancia que no excluyen, antes reivindican la sobrevivencia de un sistema y la opresión de un género.

1.3. Marcela Lagarde: la *construcción* de las mujeres

Los estudios sobre las mujeres y, en particular la academia feminista, se enriquecieron notablemente a partir de las aportaciones desarrolladas dentro de un área específica, la antropología y por una mujer preocupada por el tema de la opresión y la desigualdad entre los géneros: Marcela Lagarde y de los Ríos quien en 1990 presenta su Tesis de Doctorado denominada *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, con el que obtiene Mención honorífica y el Premio Mauss al mejor trabajo recepcional en el área de Humanidades, y por el cual recibe no sólo un premio en efectivo sino también la publicación de su obra de manera inmediata.

Su tesis central es conocer de qué manera se “construyen” culturalmente las mujeres. Para ello, se plantea lo que ella llama la pregunta básica: “Qué hace a las mujeres semejantes y diferentes, cuáles son los caminos de la diferencia genérica entre ellas; cuáles son las opciones de vida definidas genéricamente para ellas?” (Lagarde, 2003:33).

Para responder lo anterior, realiza una minuciosa investigación con mujeres pertenecientes a diversos grupos sociales y donde va a analizar, desde sus propias experiencias y perspectivas, la manera en que se desenvuelven en función al lugar que la sociedad les ha asignado y con lo cual se les otorga una identidad femenina⁹

Así, a partir del estudio antropológico de la mujer en términos de los espacios vividos, de su intervención en el mundo, de los recursos adquiridos, de su origen

⁹ Marcela Lagarde en el texto “Identidad femenina”, difundido por CIDHAL considera que “La identidad de las mujeres es el conjunto de características sociales, corporales y subjetivas que las caracterizan de manera real y simbólica de acuerdo con la vida vivida”

étnico, su sexualidad y acceso al poder, entre otros factores determinantes, desentraña los mecanismos con que cuenta (o no) para desenvolverse en un mundo patriarcal, lo que refiere como:

“En una abstracción de las condiciones de vida de las mujeres, he definido una condición de la mujer constituida por las características genéricas que teóricamente comparten todas las mujeres. La condición de la mujer es una creación histórica cuyo contenido es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser social y cultural genérico: ser de y para otros” (Lagarde, 2003:33)

El estudio que desarrolla la autora cuenta con 14 apartados que van desde la antropología de la mujer, el análisis de su condición como tal, la opresión históricamente sufrida en diversos ámbitos hasta llegar a proponer categorías de análisis en diversas situaciones en las que, culturalmente, se encuentra inmersa; dichas categorías las denomina cautiverios y son el eje central de su tesis doctoral.

En “*Los cautiverios...*” Marcela Lagarde da inicio con su estudio a partir de ubicar a la mujer como el motivo principal de su obra, para ello realiza investigación de campo y desarrolla una serie de entrevistas donde ellas son las que, a partir de su subjetividad, van a exponer su sentir en el o los ámbitos en los cuales se desenvuelve voluntaria o involuntariamente. La perspectiva antropológica que la define hará de su obra un referente de suma importancia para tomar conciencia acerca de los espacios asignados a las mujeres y las formas en que debe “habitarlos”, construyéndose así expectativas sociales que dejan al sexo femenino en desventaja ante el varón, todo ello producto de las estructuras generadas por la hegemonía patriarcal en que se encuentra inmersa.

Si bien es cierto que la categorización de “cautiverios” es una importante aportación al estudio antropológico de las mujeres, esto se debe también a que la autora cuenta con dos grandes ejes en su investigación como son la sexualidad y

la posición de las mujeres en relación con el poder con lo que, siguiendo a Graciela Hierro, “devela la sexualización del poder”.

Para comprender ese manejo del poder que ejerce el varón sobre la mujer, es necesario remitirse a la estructura que le da cauce: el patriarcado¹⁰, el cual Marcela Lagarde analiza y vincula con la opresión del sexo femenino. Las características que permiten la subsistencia del patriarcado son:

- 1.- El antagonismo entre los géneros y la opresión que ejerce el hombre hacia la mujer.
- 2.- La división entre las mujeres que se basa en la percepción de una eterna competencia.
- 3.- El machismo que emana del poder masculino patriarcal, aunado a la discriminación hacia la mujer y su inferiorización.

Hace ver que el poder patriarcal también se extiende a otros sujetos sociales, tales como los ancianos, los niños, los seres más desprotegidos y dependientes por lo que puede ejercer su dominio sobre ellos.

Así, se puede observar que patriarcado junto con poder y opresión van de la mano, y expone lo siguiente:

“Las mujeres estamos sometidas a la opresión porque, para establecer vínculos y ser aceptadas, con nuestra anuencia o contra nuestra voluntad, vivimos la reificación social de nuestros cuerpos, la negación de la inteligencia y la interiorización de los afectos, es decir, la cosificación de nuestra subjetividad escindida.

Convertida en deseos sentidos por cada una, la opresión genérica se concreta en formas de comportamiento, en actitudes, destrezas y respuestas. Esa opresión es valorada positivamente cuando la dependencia, la sujeción, la

¹⁰ Heidi Hartman considera que el patriarcado “es un conjunto de relaciones sociales que tiene una base material y en la cual hay relaciones jerárquicas entre los hombres y la solidaridad entre ellos, lo que les permite dominar a las mujeres. La base material del patriarcado es el control de los hombres sobre las mujeres, en la esfera de la producción, negando el acceso a las mujeres a los recursos productivos económicamente necesarios y restringiendo su sexualidad” (tomado del texto que integra el curso “Las fisuras de la teoría: El género en perspectiva” CLACSO, 2003)

subordinación, la impotencia y la servidumbre son virtudes femeninas y no dimensiones políticas (Lagarde, 2003:17-18)

Visto de esa manera, la opresión lleva a la mujer a un estado de subordinación permanente, a su dependencia y a la discriminación continua de los hombres hacia ellas, de la sociedad y de las leyes que gobiernan. En este sentido Alda Facio (1999) sostiene que, aunque la diferencia entre los sexos no debe influir en el ámbito legal, esto no ha sucedido desde hace 5 o 6 mil años y lo atribuye a que esta diferencia se da a partir de “medir” a la mujer con respecto al hombre, desde el momento en que no sólo se erigen con el poder sino también como modelo humano.

Pues bien, ese “modelo humano” (masculino) resulta para la mujer inalcanzable aunque, aún sabiéndolo, busca de manera reiterada al menos su aprobación y lo hace desde el espacio asignado y con las formas femeninas de vivirlo.

Lagarde también considera que la opresión parte desde las propias mujeres, desde el momento en que hacen lo necesario para agradar a *los otros*, cumple con su cautiverio al comprender y asumir las dicotomías que conforman el mundo patriarcal, desde la división de los espacios (el público para los hombres, el privado para las mujeres), hasta la asignación del poder depositado en el varón debido a su papel de proveedor, con lo cual una relación puede transitar entre la dependencia, el dominio y la esclavitud.

Opresión y discriminación también hallan campo fértil en el espacio laboral; en este terreno se marca una división “natural” del trabajo basada en la asignación de cualidades y/o limitaciones de hombres y mujeres, en muchos casos en términos de la dicotomía patriarcal: hombre/mujer; fuerte/débil; naturaleza/razón y dentro de ésta se incluye el hecho de que el hombre pertenece al ámbito público y la mujer al privado, cediéndole también la capacidad de producir mientras que a la mujer de reproducir; así los espacios laborales se cierran en su gran mayoría dejándole a las mujeres las tareas, no concebidas como trabajo, como es el caso de las

labores domésticas, es decir las labores que son dedicadas al servicio de los otros y a la atención hacia los otros.

Dicha opresión se traslada a la división genérica del trabajo, de los espacios sociales, el acceso a la propiedad privada de las cosas, dentro de las instituciones jerárquicas de poder, en su sexualidad expropiada y en su reducción de “ser para otros”.

Lagarde expone la coexistencia de diversas opresiones que son resultado de la discriminación genérica, de raza, de clase, y que van a permitir un mayor dominio y explotación hacia las mujeres.

Uno de los apartados básicos que integran su obra corresponde a la subjetividad de las mujeres, donde conceptualiza lo siguiente:

“La subjetividad se estructura a partir del lugar que ocupa el sujeto en la sociedad y se organiza en torno a formas específicas de percibir, de sentir, de racionalizar, de abstraer y de accionar sobre la realidad. La subjetividad se expresa en comportamientos, en actitudes y en acciones del sujeto, en cumplimiento de su ser social, en el marco histórico de su cultura. En suma, la subjetividad es la elaboración única que hace el sujeto de su experiencia vital. La subjetividad de las mujeres es la particular e individual concepción del mundo y de la vida que cada mujer elabora a partir de su condición genérica, de todas sus adscripciones socio-culturales, es decir de su situación específica, con elementos de diversas concepciones del mundo que ella sintetiza” (Lagarde, 2003:302)

Partiendo de la subjetividad femenina, entonces se comprende esa aceptación de los roles asignados por un mudo patriarcal, donde el poder le pertenece al varón y, por lo tanto la confina a los espacios o cautiverios que más sirvan a sus fines y que también se circunscriben a la sexualidad del hombre y de la mujer, siendo para ésta última el equivalente al matrimonio, la monogamia y, por decreto masculino, asume la función sexual no como placer y sí como deber con un fin: la procreación.

Citando a Franca Basaglia, en su texto Lagarde expone que “El ser considerada cuerpo-para-otros, para entregarse al hombre o procrear, ha impedido a la mujer ser considerada como sujeto histórico-social, ya que su subjetividad ha sido reducida y aprisionada dentro de una sexualidad esencialmente para otros, con la función específica de la reproducción”.

Así, poder, sexualidad, y subjetividad, entre otros factores serán determinantes para conformar los roles impuestos a las mujeres por la sociedad patriarcal; roles que indican el *deber ser* en un tiempo y contexto determinado; roles que marcan actitudes y expectativas, materia de análisis de Marcela Lagarde y de donde genera las categorizaciones denominadas *Cautiverios*, a partir de los cuales realiza un análisis objetivo de la condición y situación de las mujeres: condición subalterna en relación al varón y las diferencias que éstas presentan en función a su situación, misma que depende de las circunstancias del entorno.

“La evidencia muestra que somos mujeres y hombres de maneras semejantes a como han sido otras mujeres y otros hombres en otras latitudes y en otros tiempos. Sin embargo, también muestra que somos diferentes a las maneras en que otras y otros lo han sido. Y esto es así, debido a los modos de vida sociales, al tipo de sociedades que vivimos – sus relaciones sociales, económicas y políticas- que generan y reproducen sustratos de las condiciones de género masculina y femenina” (Lagarde, 2012:21)

Asimismo, Lagarde plantea que su estudio es, básicamente “una mirada etnológica¹¹, antropológica, de las mujeres, (lo que) permite separarnos como sujetos investigadores de lo que nos constituye, y poder mirarlo, hacerlo consciente y recrearlo”.

Y fue precisamente esa percepción a distancia, esa mirada objetiva que le permite el desarrollo de la categoría *cautiverio*, ya que, como resultado de su estudio encuentra que , independientemente de su formación u origen, las mujeres se

¹¹ Marcela Lagarde explica que esa mirada etnológica implica analizar de la manera más objetiva las relaciones entre las personas, así como las instituciones, sus creencias, las normas y valores, costumbres y la manera en que perciben al mundo los sujetos sociales y particulares. Es tomar cierta distancia para así, analizarlo de manera más objetiva.

encuentran cautivas, y, siguiendo lo expuesto por la autora, “han sido privadas de su autonomía vital, de independencia para vivir, del gobierno sobre sí mismas, de la posibilidad de escoger y de la capacidad de decidir los hechos fundamentales de sus vidas y del mundo”

Su tesis central surge a partir de preguntarse ¿qué hace a las mujeres semejantes y diferentes, y, cuáles son los caminos de la diferencia genérica entre ellas?; ¿cuáles son las opciones de vida genéricamente para ellas? De estos cuestionamientos parte para plantear el hecho de la *construcción cultural de las mujeres*.

La filósofa feminista Graciela Hierro (1928-2003), en una evaluación de dicha obra considera que no sólo es útil para conocer a “la mujer mexicana”, mitos, ideología, cultura judeocristiana, ya que también busca “Construir una teoría histórica que permita aproximaciones a las mujeres reales, plantear problemas y dudas y formular nuevas teorías” (Hierro, 1992:402)

Así, en *Cautiverios de las mujeres...*, presenta la lucha por el poder, la concepción del mundo a través de las mujeres, la cultura hegemónica patriarcal excluyente, lo sexual y lo divino, etc...

Para terminar, y siguiendo a Graciela Hierro, Lagarde recurre a la teoría clásica de Simone de Beauvoir, (clásica por necesaria, necesaria para Lagarde, por clásica), y considera a la mujer como un “ser para otros”, la deconstruye y construye a partir de diversas relaciones: con la divinidad, con los otros, desde la clase, la etnia, el género, la localización geográfica y la edad entre otras circunstancias y situaciones que van a orientar sus actos.

1.4 Los cautiverios de las mujeres

Cautiverios-prisiones; cautiverios-espacios; cautiverios-limitaciones; cautiverios-prejuicios. Todo lo que vive la mujer, todo a lo que se tiene que enfrentar. Todo lo que puede también resumirse en los estereotipos a los cuales se le asigna y los

que, en ocasiones, no se le permite siquiera cuestionar o, si es el caso, ni siquiera se da cuenta que la contienen, que la limitan.

Para dar inicio con esta exposición se toman las palabras de Marcela Lagarde:

“Las mujeres están cautivas porque han sido privadas de autonomía, de independencia para vivir, del gobierno sobre sí mismas, de la posibilidad de escoger, y de la capacidad de decidir.

El cautiverio caracteriza a las mujeres en cuanto al poder de la dependencia vital, el gobierno de sus vidas por las instituciones y los particulares (los otros) la obligación de cumplir con el deber ser femenino de su grupo de adscripción, concretado en vidas estereotipadas, sin opciones. Todo esto es vivido por las mujeres desde la posición de subordinación a que las somete el dominio de sus vidas, que en todos los aspectos y niveles, ejercen la sociedad y la cultura clasistas y patriarcales” (Lagarde, 2003:151,152)

A continuación se presentan las categorizaciones establecidas como “Cautiverios de las Mujeres” mismas que son relacionadas, al igual que los universos de Simone de Beauvoir, con el pensamiento de Rosario Castellanos.

La Madresposa

La maternidad y la conyugalidad van de la mano. La mujer existe en función al hombre y a los hijos, se anula por obligación. Ella es la madre de... y la esposa de..., pero sola, no se puede concebir, *no es*.

Sobre el tema de la madresposa, Rosario Castellanos, de manera sarcástica, comenta la pobre situación de angustia y resignación que padecen las mujeres para salvaguardar su estatus de madresposa, el cual, antes de perderlo, prefiere cubrir realidades lastimosas o ignorar hechos consumados.

“Las ausencias de su marido, señora, no son justificadas; las excusas son falsas: Porque usted ha descuidado su persona, usted, ante la alternativa de ser esposa o madre, ha elegido ser madre y ha abandonado al hombre (...) y eso señora, se paga, se paga. Y usted, señora, está pagando.(...) Porque usted

señora , provoca en su marido un profundo sentimiento de culpa, ya que lo obliga a hacer acciones indebidas. Y en cuanto a “la otra”, no le guarde rencor. Contra lo que usted supone no está en un lecho de rosas. Su situación es equívoca y no ignora que, a la larga, ha de perder. Simple cuestión de tiempo. ¿Cuándo los placeres no han causado hastío? En cuanto a lo que usted concierne esfuércese y ganará. Sí señora. Ganará usted esta vez. (...) Su virtud cardinal es la paciencia y si la ejercita, será recompensada. A los noventa años, su marido será exclusivamente suyo (si es que ha sabido evadir los compromisos y usted tolerado sus travesuras). Le aseguramos que nadie le disputará el privilegio de amortajarlo. (Castellanos, 1974:29,30)

La mujer es un “ser para otros” y “ser de otros”, la justificación de su existencia, su aprendizaje desde la niñez es casarse y ser una buena madre abnegada. Madre para sus hijos, madre para su esposo, madre para el desvalido, madre para el ser en desgracia, es decir, se es madre de manera simbólica, económica, social, imaginaria, afectivamente.

La mujer como generadora de un pueblo, como madre nutricia como cuidadora del hogar, siendo este su espacio y su reino (aunque éste reino es prestado).

La madresposa que no vive su sexualidad, más bien la ofrenda para hacerla a un lado (maternidad y erotismo no deben convivir en un cuerpo para los otros, no se permite ser para ella misma)

La madresposa como cuidadora de la cultura y reproductora de estereotipos, la abnegada y la que perdona todo, hasta el engaño.

“La categoría que abarca el hecho global constitutivo de la condición de la mujer en la sociedad y la cultura es madresposa. En el mundo patriarcal se especializa a las mujeres en la maternidad: en la reproducción de la sociedad (los sujetos, las identidades, las relaciones, las instituciones) y de la cultura (la lengua, las concepciones del mundo y de la vida, las normas, las mentalidades, el pensamiento simbólico, los afectos y el poder). (Lagarde, 2003:365)

La Monja

Optar por la vida religiosa es renunciar a la vida terrenal a cambio de la salvación eterna, en algunos casos con la creencia de la predestinación mística, por haber sido elegidas por la divinidad para formar parte de esa comunidad religiosa, se reconoce como “elegida” por un mandato, mismo que la distingue entre las demás. Otra razón está dada por el deseo de huir del hogar para encontrar un sitio seguro y tranquilo y otra causa sería el estereotipo formado sobre la bondad y la santidad emanada de la monja.

Rosario Castellanos, en *Kinsey Report*, antes de describir la pasión santificada en la fe, descubre la naturaleza humana y la sexualidad presente en el cuerpo femenino, algo que, para la moral de mediados del siglo XX resulta casi escandaloso.

“Tengo ofrecida a Dios esta abstinencia
 ¡por caridad, no entremos en detalles!
 A veces sueño. A veces despierto derramándome
 y me cuesta un trabajo decirle al confesor
 que, otra vez, he caído porque la carne es flaca”
 Kinsey Report
 Rosario Castellanos.

La Monja como mujer con-sagrada; mujer sagrada, ofrendada a un Dios, totalmente amado.

Mujer olvidada de sí y dada a los demás en el pleno ejercicio de la caridad y la sumisión. Aprendida esta última desde el entorno familiar y social por el simple hecho de ser mujer.

La Monja como mujer en un pacto con Dios; equiparable al matrimonio, con la misma obligatoriedad de conservar la fidelidad eterna y la exclusividad.

Mujer cautiva en otro cautiverio, el del recurso de la fe, que impide cuestionar y criticar los preceptos bajo los cuales se rige la institución religiosa.

La Monja como mujer negada a la maternidad, al erotismo y a todo tipo de expresión de femineidad.

“La obediencia de la religiosa se obtiene con la anulación de las particularidades de quien, finalmente, debe despojarse de sí y poner su existencia al servicio de *los otros*. La obediencia de la monja es el mecanismo que permite conformarla al igual que a las otras mujeres como ser-para-otros. Sin embargo las monjas son seres-para-otros magnificados, llevadas al extremo; sus límites, a diferencia de las otras mujeres, ni siquiera abarcan a otros propios y próximos”. (Lagarde, 2003:486)

La Puta.

Palabra que es considerada una ofensa pero que describe una situación específica de la mujer tabuada, la mala mujer por sus actos, por lo que representa, por el espacio donde transita (espacios destinados al pecado, al vicio). Puta puede ser también la madresposa pero que, si de alguna manera evidencia en su ser la lascivia, eso la hace puta.

Rosario Castellanos deja entrever esa condición, cuando la mujer es vista y catalogada como puta, sólo por el hecho de ejercer una sexualidad libre, sólo por el deseo de no estar sola.

“(...) Al principio me daba vergüenza, me humillaba
que los hombres me vieran de ese modo
después. Que me negaran
el derecho a negarme cuando no tenía ganas
Porque me habían fichado como puta.
Y ni siquiera cobro. Y ni siquiera
puedo tener caprichos en la cama.
Son todos unos tales. ¿ Que que por qué lo hago?
Porque me siento sola. O me fastidio (...)

Kinsey Report
Rosario Castellanos

Marcela Lagarde cita: “La prostituta es la mujer social y culturalmente estructurada en torno a su cuerpo erótico, en torno a la trasgresión. En un nivel ideológico simbólico, en ese cuerpo no existe la maternidad”

La prostituta es, ideológicamente antagónica a la madre esposa aunque, en términos reales ambos cautiverios coexistan en una mujer.

La prostituta, a diferencia de la esposa, no es objeto sexual procreador, por lo tanto su actividad está cubierta de culpa y vergüenza.

La prostituta es vista como prostituta mientras ejerce su actividad y aún cuando no lo hace, ya que padece el estigma social.

Mujer pública que ejerce su erotismo de manera libre y que es percibida, en una sociedad Judeo Cristiana como la encarnación del pecado y del mal, aún y cuando también su cuerpo es reverenciado por ser el espacio de la no-prohibición.

La prostituta no es una delincuente aunque represente una sexualidad prohibida, marginal y reprobada, se cae en la prostitución debido a hechos como la violación, la necesidad, el engaño.

La mujer vista como objeto sexual desde el patriarcado, genera el estereotipo de “la Puta” ya que en el imaginario de los varones, cada mujer en su esencia son seres de y para otros, por lo tanto se llega a la contundente afirmación; *todas las mujeres son putas*.

La prostituta representa *el mal necesario, ya que:*

“En la cosmovisión marcada por la bipolaridad antagónica entre el bien y el mal, la sexualidad es mala, y aunque todas las mujeres la realicen, sólo las prostitutas la encarnan y la simbolizan, de ahí su maldad intrínseca, simbolizar la sexualidad genérica sólo en unas permite exonerar a las madresposas, y en ese acto simbólico, purificarlas. Las prostitutas representan por todas, la maldad del erotismo femenino, y su representación permite a las buenas encarnar y representar sólo la procreación, sólo los valores buenos de las mujeres: sus cualidades vitales positivas” (Lagarde, 2003:568)

La Presa

Marcela Lagarde incluye el cautiverio de la presa, la mujer que delinque y que es castigada con la prisión, y donde señala que sufre muchas veces otro castigo: la soledad y el olvido, caso contrario del hombre que es visitado y procurado por la mujer, llámese esposa, amante, madre, hermana, hija. En el caso de que ellas delincan y sean castigadas, su destino lo afrontará sola, y en coincidencia al pensamiento de la autora, Rosario Castellanos escribe:

...Pero sólo... golpeo una pared,
me estrello ante una puerta que no cede,
me escondo en el rincón
donde teje sus redes la locura.

¿Quién me ha enredado aquí? ¿Dónde se fueron todos?
¿Por qué no viene alguno a rescatarme?

Hace frío. Tengo hambre. Y ya casi no veo
de oscuridad y lágrimas.

Monólogo en la celda

Rosario Castellanos.

Para Marcela Lagarde “Las mujeres están presas, y diversas son sus prisiones en la sociedad y la cultura, sin embargo, por el solo hecho de ser mujeres en el mundo patriarcal, todas comparten la prisión constituida por su condición genérica”

La presa lo es por haber cometido un delito, la prisión no sólo es vivida y sufrida por ella, a esta prisión también pertenecen las otras mujeres que se relacionan con la ejecución de un delito; las delincuentes, las víctimas, las carceleras, las abogadas y las custodias, las médicas y las jueces, ya que su vida está en función de la realización de un ilícito.

La mujer que delinque, la presa, se distingue por la realización de hechos que han violado el orden establecido pero que, en la gran mayoría de los casos, son de orden menor que el de los varones.

La mujer delinque menos debido a que por su propia condición de subordinación que se manifiesta en el sistema social patriarcal, tiene elevado índice de tolerancia y resignación.

El delito cometido por las mujeres se asocia en gran medida a las graves condiciones de pobreza y marginación.

“Hay aspectos específicamente genéricos que hacen más opresivo el hecho carcelario para las mujeres. Entre otros, la diferente significación de la prisión en la vida de hombres y mujeres. Aún cuando para ambos géneros la prisión tiene como consecuencia además del castigo, el desarraigo y la separación de su mundo, para las mujeres es mucho mayor, ya que la mayoría son abandonadas por sus parientes en la cárcel. Ser delincuente y haber estado en prisión son también estigmas mayores para las mujeres. Para los hombres, en cambio, puede ser un elemento de prestigio machista; sin embargo, las mujeres ex convictas quedan estigmatizadas como malas, en un mundo que construye a las mujeres como entes del bien, y cuya maldad es imperdonable e irreparable. (Lagarde, 2003: 676)

La Loca

La locura de las mujeres, en la sociedad patriarcal tiene un significado claro y profundo. Aparece cuando ellas salen del cautiverio asignado, quizá para entrar en otro, sólo que por su gusto, por necesidad o por obligación. Las llaman locas porque se adueñan de sus cuerpos y de sus vidas, porque deciden emprender otros caminos que han sido censurados para ellas y donde, casualmente, solo se permite transitar al varón. Son locas porque han sido llevadas por las circunstancias y no lo pudieron evitar. Son locas por ser mujeres.

Una mujer camina por un camino estéril
 rumbo al más desolado y tremendo crepúsculo.
 Una mujer se queda tirada como piedra
 en medio de un desierto
 o se apaga o se enfría como un remoto fuego.
 Una mujer se ahoga lentamente
 en un pantano de saliva amarga.
 Quien la mira no puede acercarle ni una esponja

con vinagre, ni un frasco de veneno,
ni un apretado y doloroso puño.
Una mujer se llama soledad.
Se llamará locura.

Destino
Rosario Castellanos.

La locura de las mujeres, en la sociedad patriarcal tiene un significado claro y profundo. Aparece cuando ellas salen del cautiverio asignado, quizá para entrar en otro, sólo que por su gusto, por necesidad o por obligación. Las llaman locas porque se adueñan de sus cuerpos y de sus vidas, porque deciden emprender otros caminos que han sido censurados para ellas y donde, casualmente, solo se permite transitar al varón. Son locas porque han sido llevadas por las circunstancias y no lo pudieron evitar. Son locas por ser mujeres. Así se tiene que:

La locura por enfermedad, por afección, por daño. Mujeres que cargan con un estigma, una valoración negativa y el rechazo social.

La loca es encerrada, la encierran para proteger a los demás, no tanto para cuidarla, también padece el cautiverio de la presa.

La loca por abandono vive una ruptura de sí misma. Ya no es para *el otro*, lo ha perdido, como perdió también esa parte de sí misma que era *con el otro* y aún más, la parte que es *el otro*.

La mujer exagerada en su papel o rol social. Llega a extremos de locura por cumplir las expectativas de los otros.

Mujeres locas, todas las mujeres.

“Las locas son las suicidas, las santas, las solteronas, las brujas y las embrujadas, las monjas, las posesas y las iluminadas, las malasmadres, las madrastras, las filicidas, las putas, las castas, las lesbianas, las menopáusicas, las estériles, las abandonadas, las políticas, las sabias, las artistas, las intelectuales, las mujeres solas, las feministas”(Lagarde, 2003:687)

Partiendo de lo antes expuesto, se observa la existencia de tantas categorizaciones como espacios, situaciones y formas de “ver” y “ubicar” a las mujeres ha tenido la sociedad eminentemente hegemónica y patriarcal, razón por la cual existen a su vez una gama de comportamientos específicos para cada uno de ellos.

En concordancia con lo anterior, Lagarde considera que la pregunta ¿Quién soy? va a organizar la subjetividad de las personas y, en este caso concreto, de las mujeres en su propio cautiverio; pregunta fundante del ser humano y que halla su respuesta sólo con la experiencia de la cotidianeidad, con el vivir, lo que da como resultado la identidad.

Ahora bien, esa identidad, referenciada a partir del género, a la pertenencia a una clase social, al mundo rural o urbano, a una etnia, a una comunidad religiosa o política, en fin, a una segmentación elaborada por acuerdos, convenciones y estructuras sociales va a llevar a las personas a agruparse o no en función a su afinidad o diferencia.

Pero ¿qué hay con la identidad de las mujeres? en este sentido la autora, basada en una abstracción de las condiciones de vida de las mujeres señala:

“He definido una condición de la mujer constituida por las características genéricas que comparten, teóricamente, todas las mujeres. El contenido de la condición de la mujer es el conjunto de las circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser social y cultural genérico, como *ser-para y de-los-otros* (Basaglia, 1983). El deseo femenino organizador de la identidad es el deseo por los otros.”(Lagarde, 1992:34)

Pero si bien es cierto que, como plantea la misma autora sobre el hecho de que “ninguna mujer puede cumplir con los atributos de la mujer”, también es cierto que ninguna mujer puede cumplir con los atributos que la propia sociedad le impone, convertidos estos en cautiverios o estereotipos sociales. Así, es algo normal que las expectativas depositadas en la mujer como madre sean muy elevadas, tanto, que se mira el sacrificio como algo no tan solo común, también deseable; la novia como un dechado de virtudes, siempre pura e inocente guardada para el hombre

que la debe desposar vestida de blanco y, en el otro extremo, la prostituta como una mala mujer que no merece- ni le interesa- formar una familia y mucho menos ser buena madre. Estereotipos, universos, cautiverios que confunden, segregan, limitan y humillan a la mujer sin permitirle otros espacios, sin otorgarle (ni otorgarse) otras opciones.

“La opresión está en nosotras, cuando nuestro cautiverio cuenta con nuestro más firme apoyo, y cuando aprender, atreverse y experimentar, son acciones que parecen imposibles” (Lagarde, 2003:18)

Después de haber expuesto las categorizaciones desarrolladas, tanto por Simone de Beauvoir como por Marcela Lagarde, mismas que explican las distintas formas en que se ha parcelado el deber ser femenino, se puede concluir que, independientemente del lugar, ya en la Francia de los años cuarenta o en México de finales del siglo XX, el lugar de las mujeres permanece casi intacto; la sumisión, la abnegación, el vivir para los otros las mantiene en sus propios universos o cautiverios, quizás debido a que las bases del patriarcado son verdaderamente sólidas (instituciones, costumbres, valores) o tal vez porque se necesitan más voces que delaten y sobre todo generen conciencia sobre esa desigualdad que, asumida como “lo normal” cada día lastima, violenta y hace víctimas a las mujeres de su propio entorno.

Pues bien, para cerrar este capítulo, se hace necesario reafirmar la importancia que las aportaciones antes mencionadas han tenido en ámbitos como la teoría feminista y los estudios de género , y en el caso específico de esta investigación se han considerado como referentes válidos para comprender, desde el punto de vista de las ciencias sociales, la manera en que las categorizaciones denominadas universos o cautiverios de las mujeres son representados a través de los estereotipos que, en su tiempo y espacio, se difundieron y promovieron durante la Época de Oro del Cine Mexicano, lo que lleva, en un primer momento, a exponer cómo ha sido el desarrollo de la industria cinematográfica en este país.

CAPÍTULO II.- TIEMPOS DE CINE

El presente capítulo tiene como objetivo exponer, de manera clara y amena, cómo, el exitoso invento del cinematógrafo no sólo atrajo la atención y el interés de propios y extraños desde sus inicios, sino también explica y vincula el contexto social del cual surgen las narrativas que, al paso del tiempo fueron creadas. Para ello, a lo largo de este espacio se mostrará un panorama general del desarrollo de esta industria fílmica en el período que abarca desde la primer proyección de las llamadas “vistas” realizada en 1896 ante el beneplácito y la sorpresa del general Porfirio Díaz, hasta el término de la inolvidable Época de Oro del Cine Nacional Mexicano, y de la cual se han tomado las películas que han sido objeto de estudio para analizar la manera en que las mujeres eran representadas durante la primera mitad del Siglo XX.

Con el fin de abordar casi sesenta años de la industria del cine, éste capítulo se ha dividido por etapas, dando inicio con los documentales y las piezas cortas, mismas que fueron utilizadas como elemento de propaganda política y donde el general Porfirio Díaz y posteriormente Francisco Villa tienen – literalmente – un papel protagónico, hasta llegar a los grandes momentos de gloria del cine mexicano, con cintas que mostraban en sus narrativas historias contrastantes de un México con aires de modernidad, como lo son *Una Familia de tantas* y *Los Olvidados*.

Por lo antes mencionado y, en coincidencia con lo expuesto por Carlos Monsiváis en el sentido de que “el contexto político entrega una explicación convincente de la producción fílmica de cada época” se puede dar inicio a esta unidad.

2.1.- Del documental histórico al cine de arrabal



Fig. 1.- Los inicios de la cinematografía en México

A manera de presentación.

El cine está a reventar, apenas se oye el sorber de las narices (sí, varias), la angustia se refleja aún en el rostro de los hombres más “machos”, ¿será posible que a doña Rosita el malvado agiotista le quite el radio con que pretende escuchar la canción que en la XEW le dedicará su hijo?, sí, ese hijo que tiene meses de no ver, aquél que ha sido acusado de ser ladrón y adúltero pero que ella, en el fondo de su corazón de madre abnegada, sabe que es bueno como el pan, además, ella sabe que ¡ ese será el regalo que le brinde el fruto de sus entrañas por ser 10 de mayo!

El público es testigo fiel del llanto que emana cual fuente viva de los ojos de esa venerable anciana, suplica, ruega porque le dejen escuchar a su hijo, aunque

después se lleven el radio (nuevecito, por cierto). El usurero accede a tal petición, pero eso sí, se lo llevará en prenda hasta que doña Rosita termine de cubrir la deuda que adquirió para pagar las medicinas de su esposo enfermo que, en cama, ignora tan terrible situación.

Momentos después, la canción a la madre se esparce por todo el cine, la cinta proyecta imágenes del llanto de la venerable anciana, del llanto de los cargadores, del llanto del amigo fiel que por cierto, acababa de comprar y regalar el radio en cuestión... (quién le manda). Todos sufren, todos escuchan la canción, y al final, todos suspiran... ¡qué amor de madre !, ¡ qué amor de hijo !, ¡ qué mala entraña del villano !, ¡ qué bondad del amigo !; esa ES la vida real , las madres deben ser sufrientes hasta la ignominia, los hijos bondadosos hasta el escarnio.. ¡Ah, pero hay un Dios que le hará pagar al malvado las que ha hecho! y no esperan mucho, 20 minutos después, lo matan. Mientras, a seguir sufriendo, que al rato y por ser función doble pasan “Una gallega en México” esa con la que uno se divierte, aunque claro, hay que ver los cortos y el noticiero, donde hablan de la guerra en Europa, ¡pobres!.. lo bueno que México está bien lejos de allá....pero, en fin ... así es la vida, entre llanto y risa, así son las películas... y así es la “ Época de Oro del Cine Mexicano”.

2.2. De la aparición del cinematógrafo.



Fig.2. “El presidente Porfirio Díaz, montando a caballo por el bosque de Chapultepec”

La “paz porfiriana” se percibía en el ambiente de la gran capital. Las damas de sociedad, con sus elegantes vestidos llenos de encajes, sombreros a tono y sombrillas para taparse de los inclementes rayos de sol, paseaban por la Alameda Central, siempre acompañadas por su santa madre, su tía quedada o la muchacha, mientras el organillero tocaba un vals, los chiquillos jugaban con el aro y una pelota y las niñas, cuidadas por su nana, acariciaban una muñeca con cara de porcelana y cuerpo de trapo. Los hombres, cuando no en la hacienda, en los negocios o en el café, platicaban sobre las bellezas que se veían en el Teatro Colón, donde ocasionalmente iba el General Díaz, sólo para darse un baño de pueblo (y un taco de ojo); las tiples, bellas como manzanas, eran el deleite y deseo lo mismo del militar, que del tlachiquero, que si bien no entraba a ver la función, bien que veía una postal pegada en alguna de las pulquerías más frecuentadas de la época, como la denominada “La Risa”, título que coincidía con lo único que les quedaba a los pobres de los pobres que, para entonces ya eran muchos y la diferencia entre ricos y miserables cada vez era más grande.



Fig. 3. Imagen de principios del siglo XX de la antigua pulquería “La Risa”

Parecía que nada cambiaría en este país. Tantos años de tener un mismo gobierno que nadie imaginaba, ni el pueblo, ni el “padre benévolo” que se diera

otra cosa distinta. ¡Qué lejos estaban de ser eternos gobierno y diversión! Al primero lo quitarían las multitudes agraviadas, a la segunda, le arrebataría el encanto un aparato que trascendería fronteras y lo más importante, trascendería el tiempo.

El 28 de Diciembre de 1895, en Francia, los hermanos Lumière inauguran una nueva manera de presentar las llamadas “vistas”; imágenes con movimiento ya dadas a conocer anteriormente pero no en la modalidad con que ahora se inicia, en forma teatral, donde el público previamente acomodado en sus butacas, contempla un escenario que tiene como fondo una pantalla, ahí es donde se proyectan las imágenes; ese nuevo espacio de recreación y entretenimiento: es, ni más ni menos, “ como soñar despierto.”

Pocos meses después, ese sueño cruza el Atlántico y la noche del 6 de Agosto de 1896, en uno de los salones del Castillo de Chapultepec, el presidente Porfirio Díaz, su familia y algunos integrantes de su gabinete miran con asombro y entusiasmo las imágenes proyectadas por un invento llamado cinematógrafo, su origen francés le garantizaba gran apoyo y larga vida en esta nación, suerte que por cierto, no correría el viejo dictador.

Los ojos llenos de imágenes, los asistentes sin parpadear, el sótano de la Droguería “Plateros” abarrotado. Era un memorable 14 de Agosto, fecha en que este portento se dio a conocer al pueblo, tan sólo una semana después de que se le diera carta de naturalización desde la residencia presidencial; la gente que pasaba por la que hoy es la calle de Madero se detenía y buscaba acceder a la improvisada sala, era un éxito indiscutible, la muchedumbre estaba entretenida y eso era bueno.

Pero no tan sólo los enviados de Lumière proyectaron y vendieron las llamadas “vistas”, también hicieron pequeñas grabaciones de la vida cotidiana, siendo la primera hecha a Don Porfirio, bajo el nombre de *El presidente Porfirio Díaz montando a caballo por el bosque de Chapultepec* (1896), obra a la cual siguieron otras que, como la primera, mostraban al jefe de la nación más cercano a la gente

común, más humano, algo que astutamente comprendió el general y que utilizó para mejorar su ya deteriorada imagen.

A los primeros esbozos cinematográficos de los Lumière, se unieron posteriormente los de Guillermo Becerril y los hermanos Stahl. Para 1903, un mexicano, Carlos Mongrad realiza el documental *Los charros mexicanos* y en 1909 los hermanos Alva filman el documental titulado *La entrevista Díaz-Taft*, exhibido ampliamente en los pocos cines del país y en particular en la capital mexicana. Poco tiempo había bastado para darse cuenta que no sólo debían “copiar” la realidad, incluso estaba en sus manos (literalmente) falsearla, por lo que ese mismo año, Enrique Rosas filma películas como *El rosario de Amozoc* y *Don Juan Tenorio*, con historias que, a decir de Martín-Barbero (2003), llevaron al pueblo a “soñar”, a ver el lado bueno de la vida, haciendo creer a la audiencia, en su gran mayoría analfabeta, un México donde imperaba el “orden y progreso”, sueño del que despertó de fea manera: a balazos y fuego de cañón.

1910. La nación mexicana se convulsiona con un movimiento revolucionario, todavía se conservan los adornos que festejaban los 100 años de haber iniciado la guerra de independencia y de todas partes llegan noticias acerca de levantamientos de la gente del pueblo que buscan mejores condiciones de vida, un trato más humano y justo, derechos laborales, tierras para trabajar... tenían todas las carencias y nada qué perder. ! Si ya se veía venir! Huelgas, represiones y al fin, líderes que organizaban a miles de personas a lo largo y ancho del país. Era cuestión de esperar.

Pero si las noticias volaban, las imágenes iban tras ellas, y las ganancias económicas las seguirían. Empresario de cine, Salvador Toscano envía a su asistente Antonio Ocaña a Ciudad Juárez, Chihuahua, a filmar el triunfo del ejército opositor al régimen porfirista, cinta a la cual le siguió el atrapar las imágenes de la llegada de Madero a la Ciudad de México hasta la Estación Colonia “pese al grave sismo mañanero que provocó centenas de muertes y la destrucción de varios edificios, que retrasó los planes haciéndole aguardar en la

ciudad de Toluca, para finalmente saludar al público jubiloso por el Paseo de la Reforma” (Toscano, 2004)

Imágenes para la historia y, en esos tiempos, directamente para cualquiera de las cuarenta y seis salas de exhibición que proyectaban las populares “vistas”, salas que estaban en rangos desde las más elegantes, como el “Salón Rojo”, hasta las de “piojito” esas sí, en toda la extensión de la palabra. Cabe mencionar que “El Salón Rojo” fue sede de uno de los actos de campaña más espectaculares de Madero.



Fig. 4.-La multitud se agolpa afuera del Salón Rojo para vitorear a Francisco I. Madero.

Imagen: Fundación Salvador Toscano

“El 25 de Mayo, cuando apareció en todos los periódicos la renuncia de Porfirio Díaz, El Diario anunció la exhibición de una vista de los días en que fue tomada Ciudad Juárez. En ella se podía ver la fabricación de municiones en una precaria línea de producción. Madero ostentaba el brazo en cabestrillo por una herida que sufrió en la batalla de Casas Grandes y, aún así, presencié atento los disparos de un cañón. Se trata de una “puesta en escena” de “una provocación” para demostrar la fuerza de la campaña maderista. Al ser utilizado con ese sentido, el cine se orientaba ya de forma mediática” (Martínez Asad, 2010:71)

La nación estaba envuelta en una guerra fratricida. En 1913 el asesinato de José María Pino Suárez y Francisco I. Madero, quien duró al frente del gobierno sólo 8 meses, fue conocido como la decena trágica, descomponiendo aún más el ambiente social y político; Victoriano Huerta se sabía traidor y asesino, pero también presidente de la república.

Nuevos vientos y viejos polvos orientaron los rumbos de este país. Las batallas se sucedían una a otra, , todo cambió para seguir igual, un nuevo gobierno daba palos de ciego para recomponer una maltrecha nación, reformas de todo tipo y en todos lados, y, entre ellas, la implementación de una Ley de Cinematografía en Agosto del mismo año, donde se establece que ;

“Los inspectores cinematográficos, al hacer exámenes de vistas conforme a lo establecido en el artículo 21 del reglamento jurídico último, no permitirán que se exhiban las siguientes:

I.- Aquellas que siendo el argumento un vicio, falta o delito, no termine con castigo a los culpables.

II.-Las que entrañen injuria, difamación o calumnia para cualquier funcionario público, o para cualquier particular.

III.-Las que representen actos que ofendan el pudor.

IV.-Las que signifiquen escarnio o ultraje a las creencias de cualquier culto, al ejército o a los agentes de la policía.

V.- Las de asuntos que inciten a la rebelión, o puedan provocar desórdenes o escándalos.

VI.- Las que puedan dar origen a cuestiones internacionales, por ofender el decoro o dignidad de una nación amiga,

VII.- Las que contengan escenas repugnantes de cirujía, o costumbres de pueblos muy bajos”. (Berruero, 2009: 10)

Así, se puede observar el uso aleccionador y ¿por qué no decirlo?, el uso represor que se le daba a las películas. Si la masa había acudido a ver las batallas revolucionarias y se había sentido identificada y sobre todo entusiasmada, ¿qué tal si ese mismo aparato le generaba al pueblo ideas contrarias al orden que recién se establecía? O, lo que también resultaría preocupante ¿y si la gente empezaba a imitar los malos hábitos, a repetir las malas palabras, a adoptar las costumbres de los pueblos muy “bajos”?; por ello fue que se estableció esa Ley

de Cinematografía, misma que abrió el paso a la intervención del gobierno en su papel de censor con respecto a las narrativas de cine que se mostraban a través de la pantalla.

2.3. El cine como testimonio histórico en la Revolución Mexicana.

April 8, 1916 THE MOVING PICTURE WORLD

RED HOT FROM THE FRONT!
"Villa-Dead or Alive"

WEEKLY RELEASES
 First Release - - - One Reel
 Now Ready to Ship
 It's a Corker

We have prepared some wonderful paper
 One and Three Sheets

TELEGRAPH QUICKLY!
 How many prints you can use

Released in single and double reels as soon as received from the front.

We happened to have a company looking for "antiques" along the border when Villa attacked Columbus. We decided to back the daring press photographer, W. Wendell Brown in securing these interesting and authentic pictures of hunting bands in Mexico.

We stand behind these pictures and have placed our enormous plant at Jacksonville, Florida, and our organization throughout the country behind his efforts.

Knowing the public will want to see these pictures as quickly as possible, we have decided to sell the pictures to first class and second class customers throughout the country.

We own the negative film which is registered and we offer you every protection.

EAGLE FILM MFG. & PRODUCING CO.
 CHICAGO, ILL. JACKSONVILLE, FLA.

These Films Will Be Distributed by
 THE GEO. A. MACIE DISTRIBUTING CO., 308 Mallers Bldg., CHICAGO, ILL.

5.- Las batallas de Francisco Villa eran filmadas por la Compañía Mutual Film

El personaje más representativo del Sur era Emiliano Zapata con sus campesinos sombrero pidiendo tierra y libertad, y por los rumbos de Chihuahua surge Doroteo Arango, mejor conocido como Pancho Villa ; Pancho Villa el cuatrero y ladrón, Pancho Villa el fugitivo, Pancho Villa el revolucionario, Pancho Villa el mujeriego... y Pancho Villa, ¡ el actor de Hollywood !

Proclamado héroe de la patria, acusado también de asesino que lo mismo mataba hombres que mujeres y niños, Villa se distinguió sobre todo por ser un excelente estratega militar, su fuerte carisma y liderazgo le hizo formar la casi invencible División del Norte y, junto con Emiliano Zapata, fueron los principales artífices de

la Revolución Mexicana, hecho que llamó la atención a la *Mutual Film Company* por lo que le ofreció a Villa se interpretara a sí mismo en “The Life of General Villa”, en 1914, oferta que no pudo despreciar ya que, entre otras cosas, él ya estaba acostumbrado a ser una estrella ante las cámaras. ¿Qué no había contado con camarógrafos que filmaban las escenas de sus batallas? ¿Acaso no sabía perfectamente la popularidad que adquiriría con ese aparato enseñándole a todo el que quisiera ver en el cine lo bueno que era al frente de sus muchachos? ¿Qué no sabía también recibir órdenes para hacer una escena más creíble y emocionar al público? Y sobre todo ¿Qué no recibiría un buen pago por su participación en la película?

En su libro “Pancho Villa”, el historiador Friedrich Katz escribe: “La trama del film era un típico engendro hollywoodense: sacrificaba la realidad a lo que el productor suponía que sería del gusto de los espectadores estadounidenses”, y a la par de la historia, también (siguiendo los cánones del “estético” cine norteamericano), la productora le presta un uniforme a fin de mejorar su apariencia.¹²

Bajo el gobierno de Carranza, se emite el Reglamento de Censura Cinematográfica, cuya principal finalidad era la de controlar la imagen que se difundía del país y de sus gobernantes, y si alguna película contravenía lo ordenado, los responsables de su realización serían sancionados por la vía administrativa. Dichas disposiciones pueden tener fundamento histórico real ya que la cinematografía y la prensa estadounidenses promovían una imagen completamente negativa de México, y a decir de Moisés Viñas:

¹² Fernando de Fuentes también realiza una película sobre Francisco Villa, casi 20 años después, y forma parte de una trilogía que es considerada como la obra más importante del cineasta: “El prisionero No. 13”, (1933), “El compadre Mendoza”, también del mismo año y por último “Vámonos con Pancho Villa” (1933). La primera fue vetada por altos miembros del Ejército, puesto que, en la trama, un militar alcohólico mandaba fusilar a su propio hijo; se decía que la alusión a Huerta era evidente y también mencionaba la corrupción y mentira que prevalecía en el ejército en ese momento. En “El compadre Mendoza”, la trama presenta la hipocresía de un personaje que, durante la Revolución Mexicana, cambia de bando a conveniencia y ofrece la vida de su amigo zapatista para obtener beneficios personales, mientras que en “¡Vámonos con Pancho Villa!”, sitúa al personaje principal peleando codo con codo, siempre al lado de sus seguidores.

“Desde tiempos del Kinetoscopio de Edison, los mexicanos eran para el cine estadounidense personajes primitivos y salvajes cuya característica de mayor relevancia era batirse a cuchilladas. El *western* emplearía a menudo estos personajes y les añadiría la flojera y la embriaguez como otra de sus características. Las mujeres mexicanas sólo llegarían a ser las animadoras del *saloon* o las admiradoras fervientes del héroe yanquee (...) Para 1916, después del ataque de Villa a Columbus(...) los mexicanos ya no sólo fueron tontos, flojos y briagos, sino también torvos, mentirosos, irresponsables, bandidos, asaltantes y criminales”. (Berrueco, 2009:21)

Este estereotipo de los mexicanos le dio motivo a Carranza para censurar las películas antimexicanas en nuestro país, dicha medida también la llevaron a cabo países como Colombia, Brasil, Chile y Argentina.¹³

“Y vino el remolino y nos *alevantó*”, diría un corrido de la época; y parafraseando: vino el cine y todo cambió; cambió el modo de divertirse y de hacer difusión de la imagen pública, surgió un espacio de poder, y se replanteó para sacralizarse, el nacionalismo.

Si el cine es visto como mero entretenimiento, valdría la pena considerar los tiempos por los que ese México que se estaba pariendo transitaba. Sin la mano férrea de un padre autoritario (Díaz), con múltiples y fugaces liderazgos (Zapata, Villa, Madero, ..), una clase pudiente temerosa de perder sus privilegios a manos de la “plebe” insurrecta, grupos diversos que hacen de las suyas en cada región en nombre de la revolución, los pobres, los más miserables ,en las mismas condiciones de siempre: sin pan, sin techo, sin nada, sólo con la bendición de la iglesia quien, con su inmanencia y su dominio sobre almas, cuerpos y bienes veía de lejitos tal situación. Todos en un México herido, sin rumbo ni destino, pero ninguno con una idea definida de pertenencia a una nación, a una historia común.

¹³ Carranza también se vio aludido en el filme llamado *The Battle for Chilli con Carne* (1916), dirigida por Louis W: Chaudet donde un “General Enchilada” se enfrentaba con los “*torpes constitucionalistas*” del general *Carramba*.



Fig. 6.- Preparativos para filmar al Ejército Constitucionalista en 1914.

Foto Fundación Toscano.

La población veía su propia afectación o beneficio acarreado por la revolución, pero también quería ver a los que andaban en ese movimiento y los hechos que, a través de los corridos se iban conociendo. Así, el cine y la revolución se acompañaron en el trayecto. Las batallas fueron filmadas; de pronto los “malos” eran los federales (sin importar si eran maderistas o carrancistas) los buenos eran los zapatistas y los villistas. No había más y la gente, la masa, quería ver el rostro de sus héroes y sus batallas y la manera más efectiva para presentárselos era a través de las dichas “vistas”, las cintas que se proyectaban en los cines Lumière, Salón Rojo, el Vergara, el Stahl, el Salón París, o el Salón Montecarlo, anunciadas para “un selecto público” y con especial cuidado para “que no se falte al respeto a la concurrencia”; la propaganda del Salón Montecarlo decía: “los viernes se verifican funciones de lujo, con muy selectos y escogidos programas” . (Martínez Assad, 2010:72)

Bajo tales circunstancias, el cine contribuye en buena manera a generar ese sentido de pertenencia a una patria completa y de todos (norte, sur, villistas, zapatistas, al fin todos mexicanos, ¿qué, no?) y les presenta “casi” de carne y hueso a los héroes de las batallas, dándoles por supuesto su “ayudadita” al

acomodar las escenas de manera tal que resaltaran los momentos espectaculares del enfrentamiento en cuestión. El cine va entreteniéndolo e informándolo y, de a poco, va formando en el espectador su parte de identidad nacional.¹⁴

Un “volado” resultó la revolución para muchos, ya que pocos llegaron al poder y otros ni siquiera conservaron la vida. Los grandes líderes, ya convertidos tempranamente en mito, Zapata y Villa habían sido arteramente asesinados, el primero en 1919, el segundo en 1923. México parecía haber hallado su cauce bajo un régimen militar. Algo se supo de la primera guerra mundial, a decir verdad, casi nada. Los “fabulosos” veinte trajeron además, las películas de Hollywood donde brillaban dos mexicanas: Dolores del Río y Lupe Vélez.

Los años veinte no resultaron ser muy productivos para la industria cinematográfica de México; se realizan películas como *El secreto de su pecado* (1923), y *Enigma* (1925), terminando en 1929 con las cintas más significativas por la evidente intervención del Estado, primero con fines ideológicos a fin de proyectar un cine nacionalista y segundo por ser utilizadas como recurso de apoyo para campañas de salud, como es el caso de *Los hijos del destino* (1929) donde “ dos jóvenes amigos, uno, el más serio, se casaba con su novia, previo examen, y todo iba bien; el otro, un mujeriego, se reía de los exámenes y contagiaba a su mujer una tremenda sífilis. Con ese espeluznante y ejemplar contraste se dio formalmente por concluida en la capital la historia del cine mexicano mudo” (García Riera, 1998:72)

2.4. La maravilla del cine sonoro.

¹⁴ La construcción de identidades es parte importante de este trabajo de investigación, para ello es necesario releer a Gilberto Giménez citando a Larraín: “ Desde el punto de vista de los individuos, la identidad nacional no sería más que el sentimiento de pertenencia nacional (identificación “por referencia” o “por autoproyección”...Pero si la consideramos desde la perspectiva de la comunidad nacional en su conjunto, podría definirse como la representación socialmente compartida – y exteriormente reconocida- del legado cultural específico y del proyecto histórico que supuestamente define y distingue a una nación en relación con otras”. (Giménez, 2009:101)



Fig. 7.- En el estreno de “Santa”

Un gran acontecimiento en la industria cinematográfica fue sin duda la sincronización del sonido con la imagen, situación apenas resuelta que traería grandes cambios en la industria fílmica nacional e internacional. Creador de tan notable avance fue un mexicano José de Jesús Rodríguez Ruelas, (Joselito Rodríguez), vecindado en Los Ángeles, California y que debido a la Guerra Cristera que vivía el país bajo el mandato de Álvaro Obregón fue enviado junto con su hermano a estudiar a Estados Unidos y a quien, casualmente, le apasionaba: la electrónica.¹⁵

Así, surge la primera producción en Los Ángeles, titulada *Sangre Mexicana* (1930) donde, en una jaula llena de osos, tigres y leones, la cantante del momento, Celia Montalván, interpreta varias canciones. Su exhibición causó furor, el teatro California, lugar en donde fue proyectada la cinta, diariamente estaba abarrotado, comienzo que auguraba un mejor porvenir para el llamado séptimo arte, porvenir

¹⁵ México se adelantó por años a las producciones sincrónicas en todo el mundo. La primera prueba que hace uno de los pioneros en este avance es “Joselito” Rodríguez y la realiza en el Cine Electric de los Ángeles, California el 15 de septiembre de 1929, siendo El Himno Nacional Mexicano el audio elegido para tal fin. (Rev. Cine Toma, No. 19, 2011:15)

que sería traído a México con el regreso de “Joselito” Rodríguez para llevar a cabo el rodaje de la película “Santa”, la primera película sonora hecha en el país.¹⁶

“Santa logró su cometido, abrió las puertas del mundo para el cine nacional. Durante el 75 Aniversario del Cine Sonoro en México, en 2006, el Ingeniero Jean- Pierre Verschuere, de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), dijo con admiración que Santa está catalogada como la primera película sincrónica en el mundo, no obstante que se filmó en su primer intento y con un equipo nacional, no hubieron ensayos previos en sistema óptico y, comparativamente, *El Cantante de Jazz* (*The Jazz Singer*, Estados Unidos, 1927, de Alan Crosland), *Bajo los Techos de París*, (*Sous les Toits de Paris*, Francia, 1930, de René Clair) y *El Ángel Azul* (*Der blaue Engel*, Alemania, 1930 de Josef von Sternberg), sólo mantienen sincronía en los labios aproximadamente en un quince por ciento del total. En cambio *Santa* tiene diálogos y canciones en sus ochenta y tres minutos de duración” (Romay, 2011:17)

Películas de esa época hubo varias, la gran mayoría pasó sin pena ni gloria, hasta que, como preámbulo de los tiempos que se avecinaban, Arcady Boytler filma “*La Mujer del Puerto*” (1934), parecida a la exitosa trama de “*Santa*” acerca de la mujer engañada que se prostituye y al final se reivindica con la vida – paradójicamente- a través de la muerte.

Mujeres de malos principios y peores finales. Santa muere de cáncer y “*La Mujer del Puerto*” toma la decisión de quitarse la vida al descubrir que, sin saberlo, cometió incesto. Cintas que, con afanes moralinos convocan a recordar que el pecado de la carne trae terribles consecuencias.

A mediados de la década de los años treinta se da el despegue de la industria cinematográfica mexicana. Desde *Allá en el Rancho Grande* (1936), cuya trama exitosa se repitió en múltiples ocasiones , hasta *Escuela de Vagabundos* (1956) el último legado que deja el ídolo del pueblo Pedro Infante quien, a su muerte se lleva con él la gloria de una época de bonanza, de creatividad y de supremacía del cine, sobre todo en los mercados hispanoamericanos.

¹⁶ Los primeros rollos de la filmación de “*Santa*” fueron revelados a mano y ésta es la primera película a la que se destinó un tema, del mismo nombre, escrito especialmente para ella por el compositor Agustín Lara.

Pero, ¿qué se vivía en esa época? La revolución quedaba a deber a todo mundo, su causa quedó inconclusa como su propio monumento, el movimiento cristero acentuó más aún el acercamiento a la iglesia y generó resentimiento y desconfianza en las promesas de líderes emergentes, la ilusión sobre un mundo “más igual” se había convertido en tremenda resaca ya que lo único que compartían los ricos de abolengo y los pobres de quinto patio era el espacio público en las ciudades - con sus consabidas distancias -, pero eso sí, la gran mayoría estaba pendiente de la cartelera cinematográfica, de las funciones de “moda” y “*matinée*” que ofrecían los cines de postín o de barriada, al fin que exhibían la misma película, y entonces sí, compartían los mismos sueños de celuloide.

Existen diversas fechas que han sido referenciadas como la etapa que cubrió la llamada “época de oro del cine mexicano”, para efectos de este estudio se tomará la que abarca del año 1936 a 1957, por ser la época más fructífera, de mayor impacto en las audiencias y gran cobertura en el orden nacional e internacional.



Fig. 8.- Distintos periodos de inicio y fin de la llamada “Época de Oro del Cine Nacional”.

Pero el cine va mucho más allá de contar sólo historias, se puede decir que es y será responsable de formar y deformar expectativas, sueños e ilusiones de las audiencias que van al cine a “aprender” o a “quererse ver” en la pantalla grande.

“Los devotos de comedias y melodramas no se proponen “soñar”, sino adquirir astucias, desinhibirse, dolerse y condolerse con estilo, envidiar sin dolor a los de clase alta, resignarse a su pobreza divertidamente, reírse a costa de los estereotipos que los difaman, saber de qué modo se pertenece a la nación. En tal escuela-en-la-oscuridad se educa a la gente en el sufrimiento y en el relajó” (Monsivais, 1992:14)

Entonces, la gente se expone a la fuerza de las imágenes, de la historia, de los artistas de la época lo que, aderezado con una que otra canción, hacen de ese medio un elemento altamente persuasivo, y al estar catalogado dentro de la industria del entretenimiento, e identificado con la cultura de masas lo lleva a formar parte de su propia cotidianeidad.

Para el espectador, el cine es “la vida misma”, pero organizada de tal manera que fácilmente se convierte ese espacio en “el olvido de sí” para, momentáneamente, volverse el personaje de la pantalla. El cine es la realidad, allí se encuentran claramente definidas situaciones, actitudes, en fin, las representaciones sociales,¹⁷ se muestran los personajes de manera clara en “su función”, en su rol, saltan a la vista, no hay distorsión ni engaño, eso que Barthes (1980) señalaría como *Urdoxa*, una creencia fundamental sobre el mundo.

Así, el público espera con cada función de cine lo mismo reír que llorar, aprender a ser o verse en la pantalla; las mujeres se enamoran del galán de moda, los varones admiran la belleza y tal vez la sensualidad de una mujer. El cine los ilusiona y los conmueve, los hace “sentir”, ya que, en palabras de Daniel Toscan du Plantier:

“Si el cine no es moral, puede ser metafísico. Es el recuerdo de una imagen – lo que no es lo mismo que haberla vivido – y sobre todo, es el recuerdo de una emoción” (Martínez Assad, 2010:19)

¹⁷ Gilberto Giménez (2009) establece que “las representaciones sociales así definidas –siempre socialmente contextualizadas e internamente estructuradas- sirven como marcos de percepción y de interpretación de la realidad, y también como guías de los comportamientos y prácticas de los agentes sociales...los hombres piensan, sienten y ven las cosas desde el punto de vista de su grupo de pertenencia o de referencia”, lo que se puede entonces constatar con el poder de persuasión del cine, ya que el público, en muchas ocasiones, toma como referentes los hechos de la pantalla estableciendo a partir de ellos patrones de conducta.

2.5. Los inicios de la época de oro en la cinta de plata.



Fig. 9.- Allá en el Rancho Grande

Aquí da comienzo la verdadera época de bonanza del cine mexicano, cuando esta industria se convierte en la más fuerte y próspera de Latinoamérica durante casi 20 años. Diversos factores se conjugaron para ello pero eso no resta el profesionalismo y la calidad de personajes como Pedro Armendáriz o los hermanos Soler, el carisma y capacidad dramática de Pedro Infante o Sara García, el arraigo popular y comicidad de “Tin Tan”, la belleza y personalidad de María Félix o Silvia Pinal, la sensualidad indiscutible de Ninón Sevilla o Tongolele entre tantas estrellas del firmamento artístico a las cuales se admiraba, se seguía y se imitaba.

Así, películas como *Allá en el Rancho Grande* (De Fuentes, 1936) daría un excelente comienzo al género ranchero, y pondría en los cuernos de la luna a figuras como Tito Guízar y Esther Fernández, siendo su éxito tal, que la fórmula empleada se repetiría hasta el hartazgo. Se debe señalar que fue la primera película con subtítulos en inglés en Estados Unidos y obtuvo el premio a la mejor fotografía en el Festival de Venecia en 1938. Muchos años pasaron y, hasta el final de sus días a Tito Guízar le pedían cantar la canción de “Allá en el Rancho Grande” y sin ningún recato... ¡la cantaba!

Es necesario rescatar la obra de Serguéi M. Eisenstein (1898), nacido en Letonia y cuyos filmes en la URSS incluían *El Acorazado Potemkin*, considerada en ese entonces como pieza clave del nuevo cine socialista. Este director, ya vecindado en México, filma *Redes* (1934), descrita como “el mejor ejemplo de crítica social”. Estrenada hasta 1936, con música de Silvestre Revueltas, tuvo gran éxito a nivel nacional e internacional.¹⁸

Si desde 1934 Lázaro Cárdenas había sido nombrado Presidente de los Estados Unidos Mexicanos, es en 1936 cuando ejerce realmente y con firmeza el poder, al enviar al exilio a su antecesor, Plutarco Elías Calles, llamado el Jefe Máximo, apodo que toma Fernando de Fuentes para una película (*El Jefe Máximo*, 1940), donde el cacique de un pueblo, dictatorial y corrupto, llevaba por nombre Máximo Terroba.

Pareciera ser que, desde el entorno social de esa época, y dentro de la cinematografía se buscaba resarcir al pueblo del las heridas generadas a raíz del movimiento cristero, razón por la cual se hicieron varias cintas con tinte religioso, algo que, para el tipo de gobierno con tintes de izquierda de Cárdenas no era compatible, no obstante, se produjeron una serie de películas como *La Reina de México* (1939) o *El Milagro de Cristo* (1940), ésta justo en el año de elecciones, milagro que le hubiera caído bien a la nación para evitar el enorme fraude electoral que, avalado por el mismo jefe de gobierno se cometió a favor de Manuel Ávila Camacho, con lo que Cárdenas no sólo deja en la presidencia a su “delfín”, también deja como marca indeleble “su” expropiación petrolera, la conformación de las “fuerzas vivas” del sindicalismo, la fortaleza del partido en el poder y la desconfianza en “el sistema”.

En el gobierno *cuasi* socialista de Cárdenas se produjeron películas con tintes de añoranza hacia la época del General Díaz, como la denominada *En tiempos de Don Porfirio*, (1940), una comedia donde Joaquín Pardavé encarna un ridículo

¹⁸ Eisenstein ofrece un corpus teórico donde presenta el concepto de *typage*, que trata sobre “los actores como modelos, estereotipos. No hay que construir personajes, sino trabajar con modelos sociales identificables a la primera. Facilitan el acceso a la narración de grandes capas sociales sin necesidad de mayor explicación”; idea que se vincula con la exposición y asimilación de estereotipos en las audiencias.

*lagartijo*¹⁹ enamorado, y con tal de disfrutar tan divertida actuación la gente pagó dos pesos por boleto, (cantidad inusitada para esos tiempos). Ya bajo el mando de Ávila Camacho la oferta cinematográfica se amplió notablemente, surgen estrellas de todo calibre, historias de todo género y público para lo que alcance.

Varios son los factores que contribuyen al desarrollo del cine en México, entre los que destacan el hecho de que el nuevo gobierno busca recuperar las inversiones que huyeron debido a la “marea roja” del presidencialismo anterior por lo que se dieron pasos para apoyar, entre otras, a la industria fílmica mediante préstamos y facilidades de crédito. Por otra parte, la Segunda Guerra Mundial con la incursión de Estados Unidos a favor de Inglaterra y Francia, deja mercados libres para la difusión de las cintas mexicanas en el extranjero. Cabe hacer mención que debido a la situación bélica, países como Argentina, Italia y España disminuyeron notablemente su producción cinematográfica, beneficiando con esto al cine mexicano.

Así, la cinematografía de los años cuarenta del Siglo XX vive un auge insospechado y lleva a las salas de exhibición a una población gustosa, incluso, de hacer fila ante las taquillas de cines como el “Teresa”, ubicado en San Juan de Letrán y Niño Perdido, o el de más categoría como el cine “Regis”, donde un público bien “trajeado”, ocupaba las 950 butacas en luneta, anfiteatro y palcos.



Fig. 10.- El cine Regis contenía 950 asientos en luneta, anfiteatro y palcos.

¹⁹ Lagartijo era el hombre de buena posición económica que se dedicaba a gastar el dinero en el juego y en francachelas.

No podía pasar desapercibido un film legendario por incómodo para las buenas conciencias de esos y otros tiempos titulado *La Mancha de sangre*²⁰ (Best Maugard, 1937), cinta que fue censurada, por lo que su estreno se dio seis años después, el 25 de junio de 1943, en el cine “Politeama”, ante un público cuya sorpresa al verlo solo fue superada por su interés y curiosidad por conocer a fondo el ambiente prostibulario y cabaretero de los años treinta. Con cuatro semanas de exhibición y posteriormente perdida durante más de cincuenta años, en 1994 fue recuperada y restaurada con los rollos que se hallaron en latas oxidadas dentro de las bodegas de los Estudios Churubusco.

Pero ¿qué la hacía diferente de *Santa* o *La Mujer del Puerto*? El que mientras en éstas, las protagonistas ejercían la prostitución orilladas por las circunstancias y con cierta culpa y pesar, en el cabaret²¹ llamado “La Mancha de Sangre”, las mujeres lo hacían con placer y mostrando actitudes seductoras y agresivas, algo que no podía dejar pasar la moral restrictiva de la época que sólo “toleraba” la relación sexual como paso necesario para la consumación del vínculo matrimonial a fin de procrear una familia.

Para comprender mejor el hecho de que la sociedad de ese entonces se escandalizara por las escenas presentadas se debe recordar la existencia de un “Código de recomendaciones” emitido por la Legión Mexicana de la Decencia apoyada por los Caballeros de Colón, que influía fuertemente en el público católico, además estaba el Departamento de Censura con un reglamento entre cuyas sugerencias se encontraban las siguientes:

“Está prohibido cualquier movimiento oscilatorio de senos, así como el contoneo del cuerpo sin mover los pies. Se debe renunciar a las escenas que contengan desnudez y la semidesnudez sólo se permitirá siempre que sea esencial a la trama y en tal caso la actitud y postura mostrada deberá ser

²⁰ En “*La Mancha...*” se hace referencia a “La Reservada”, policía secreta del entonces Departamento del Distrito Federal, y en las escenas se incluye un personaje lésbico, quien invita a bailar a la protagonista que al negarse le contesta con un simple “Gracias. No fumo”

²¹ Las escenas fueron grabadas en cabarets verdaderos como el “Leda” y con auténticos parroquianos y mujeres del oficio.

discreta y artística” (Rafael Aviña en *Relatos e historias en México*. No. 63, 2013:84)

Tiempos de guerra que también llegaron al cine con la película *Soy Puro Mexicano* (Emilio Fernández, 1942), donde se trata de dignificar el heroísmo de un bandido que descubre una red de espías del eje (Alemania, Italia y Japón), se alía con los contraespías, donde participaba una bailarina y su novio, personificado por David Silva (el amor no podía faltar). El tema de la cinta es compuesto por Manuel Esperón y cantado por Pedro Vargas. Puros ídolos en la pantalla haciendo sentir al auditorio el orgullo de pertenecer al bando de “los buenos”.

Se educaba en el patriotismo pero también en la religión. Películas como *La Virgen que forjó una Patria* (Julio Bracho, 1942) o *La Virgen Morena* (Gabriel Soria, 1942), dirigen el rumbo de los fieles católicos en México que en ese entonces era casi la totalidad de la población.

Y tan milagrosas resultaron las películas que, como en cascada llegaron los éxitos de muchas más y los estereotipos que fueron formando con sus interpretaciones las estrellas de cine son, hasta la fecha recordados, añorados e incluso reproducidos. Los años cuarenta tuvieron mucho qué dar en diversos géneros dentro de los que destaca el melodrama..²², con su carga de felicidad, de llanto, de miseria y culpas pero sobre todo, con el esperado final feliz. Las historias que se veían a través de la pantalla eran las que podía vivir cualquier espectador, en cualquier lugar; en pocas palabras, se veía lo que le pasaba a una familia de tantas.

2.6. El melodrama y su código de honor.

²² Etimológicamente, “melodrama” quiere decir obra dramática con música, llevando este término en Italia la ópera. En el cine, la música tiene como fin subrayar la acción. Es un elemento fundamental ya que provoca diversos estados de ánimo en el espectador.



Fig. 11.- Una Familia de Tantas

Si bien, durante el mandato de Ávila Camacho las películas mexicanas alcanzan prestigio nacional e internacional, los temas campiranos fueron el fuerte de este período. Emilio Fernández con películas como *Flor Silvestre* y *María Candelaria*, ambas de 1943, retratan imágenes de un pueblo bello por fotogénico, con personajes de rasgos delicados (como era Dolores del Río) e indígenas de ojo verde y ceja levantada (como Pedro Armendáriz), fórmula que gracias a la cámara de Gabriel Figueroa causó tal impacto que fue galardonada con La Palma de Oro del Festival de Cannes.

Pero la guerra había terminado, Estados Unidos más poderoso que nunca había regresado a restablecer no sólo la “paz mundial”, sino también sus dominios en todas las áreas que había hecho a un lado. Comercio e industria estaban reintegrándose a la economía norteamericana y entre ellos, una de las industrias culturales²³ más fructíferas y sobre las que descansaría el imperialismo cultural²⁴ yanqui: el cine hollywoodense.

²³ Mattelart en su libro “Historia de las Teorías de la Comunicación” refiere que a mediados de los años cuarenta, Adorno y Horkheimer crean el concepto de “industria cultural”. Analizan la producción industrial de los bienes culturales como movimiento global de producción de la cultura como mercancía”.

²⁴ Relacionada con la Escuela de Frankfurt, Herbert Schiller (1976) la define como “el conjunto de procesos por los que una sociedad es introducida en el seno del sistema moderno mundial y la manera en que su capa

Entonces, la industria fílmica mexicana se va a “apropiar” de las fórmulas y convenciones impuestas por el cine norteamericano, por lo que

“... es aún más trascendente la asimilación epistémica que se hace de los géneros, especialmente el melodramático. Esto porque los géneros de Hollywood actúan sobre los imaginarios de dos maneras distintas: los que operan para establecer el orden social (westerns, cine negro) y los que operan para establecer la integración social (musicales, comedias, melodramas). El género podría funcionar como una suerte de “ritual cultural” que tiene como finalidad integrar a una comunidad en conflicto mediante historias de amor o a través de un personaje que ejerce como mediador entre facciones rivales” (Silva Escobar, 2011:18)

Así, el melodrama se convierte en la “carta fuerte” de la industria cinematográfica nacional, y logra su misión al tener entre sus obras maestras cintas como *Campeón sin corona* (Alejandro Galindo, 1945), *Una Familia de Tantas* (Alejandro Galindo, 1948), *La Familia Pérez* (Gilberto Martínez Solares, 1948) hasta llegar a *Azahares para tu boda* (Julián Soler, 1950); todas ellas fueron exitosas, tanto en la taquilla como en la manera de educar sobre el “deber ser” de las familias decentes de la época, cada una con tramas que coincidían en el respeto a los padres por sobre todas las cosas, la unión familiar, la poderosa figura patriarcal, la sufrida y abnegada figura maternal, el respeto a las instituciones como la familia, la iglesia y el Estado con todo y el rechazo a la ideología socialista, ya que seguirla o tolerarla era casi como ir en contra de Dios.

Pablo Pérez Rubio, en un artículo incluido en la Revista Cine Toma, menciona que “la *subcultura melodramática no deja de ser una manera de dirigir y domesticar la educación sentimental de varias generaciones de iberoamericanos, y un vehículo para ocultar las enormes desigualdades jerárquicas y sociales de todo un continente*” (Pérez, 2013:6), con lo cual se puede asentar que el marco educativo (la *domesticación*) de la masa va configurando una serie de características o roles

dirigente es llevada, por la fascinación, la presión, la fuerza o la corrupción, a moldear las instituciones sociales para que correspondan con los valores y las estructuras del centro dominante del sistema o para hacerse su promotor”.

que las personas deben desempeñar para ser parte de esa sociedad. Se vuelve así a esa búsqueda de la autoafirmación de la persona, de su conciencia de clase, de su identidad a partir de la propia cultura, de lo que ve a través de la pantalla y a la cual quiere o debe pertenecer.

Conveniente para la época, el melodrama se caracteriza por no cuestionar el orden social, más bien apoya los valores morales prevalecientes mismos que le han dado sustento. Así el melodrama del llamado Cine de Oro exalta valores como el machismo, la subordinación de la mujer, la “inexistencia” o rechazo del diferente; enaltece el sufrimiento de la madre y el respeto, ante todo al señor cura, al profesor y al presidente municipal. Se convierte así en la guía moral de las familias decentes.

Mención aparte merece la legendaria trilogía melodramática de Ismael Rodríguez: *Nosotros los Pobres*, *Ustedes los Ricos* y por último *Pepe el Toro*, películas que fueron filmadas entre los años de 1947 y 1952, y que convirtieron en ídolo de las multitudes a Pedro Infante, llevaron a la fama a Blanca Estela Pavón y llevaron a una nación y más allá de sus fronteras a decir “Pepe el toro es inocente”.

Películas que muestran el “deber ser” de los pobres-miserables que viven en vecindades de quinto patio, donde para ellos la pobreza se lleva con estilo, dignidad y al compás de las canciones a veces cantadas, a veces chifladas. Allí se muestra que los buenos no necesitan el dinero para ser felices mientras que para los ricos el dinero no es más que una carga. La intencionalidad sería mostrarle al pueblo que donde está, está bien, que no hay más gloria que la que está en el cielo y que es mejor ser pobre, pero con una gran familia que ser rico pero vivir en la soledad.

2.7. El cine de rumberas y la educación en lo moral.



Fig. 12.- Aventurera

La gloria de esta aventura fílmica duró otro tiempo más y con buenas ganancias. El melodrama como recurso educativo de lo que no se debe hacer también llegó a su máximo esplendor en el cine de “rumberas”, donde la bonita y buena mujer, por presentar ambas características, estaba condenada a sufrir y a pertenecer al mundo del cabaret y la prostitución (aunque sólo fuera tantito) Era una época en que los espacios de exhibición fílmica eran más, aún en los Estados Unidos, ya que debido a la contratación de mano de obra barata y mexicana, en varias ciudades del país del norte se tuvieron que abrir salas cinematográficas para cubrir la fuerte demanda de los braceros, incluso se llegaron a hacer copias “pirata” para su distribución. (Castro Ricalde, 2011:265-267)

Las “rumberas” más destacadas del cine mexicano fueron Amalia Aguilar, Meche Barba, Rosa Carmina, María Antonieta Pons y Ninón Sevilla, ésta última estelariza la película *Aventurera*, donde se rompe el estereotipo de la madre abnegada para dar paso a la “madrota” (en otro espacio) que tiene que sufrir la humillación de ver a su hijo casarse con la prostituta que ella inició, consecuencia al fin de la doble moral imperante en una sociedad altamente restrictiva y conservadora.

Durante esa época de bonanza en la producción filmica también fueron memorables las actuaciones en el drama de Doña Sara García que, acompañando a Pedro Infante enseñó a propios y ajenos cómo se muere una abuela – en la película *Vuelven los García* (Ismael Rodríguez, 1947), mientras que en la cinta *Enamorada* (Emilio “Indio” Fernández, 1946), María Félix sobresale por la fotografía tan favorecedora de Gabriel Figueroa y porque en la trama deja riqueza y a su novio “gringo” por ir tras de su general revolucionario como soldadera, aunque ella en la vida real se quejaba de usar esos *hilachos*; Jorge Negrete es su pareja en *El rapto* (Emilio “Indio” Fernández, 1953), comedia que reforzó el mito del rancharo enamorado. La actuación de ambos dejaba mucho qué desear, pero se veían bonitos y, además Jorge cantaba bien.

En el género de la comedia, Germán Valdés “Tin-Tan” se hizo presente con su simpatía y espontaneidad; al lado de su “carnal” Marcelo, “Tun-Tun”, “Vitola” o Wolf Ruvinskys; creaba personajes e historias familiares y simpáticas. Con suerte para tener como parejas a bellas mujeres, compartía créditos con Rosita Quintana en *Calabacitas tiernas*, (Martínez Solares, 1948) Meche Barba en *Músico, poeta y loco* (Gómez Landero, 1947) y Silvia Pinal en *El rey del barrio*. (Martínez Solares, 1947), esta última recordada tanto por la escena del patio de la vecindad en que canta “Bonita”, como por la escena en que se dirige abiertamente a la cámara, iniciando una conversación – unilateral – con el público presente en la sala de cine.

Ismael Rodríguez retorna a ser el cuidador de la moral y de las buenas costumbres para filmar, con Pedro Infante y Julián Soler dos películas *La oveja negra* (1949) y *No desearás la mujer de tu hijo* (1950) al más puro estilo pedagógico-represivo, situación que le venía bien a un gobierno como el de Alemán ya que “convirtió la investidura presidencial en algo intocable. Hizo del informe de gobierno de cada 1º de septiembre el día “del presidente”, el día en que los funcionarios, los políticos y en general todos los mexicanos debían rendir culto a su personalidad” (Villalpando y Rosas, 2003:29), con lo que se definía que

el orden no se debía romper, que la autoridad del patriarca (llámese Presidente o padre de familia) era la única y era, además, incuestionable.

2.8. Modernidad: cuando la realidad supera la ficción.



Fig. 13.- Los Olvidados

Con el fin de la guerra, casi quedaron olvidados los tiempos de gloria del cine nacional. Ya desde los albores de los años cincuenta se notaba su declive. España, Argentina y sobre todo Estados Unidos habían recuperado su dinámica y prestigio cinematográfico, lo que disminuyó notablemente los mercados donde habían tenido cabida las producciones mexicanas. Aún así, los éxitos se dieron sobre todo gracias al melodrama de previsible final feliz con sus tintes de comicidad, los románticos boleros y la música afroantillana, infaltable para el lucimiento de las rumberas que mostraban así el mundo nocturno del México moderno.

Con una serie de personajes femeninos que, a decir de los estudiosos del cine “componen un amplio abanico de mujeres posibles e imposibles, de mujeres vividas y soñadas” llega Luis Buñuel a romper con estereotipos de género, de estética, de lógica y de convencionalismos sociales mediante sus narrativas muchas veces incomprendidas y muchas veces premiadas.

En este rubro se puede catalogar a la película *Los Olvidados*, misma que después de ser estrenada, apenas permanece unos días en cartelera por su nula aceptación ya que el público se siente ofendido al ver en la pantalla la pobreza sin esperanza ni dignidad. No todo era *Nosotros los pobres*, de ahí el castigo de las audiencias. Historia que, basada en la nota roja sobre el hallazgo del cuerpo de un niño asesinado a golpes y tirado en un basurero, muestra uno de los rostros de la modernidad: la miseria humana.

Pero si *Los Olvidados* muestra ese México que la gente se niega a ver, también se ofrecen en contraste cintas cuya trama ligera divierte y entretiene al pueblo, así es como las películas que se filmaron a partir de 1950 y hasta 1957 se relacionan más a un ídolo de multitudes: Pedro Infante que, haciendo gala de su carisma y sencillez, gustaba a mujeres de todas las edades y, a su vez, los hombres de todas las edades querían ser como él. Representaba lo que el “macho” mexicano debía ser: mujeriego, parrandero, cantador, buen amigo, buen hijo. Las películas de enredos y de comedia son lo suyo como es el caso de *Dos tipos de cuidado* (Ismael Rodríguez, 1952), *El inocente* (Rogelio A. González, 1955), tramas que el público acepta fácilmente por sencillas, por bonitas, además de ser aptas para toda la familia, por eso salen contentos del cine que, si es miércoles, la función viene en tandas de a tres.

“Y durante casi tres décadas, el espectador acepta lo que le den con tal de que no lo consideren pretencioso y “traidor a su especie”. En pos de atención entran a escena las madres bañadas en llanto y autocompasión, las prostitutas que alcanzan al mismo tiempo la redención y la agonía, los curas que dirigen vidas con técnicas de semáforos, los padres de familia severos que son embajadores de Dios en la sobremesa, los policías buenos como el pan, los gánsters que fueron , las familias que padecen porque nadie les informó a tiempo de la separación de cuerpos y almas, los galanes, actores y cómicos cuyo atractivo reside en la semejanza con los espectadores, los revolucionarios bragados que cavan su propia tumba sin fijarse en las medidas..”(Monsiváis, 1992:23)

Así, la añoranza se vuelve cómplice al ver, a través de la televisión y en horario marginal o canal de paga una película de esas que contaban historias “decentes” o con moraleja educativa, para formar a un público “respetuoso y civilizado”, siempre bajo una moral patriarcal que influyó en la formación de los estereotipos tanto masculinos como femeninos, y que aún prevalecen. De ahí la importancia de conocer cómo, de manera sutil y a veces manifiesta, las historias contadas en el cine llevan al público a divertirse, a gozar un buen espectáculo, a “vivir otras vidas”, y también a reflexionar cómo, desde la pantalla, también se educa, se alecciona y se orienta en el “deber ser”.

Es así como, a lo largo de este capítulo se han mostrado cómo el cine va a ser un medio donde los acontecimientos sociales y políticos se han visto incorporados, vinculados o afectados por la industria cinematográfica. Desde su uso para fortalecer la imagen de algunos políticos (las primeras imágenes en el celuloide en México fueron las de Porfirio Díaz) y de revolucionarios (Francisco Villa en el campo de batalla y protagonizando su propia película en Hollywood), hasta aquellas que también han servido para cuestionar regímenes presidenciales como el de Huerta (con las cintas de Fernando de Fuentes) , o llegar a censurar e inducir la moral de su tiempo al enlatar cintas que pudieran ser ofensivas hacia las buenas costumbres como *La Mancha de Sangre*; han promovido valores y costumbres con la intención, sobre todas las cosas, de mantener las costumbres y las creencias de una sociedad poco acostumbrada a cuestionar.

Mención aparte merece la inclusión de los personajes femeninos en las cintas de la época. Patrones de conducta bien definidos y situaciones que van a encasillar a las mujeres en las funciones “propias de su sexo” se observan de manera permanente por lo que, lejos de criticarlas, esos modelos de conducta se convierten en el modelo a seguir, de ahí la importancia de identificar esos patrones culturales y de reconocer los recursos de los cuales se valió la cinematografía para representar la imagen de las mujeres en la primera mitad del Siglo XX, tema que a continuación se expone de manera puntual , el cual como en el cine, vale la pena disfrutar.

CAPÍTULO III.- LAS NARRATIVAS DE CINE

La finalidad de este capítulo es mostrar cómo, los estereotipos de género, están claramente identificados en el llamado Cine de Oro Mexicano así como también el develar cómo la mirada masculina utiliza los recursos cinematográficos para exponer el *deber ser* femenino en la medianía del siglo XX; todo ello para llevar a la reflexión y hacer conciencia acerca de los espacios (universos y cautiverios) que, desde una sociedad hegemónica y patriarcal han sido asignados a las mujeres.

Para tal fin, el presente capítulo está dividido en dos partes: la primera tiene como propósito explicar algunos de los elementos que se consideran necesarios para hacer un acercamiento y análisis a las narrativas de cine elegidas en esta investigación y donde se dan a conocer, entre otras, las aportaciones de Christian Metz y de Pierre Sorlin, pilares en los estudios sobre el discurso cinematográfico. Este apartado contempla desde el encuadre de la toma hasta el contexto social de donde emerge la cinta. Secuencias, diálogos, símbolos, lo que se ve y lo que se deja a la mente del espectador, todo ello para representar una realidad o dar vida a una ficción. Eso es el cine.

La segunda parte da inicio con algunas de las cintas más significativas del cine mexicano, comprendidas entre 1931 y 1947, para así estar en condiciones de contextualizar las cinco narrativas que, para su análisis han sido elegidas y que son: *Aventurera*, *Enamorada*, *Salón México*, *Los olvidados* y, por último *Una familia de tantas*. Dichas cintas serán deconstruidas para comprender mejor los estereotipos femeninos llevados a la pantalla profundizando en ellos a través de las categorizaciones elaboradas por Simone de Beauvoir y Marcela Lagarde y complementándolos con otros elementos de análisis como lo son el manejo de los símbolos, el uso de la cámara, etc., con lo que se busca estar en condiciones para develar el “deber ser” de las mujeres reflejado en las pantallas del cine mexicano, sobre todo en la década de los años cuarenta del Siglo XX.

3.1- El estudio del discurso cinematográfico.

En este apartado, las aportaciones de Christian Metz al campo de la narrativa cinematográfica dan pie para el desarrollo de un minucioso trabajo de análisis en lo que respecta a las diversas representaciones de los estereotipos femeninos, en este caso, en las películas de la Época de Oro del Cine Mexicano.

Partiendo de la “deconstrucción” de algunas escenas mostradas en los filmes elegidos y utilizando el análisis de la imagen, los planos, secuencia, música y sobre todo el montaje, al que Metz considera el elemento fundamental del film, se analizará cada personaje creado a fin de conocer si es que responde a un interés o perfil determinado – mismo que será contextualizado en función a dos vertientes: la categorización de los cautiverios y los universos femeninos - además de su vinculación con los requerimientos sociales y morales de la sociedad en México durante la primera mitad del siglo XX.

Para ello, se debe acudir al concepto de “diégesis”, término tomado por Metz de Etienne Souriau, el cual constituye una pieza clave para analizar los filmes, ya que bajo este referente se considera cada historia narrada, un “universo” que será estudiado a fondo, lo que lleva a la precisión en cuanto al análisis del contenido.

Siguiendo a Christian Metz respecto a que “no se puede determinar la naturaleza de una figura en la misma línea de toda una película”, se hace necesario tomar como punto de estudio las escenas cruciales que expresen la situación de las mujeres y su ubicación dentro de las categorizaciones anteriormente nombradas, con lo que se refuerza y da legitimidad al estudio que se presenta.

La producción intelectual como expresión ideológica

Pierre Sorlin pone de manifiesto la importancia del cine como difusor de ideologías²⁵, mismas que van a corresponder a un espacio y a un tiempo determinado, es decir, a una cultura específica. Por tal motivo es conveniente considerar de qué manera el cine de la primera mitad del siglo XX reforzó los estereotipos de las mujeres, cómo es que fueron “imaginadas” en la pantalla o si es el caso de lo que plantea el cineasta soviético Sergei Eisenstein, cómo fueron elegidos los modelos reales para ser incorporados a las narrativas presentadas.

Dicho autor también plantea la importancia de la recepción e interpretación que hacen de la historia los grupos, ya que esto dependerá de las características particulares de cada uno así como de lo que en la pantalla se “quiera” presentar, considerando las imágenes, sus ángulos, secuencias, etc. con lo cual coincide plenamente con Christian Metz.

Asimismo, Sorlin considera que mediante el cine se difunden los estereotipos visuales propios de una entidad social, y reconoce que “la cámara busca lo que parece importante para todos, descuida lo que es considerado secundario; jugando sobre los ángulos, sobre la profundidad, reconstruye las jerarquías y hace captar aquello sobre lo que inmediatamente se posa la mirada”.

El análisis que desarrolla sobre cine y sociedad implica que diferencie entre realidad y representación: ya que mientras la sociedad impone un cuadro, una situación específica, el cineasta no la trata de “copiar” más bien la recrea, le da su propia perspectiva, trata de ofrecer más claramente esa realidad para su comprensión inmediata, para que llegue a las masas.

Así, y con base en lo estipulado por el autor, través de las historias de cine se pueden generar, incluso, concepciones nuevas sobre el “deber ser”. Es el caso de

²⁵ Sorlin considera que la ideología “sería el conjunto de los medios y de las manifestaciones por los cuales los grupos sociales se definen, se sitúan los unos ante los otros y aseguran sus relaciones. No existiría una ideología, sino solamente expresiones ideológicas, entre las cuales se contarían, hoy, las películas.

la formación de una identidad nacional, de una condición subordinada, de expectativas de vida que desde la pantalla tienen gran influencia en las colectividades, algo que no es de menor importancia dado el trabajo de investigación que se presenta donde el entramado del cine muestra la condición de las mujeres (subordinadas) y su situación (en los espacios a ellas asignados por la hegemonía patriarcal).

Esa máscara íntima y ajena: la identidad

No ser “el otro” es ser uno mismo. El reconocimiento de esa barrera infranqueable para los demás y que sirve para la defensa de la persona como “única” es lo que, a fin de cuentas, termina por ser la identidad. Construcción social basada en una diversidad de elementos, tales como el saberse parte de un grupo, de una clase social, de pertenecer a una religión o a una etnia, el haber nacido en una región o nación. Todo ello conjugado y asumido conforma a esa persona, no otra. Sobre el tema, Gilberto Giménez menciona que

“...la identidad puede definirse como un proceso subjetivo (y frecuentemente autorreflexivo) por el que los sujetos definen su diferencia de otros sujetos (y de su entorno social) mediante la autoasignación de un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo”
(Giménez, 2007:61)

Asimismo, este autor menciona la importancia, en este esquema, de que la autoidentificación del sujeto sea *reconocida* por aquellos con quienes interactúa para que exista social y públicamente.

Tomando como base lo anterior, y vinculándolo con el sentido social, moral y político que se le dio a la formación de identidades a través del recurso cinematográfico en la primera mitad del siglo pasado, es como este concepto se toma como uno de los elementos centrales de este trabajo de investigación.

“Patria, mujer y caballo...”

El Cine de Oro Mexicano da inicio con una película campirana “Allá en el Rancho Grande” (1936), y con la cual se da énfasis a la generación de una identidad propia, nacionalista, donde el folclore, las costumbres, las canciones profundizaban en el amor a la tierra, la defensa de los valores, el respeto a las tradiciones. Cinta que llenó de orgullo a los mexicanos – porque así eran- llegando incluso a ser idealizados en diversos países de habla hispana como Colombia, Chile y Venezuela, donde incluso hubo tumultos para entrar al cine en los días de su exhibición.

Identidad del mexicano que “lo dibuja de cuerpo entero” como honrado, noble y trabajador; de la mujer abnegada, sencilla y con altos valores morales, siempre generosa y siempre dispuesta a servir a su hombre y a su patria. Identidad que es promovida mediante narrativas que poco o nada tienen que ver con la realidad social vivida en ese entonces, ya que

“La armonía rural de...Rancho Grande, por otro lado, tenía poco que ver con la reforma agraria que se llevaba a cabo en México en la misma época posrevolucionaria. Las tensiones entre las clases sociales y razas no existen en la película, y el charro protagonizado por Tito Guízar es una figura anacrónica rescatada del siglo XIX...” (No obstante) se suspendía la incredulidad porque la fantasía ranchera era obviamente muy mexicana...” (Castro Ricalde, 2011:35-36)

El comentario anterior pone de manifiesto que, voluntaria o involuntariamente se puede influir en la percepción de las masas con un espectáculo tan “inocuo” como se piensa lo es el cine, uso que desde entonces fue orientando la mirada del público espectador y se fue inculcando ese “deber ser” que iba a ser útil para la formación y consolidación de un modo de vida.

Entre el ser, el parecer y el *deber ser*

En la época que se aborda el cine, éste se conforma principalmente con melodramas que van a convertirse en referentes de comportamiento del público, ávido de aprender a ser como los personajes que se presentan. Así, desde ese

“púlpito de la pantalla”, se dan sermones de moral y buena conducta, de cómo debe ser una mujer sufridora y decente hasta cómo termina mal una “cualquiera”; desde cómo la autoridad paterna es incuestionable, hasta cómo ser mujeriego, borracho y jugador sin perder lo “buena gente”, luego entonces ir al cine era aleccionador, formativo, y fundamental para consolidar el sistema patriarcal prevaleciente.

Así, el “deber ser” le marca al público que asiste a las salas de cine los roles que tiene que asumir y aquellos que debe repudiar. Dentro de sus diálogos y a lo largo de la trama, sutil o directamente van a llevar a la audiencia a transformar su percepción y su acción.

El cine: la imagen más allá de la pantalla

Ir al cine para participar de ese ritual inigualable donde los espacios propios, (del auditorio), y ajenos (de la pantalla) se unen, se confunden; donde se valora la importancia de elegir la butaca adecuada, esa que le permite a quien asiste alejarse lo suficiente para “entrar” en la historia y vivir intensamente los minutos venideros... tal vez se prefiera una película de aventuras, quizá una romántica o donde predomine el drama , lo importante es saber elegir el personaje preciso para convertirse en “el” o “la” protagonista . Minutos donde *sí* existe la ubicuidad; “se está”, “se es” aquí y allá; tanto en la sala cinematográfica como dentro de la película para, al finalizar ésta, volver a lo cotidiano, a la normalidad. Premisa no del todo cierta ya que realidad y ficción no se atreven a dejarse en la orfandad, intentan ser una. Así, la vida y el cine van cambiando a las personas: ambos mundos se van transformando.

Pero, ¿qué es lo que condiciona ese “estado de gracia”? ¿A qué se puede atribuir la sinrazón de ser partícipe de cada narrativa cinematográfica? La respuesta está en la trama, en los personajes, en el mismo subconsciente del público receptor, y, sin lugar a dudas, del manejo de la imagen; factor clave para transmitir sensaciones, para trastocar conciencias y para llevar la mirada del espectador a percibir gestos, actitudes y situaciones a fin de darle sentido a una historia.

Serguéi Eisenstein decía que *las cosas están ahí, hay que manipularlas*, y qué mejor medio que la producción de una historia en la pantalla que construya otra realidad, para lo cual es necesario servirse de los planos, los diálogos, la iluminación; en suma: la imagen, esa imagen que no será siempre fiel a la verdad pero que erigirá otras imágenes mentales: una de ellas la del director de la cinta, muchas más, originadas en cada uno de los espectadores al darle su propia interpretación, así que sólo resta cuestionar: ¿Hay algo más subjetivo que el cine?

Así, en la pantalla se proyecta un montaje de imágenes que van a buscar otorgar un mismo sentido para las audiencias, valiéndose de los recursos que puedan tenerse a la mano.

Justamente ese es el tema nodal del trabajo que se presenta; el analizar, a través de diversos medios y herramientas, cómo las narrativas del Cine Mexicano de la Época de Oro utilizan y llevan a la pantalla ese juego de imágenes, en las cuales se plasmaba el *deber* ser de las mujeres; representaciones surgidas desde un esquema patriarcal y con las cuales delinearon universos y forjaron cautiverios, (tanto femeninos como masculinos), que serían las base de las formas del comportamiento “política y moralmente correcto” y que rigió la sociedad a mediados del siglo XX.

El contexto social

Llevar a cabo un análisis de la imagen de las mujeres en las narrativas que nos ocupan, es dar una mirada a los modos de vida de la sociedad en ese entonces y conocer los acontecimientos que dieron pauta a la formación de estereotipos en cada espacio y de cada género. De dichos acontecimientos sobresale:

- Un México pujante en su industria.
- El inicio y posterior consolidación de un partido hegemónico que, al menos momentáneamente, dio certeza y tranquilidad a la población

- El migrante desplazado del campo a los nacientes “polos de desarrollo” en busca de mejores horizontes y que busca cabida - como sea- en la gran ciudad.
- La construcción acelerada de espacios urbanos que definió la clase social a la cual se pertenecía.

Además, “La moral implícita en este proceso de crecimiento, enmarcado en una nación inmersa en la Modernidad liberal, delimitaron anhelos, roles, concepciones de felicidad y formas de ser mujeres y hombres en estos espacios.” (Sáenz, 2011:81)

Espacio y Cine

El cine mexicano tuvo, en la época de oro, su principal fuente de orgullo nacionalista. Bellos paisajes, imponentes haciendas, elegantes residencias de altos techos y señoriales estancias contrastaban con los espacios cerrados y humildes de las vecindades, de los antros de mala muerte o de las ciudades perdidas; siendo éstas últimas retratadas en muy pocas ocasiones. Eran tiempos de presentar un México fuerte, vivo, pujante y sobre todo estético.

Era un México que, para sí mismo y hacia afuera, quería demostrar en lo visual el poderío que le daba en esa época cierto margen de maniobra en el plano económico y moral. El auge industrial, la seguridad social, la expectativa de un futuro mejor para cada habitante de este país era retratado con historias campiranas al principio y ciudadinas – por fuerza – tiempo después.

“Entonces los espacios empezaban a hablar por ellos mismos y se volvían conocidos en el mundo entero los inmensos campos de magueyes en Jalisco, las dramáticas nubes del cielo del Bajío, las espectaculares fiestas populares de Oaxaca, las chinampas de Xochimilco o los interminables desiertos de Sonora.” (Moreno, 2012:23)

La importancia del espacio en la construcción de la imagen cinematográfica y su narrativa es recuperada por Ceri Higgins, quien al analizar el trabajo de Gabriel Figueroa lo plantea de la siguiente manera:

“La dinámica que crea entre el espacio y el individuo expone los conflictos internos de los personajes y las complejidades políticas en las narrativas de las películas y en los contextos de la producción. Como resultado, Figueroa revela el orden social multifacético de México, a través de relaciones de predominio y debilidad, tanto en las relaciones de los personajes con el paisaje, como entre sí mismos” (Higgins, 2008: 165)

En la cinta “*Los Olvidados*” (1950), Luis Buñuel muestra espacios poco llevados a la pantalla; los de la marginalidad. Retrata la historia de personajes cuya vida transcurre entre penurias y miseria, un México que se estaba transformando gracias a la modernidad y que, como producto de ella, las diferencias sociales se hacían abismales. Esta cinta presenta el lado opuesto de la ciudad moderna, esa donde predominan los grandes edificios y mansiones de lujo y muestra las barriadas que surgen alrededor, donde no pueden faltar los remanentes de las granjas, ahora convertidos en corrales, o chiqueros al lado de las viviendas hechas con láminas y tablas. A esa miseria se responde con agresividad, rencor o indolencia. Si no se justifica, al menos se entiende.

Francisco Sánchez Pérez, en su ensayo sobre “El espacio y sus símbolos: antropología de la casa andaluza” señala que “en la compartimentación de la vivienda se refleja el orden estructural de la familia...”, por lo que al considerar los espacios presentados en “*Los Olvidados*”, se tendría que repensar si esta es una regla aplicable a las circunstancias, para después llegar a la reflexión acerca de las causas que generan actitudes fuera de lo “moralmente correcto”. Tal es el caso de Martha, la mamá de Pedro, quien al carecer de un espacio íntimo como un baño, utiliza el espacio común por necesidad, lo que da pie a una situación de acercamiento entre ella y el Jaibo, misma que desencadenaría una tragedia.

El escritor mexicano Carlos Monsivais (1992) al hablar acerca de las “atmósferas” del cine retoma al cabaret como ese “infierno moral y cielo sensorial, donde se normaliza “lo prohibido”, y donde – por vía de los estilos vocales- se convierte a canciones levemente heterodoxas en himnos a la disipación, mientras de las orquestas tropicales mana el sonido libidinal que luego será arte popular”

A tal manifestación, entre poética y sarcástica, correspondería la película *Aventurera* (1949) de Alberto Gout, melodrama donde el pecado habita entre plumas y lentejuelas y donde (como es ficción) el escenario se amplía para dar margen a las exóticas presentaciones de una rumbera que, al final de cuentas será redimida por amor.

Cabe hacer mención que en esta cinta, la protagonista se desenvuelve en diversos lugares (cabaret, casa de citas, hotel, residencia,..), sitios cerrados aunque bien iluminados; pero cuando la trama la ubica en un espacio abierto como lo son las calles en Ciudad Juárez, las escenas se convierten en algo amenazador gracias al efecto de filtros que oscurecen o difuminan de manera simbólica la situación de los personajes.

Así, los espacios pasan de ser simplemente funcionales y adaptados a una historia, a reforzar la narrativa y van a sustentar las formas de organización social. Lugares abiertos y luminosos, relacionados con la historia idílica y poderosa de la revolución – como es el caso de “*Enamorada*”; lugares casi siniestros y donde predomina la oscuridad, como en “*Los Olvidados*”, donde los eventos que se desencadenarán serán dramáticos, pero ya esperados, van a determinar consecuentemente la narrativa visual, misma que propone, desde un principio, el tono en el que se abordará la historia.

La Gramática del encuadre.



Fig. 14.- “La Tostada” y “la Guayaba” de *Nosotros los Pobres*.

La forma en que se toma el encuadre de la escena es fundamental para darle sentido, además es importante ya que también se le otorgarán características psicológicas o una significación emotiva. Los encuadres van a presentar una orientación ideológica y, al igual que las viñetas presentadas en el cómic, las escenas van a transmitir a través de los personajes un cúmulo de características que los van a diferenciar y les darán su propia identidad.

Así, el encuadre y los planos son fundamentales en ambos géneros, ya que orientan la percepción de quien los observa y generan su comprensión y participación en la historia, para lo cual se valen también de estereotipos en los personajes, mismos que, en el cine, marcarán tendencias en actitudes y comportamientos de las audiencias.

Ejemplos claros del uso del encuadre y de los planos se pueden observar en dos cintas emblemáticas de la cinematografía mexicana de los años cuarenta: “*Enamorada*” y “*Aventurera*”.



Fig. 15.- Enamorada

En la cinta *Enamorada*, los ojos de la protagonista en primer plano dan la semblanza más de orden psicológico que en función a la narrativa de la historia, y pertenece a la escena de la serenata que le lleva el general que ha caído rendido a sus pies. Momento crucial de la historia donde ella se enamora también. El contexto revolucionario se ha perdido – si es que ha estado –, lo importante a partir de esa toma será el romance.



Fig. 16.- La mujer seductora

En *Aventurera*, la mujer pecadora se resigna a su condición, escucha atentamente los consejos del “profeta-cantor” para que venda caro su amor mientras un primer plano general la muestra recargada en uno de los pilares que rodean la pista de baile. La toma en contrapicado le confiere poder, lo que aunado a las formas de su cuerpo le refuerzan su condición de “mujer fatal”, estereotipo brindado a las rumberas: bellas...*pero* malas.

Las producciones de la época buscaron fortalecer la hegemonía patriarcal. Así, en *Enamorada*, la escena donde la protagonista, hija de una familia acomodada y vecina de un pueblo muy conservador se va (literalmente) detrás del hombre que ama, siendo éste un revolucionario, recordó a la audiencia en general dos cosas: que el amor es la principal fuerza en esta vida y, la segunda, que la mujer siempre será la subalterna y por lo tanto irá detrás del hombre. Esa lección se da rápidamente, en un plano general. La toma de campo en profundidad, luces y sombras le dan un toque idílico.



Fig. 17.-La mujer subordinada

Para lograr escenas impactantes, de las cuales hacen uso el cine, destacan los efectos impresionistas que buscan enfatizar el clima dramático o distorsionar la acción para obtener una mejor y/ o mayor respuesta del público.

Si se toman dos cuadros de diferentes películas, se puede observar que, el significado que se les dé, dependerá de la trama que se sigue. En *Enamorada* la toma “de picada” en la persona del General que lleva serenata a su pretendida tiene la finalidad de verlo rendido de amor ante ella, mientras que en la cinta *Los Olvidados*, bajo ese mismo encuadre, el minusválido que es robado y agredido por un grupo de malvivientes se presenta desvalido. Aquí se suma, a la violencia del guión, la violencia de la toma.



Fig. 18.- La importancia del encuadre

La trama lleva a utilizar diversos encuadres y planos de los personajes a fin de enfatizar emociones, es el caso de *Salón México*, la degradación de la mujer prostituta es captada mediante una toma en la cual ella, tirada en el piso, toca los pies del hombre, toma que contrasta con la escena de *Enamorada*, donde la mujer rica muestra su superioridad y su cercanía a los cánones morales establecidos, lo que lleva a ubicarla hasta lo alto de las escaleras en el atrio de una iglesia,.



Fig. 19.- La humillación en primer plano



20.- La mujer, entre la iglesia y el cielo

Narrativas de cine: mentiras verdaderas.

En las narrativas de cine se deben contemplar dos vertientes: la historia en sí (qué es lo que se cuenta) y el discurso (cómo se cuenta), para así, analizar de manera más objetiva los productos de esta industria cultural.

Dentro de cada historia, en el relato se van a incluir lo que son las imágenes – con su respectiva iluminación, encuadre, secuencias, planos, además de la música o sonido incidental , lo que dará el contexto ambiental necesario para transmitir no sólo imagen y sonido, también sensaciones como miedo, amor, alegría, etc.. Eso es el cine: vivir la película, dentro de la película.



21.- El amor como eje del drama

Tal es el caso de “Nosotros los pobres”, de la cual no sólo se recuerda la canción, sino también el silbido que resultó emblemático en la cinta o la frase de “Pepe el toro es inocente”.

Aquí, la historia central es la del amor entre “Pepe el toro” y “La chorreada”, quienes tienen historias secundarias a su alrededor pero que serán contadas sólo si se entrecruzan con la principal. En cada historia, como es el caso, existe la predestinación, lo que lleva al espectador a ver la cinta, esperando ese glorioso

final feliz pero que sólo se logrará hasta sortear gran cantidad de obstáculos puestos por el o la oponente.

Roland Barthes señala que el público no es meramente un “consumidor”, sino un “productor de texto”, y aduce que en la narrativa cinematográfica siempre existirá cierto tipo de *ruido* que no permitirá la comunicación “idílica”, a lo que habría que sumarle los propios miedos, expectativas, temores, vivencias de un auditorio cada vez más complejo.



22.- La ilusión y la imagen

Por su parte, Christian Metz señala, que el elemento fundamental del film es el montaje, el cual parte del proceso creativo en la cinta y que le dará el significado, con lo que busca determinar la manera en que ésta será recibida. Así, vemos la composición hecha en *Aventurera*, con la protagonista al frente y, tras ella, varias imágenes de ella misma. Escena posible en la trama, porque, ¿quién cuestiona la magia del cine?

El arquetipo cinematográfico de las mujeres.

México recibe al invento del cinematógrafo con curiosidad y expectativa, de las llamadas “vistas” se pasó al documental y de éste, a la filmación predominante de argumentos, según relata Aurelio de los Reyes (García-Maciel, 2001:39), no obstante el interés creciente en este medio no sería hasta 1931 cuando una historia atraparía la atención del público no sólo por la sincronía entre la imagen y el sonido, más aún, por el tema que abordaría: la prostitución.



Fig.23.- Santa (Antonio Moreno, 1931)

Es así como en la película “*Santa*”, con la que el cine sonoro marca su inicio en México, el rol protagónico corresponde a una joven mujer que, ya sea por ignorancia o por inocencia (o por ambas circunstancias), es seducida y abandonada por un militar, hecho que ocasiona que su propia familia la eche a la calle, quedándole un solo camino por recorrer: la prostitución.

Santa representa al inicio de la trama, el deber ser de las mujeres de la época; dulzura, inocencia y la dependencia total de su familia. Imposibilitada para ganarse la vida por sí misma ya que su futuro estaba, como el de muchas de su género,

supeditado al casamiento con la consabida bendición familiar y religiosa, al perder su honra y por lo tanto la de su familia, solo encuentra como refugio el amparo de una casa de “mala nota” donde, con el paso del tiempo, se convierte en la atracción del burdel.

Pero la historia debe ser aleccionadora y cumplir con los valores y la moral que rige a la sociedad por lo cual, al final de la historia, su castigo será sufrir una terrible enfermedad que la lleva a la miseria y, por último, a la muerte. De esa manera se advierte acerca de los inminentes peligros que acechan a las mujeres y la grave responsabilidad que tienen respecto a salvaguardar su honra ante cualquier circunstancia, de lo contrario le esperan el repudio y el castigo divino.



24.- La mujer del puerto. (Boytlér, 1934).

En *La mujer del puerto* (Boytlér, 1933); la mujer protagonista, Rosario, es una joven que, a diferencia de *Santa*, se muestra provocativa y sugerente ante el enamorado, paso inequívoco para convertirse en su amante. El matrimonio que ella ansía no se realiza, antes bien, el novio la abandona, hecho que coincide con la muerte de su padre por lo que, al quedar desamparada, su única manera de sobrevivir es convertirse en prostituta.

La cinta muestra a una mujer bella pero que se asume como pecadora, y la misma trama le impondrá el castigo que merece, llevándola al extremo de cometer

incesto con su hermano al coincidir ambos en un burdel y no reconocerse uno al otro, debido a los casi 20 años que vivieron separados.

Congruente con la moral de la época, Rosario debe sufrir un castigo mayor al remordimiento y es así como, arrepentida de haber llevado esa vida de perdición y, debido a la grave falta en la que incurrió al tener relaciones incestuosas, decide acabar con todo al arrojarse al mar y morir ahogada, mientras que el hermano sólo llora a la orilla del malecón.

Drama donde la protagonista es victimizada primero por el engaño y abandono de su novio, después por no contar con un medio de sobrevivencia a la muerte de su padre, posteriormente al acoso de que es objeto, lo que la obliga a convertirse en una prostituta, situación muy común en una época donde las oportunidades de estudio y empleo estaban casi vedadas a las mujeres. Por último es vuelta a ser víctima debido a que ella es quien paga la falta que ambos cometieron.

Así se puede ver cómo en las narrativas cinematográficas, se otorga un carga valoral diferente a la mujer que al hombre, ya que *Rosario*, al igual que *Santa* pagan con sufrimiento y con su vida el haber tenido relaciones fuera del matrimonio, mientras que los hombres involucrados con su fatal destino (novios, amantes, incluso hermanos) desaparecen de la trama sin que se conozca el hecho de que sufran las consecuencias de sus actos.



Fig.25.-La mancha de sangre (Best-Maugard, 1937)

Pero si bien es cierto que en las cintas mencionadas anteriormente la mujer es víctima de las circunstancias y se ve obligada a ejercer la prostitución por el engaño o el abuso de un hombre, en *La mancha de sangre*²⁶, nombre del burdel donde acontece la historia, Camelia, la protagonista, disfruta estar ahí, para el placer propio y ajeno. Nunca se narra el por qué llega a convertirse en prostituta pero sí la presenta como una mujer que, dependiente de un *padrote*, lleva a cabo su oficio de manera voluntaria y, junto con otras mujeres hacen de ese burdel el punto de encuentro de los hombres que gustan de un ambiente sórdido, y libre de prejuicios, como lo demuestra la escena en que una cabaretera baila desnuda, y de la cual se hace una toma muy cercana.

Cinta controversial por los desnudos de las prostitutas donde, siguiendo a Laura Mulvey, la mujer es representada como objeto para beneplácito del hombre en la pantalla y del espectador fuera de ella, además de los personajes que pueblan la

²⁶Cinta censurada a tal grado que a partir de su estreno en 1937, fue exhibida durante cuatro semanas para después, ser confinada en las bodegas de la Cineteca Nacional, de donde fue rescatada y restaurada en 1994 y de la cual hace falta el rollo seis de sonido y el nueve y final de imagen.

historia como *el cinturita*, la lesbiana, el hampón, el joven que se pervierte, entre otros integrantes de las sombras del burdel.

Es de hacer notar que la película no lleva una carga moral para las mujeres que han transgredido los valores y las buenas costumbres de su tiempo. El final incluye la muerte del *padrote* que explotaba a Camelia y se intuye la perspectiva de un mejor destino al haber encontrado el amor en un muchacho más joven que ella, lo que la diferencia de cintas como *Santa* y *La Mujer del Puerto*. Largometraje que es considerado como un antecedente del cine erótico en México y que, después de cuatro semanas de exhibición, fue censurado para dar paso a los exitosos melodramas que, desde un año antes ya gozaban con la aceptación de las audiencias de todas las edades y que en general muestran el deber ser de los hombres y mujeres de esos tiempos.



Fig. 26.- Cuando los hijos se van (Bustillo Oro, 1941)

1941. La Segunda Guerra Mundial mantiene al mundo en vilo, la difícil situación por la que atraviesa Europa es conocida mediante los noticieros que se transmiten entre las películas, cuyas tandas van de dos y a veces de tres seguidas. El público gusta de los melodramas, esas historias que muestran claramente los personajes buenos o malos, quiénes terminarán por casarse – sí, en efecto, casarse – en la

trama pero desean ser testigos de todo lo que deben sufrir para llegar a ello. Desean ante todo sentirse, ellos mismos en la pantalla, como si fuera su propia historia, su vida cotidiana.

Historias de amor donde sobresale uno muy especial, el de la madre abnegada y sufrida, que lucha contra todo para sacar adelante a su familia, a sus hijos. Género del cine cuyo principal ingrediente era el llanto y la resignación femenina; de ese material está hecha la cinta “Cuando los hijos se van”, donde desde el inicio la voz del narrador indica cómo la dulce madre riega los rosales de su casa con sus propias lágrimas.

Dicho melodrama resulta tener gran impacto en las audiencias y va a reforzar el *deber ser* de la madre capaz de resistir cualquier dolor y humillación con tal de mantener la paz y tranquilidad de su familia, ya que

“La mujer pide por su esposo y por sus hijos, por la existencia de uno y por la felicidad de los otros. Pero no pide por ella. Y no lo hace, porque ella no existe como ser autónomo, sino sólo mediante los *otros*. Al pedir por ellos, al pedir por sus funciones de esposa y madre, agota la petición indirecta por ella misma. Pero hay un momento en que pide para sí misma y lo que pide es cumplir con sus deberes de hija, de esposa y de madre” (Lagarde, 2003:368)

Ejemplo a seguir, en la cinta se presenta esa madre amorosa que a cada uno de sus hijos le brinda consuelo, protección y perdón. Hace todo lo posible por mantener a la familia unida pero en ese deber no deja de obedecer las órdenes del señor de la casa, aunque éstas vayan en contra de sus propios hijos. Así, cumple con ser la madre *cuidadora* de los *otros*, hijos, esposo, padres, patria.

Madre, abuela, novia, incluso hija, papeles que mantendrán una constante: cuidar a los otros, ser para los otros y convertirse orgullosamente en una mujer abnegada (negada a sí misma, ofrendada a los demás).



Fig. 27.- *Las abandonadas* (Fernández, 1944)

En ese “deber ser” para ofrendarse a los demás, la película *Las abandonadas* muestra claramente cómo la mujer – aún aquella que es mal vista por la sociedad, la prostituta – cumple con el rol de madre que le corresponde, ya que hay algo que rebasa cualquier situación: el amor a los hijos.

La historia está ubicada en un pueblo del México revolucionario, trata sobre una joven llamada Margarita que es burlada mediante un casamiento falso, de lo que se da cuenta cuando la esposa de su pareja va a casa de sus padres a evidenciar al marido infiel (de ambas), razón por la cual la corren de ahí, emigrando así a la ciudad de México, donde en un principio trabaja como lavandera pero, al tener un hijo –producto de ese matrimonio falso - , se ve obligada por las circunstancias a ejercer la prostitución .

La mujer que se hace llamar “Margó”, experimenta varios cambios en su vida que van desde ser la madame más solicitada de la mejor casa de citas de ese tiempo, hasta una presidiaria, terminando por ser una prostituta de baja estofa que incluso roba para darle a su hijo una buena educación, esto lo hace de manera anónima ya que renunció a él al decirle que su madre había muerto.

Si la cinta repite los esquemas de la mujer engañada que se convierte en prostituta, en esta trama indican claramente que, aparte de prostituta también la

mujer puede ser madre y, en ese rol, debe sacrificarse hasta lo indecible con tal de que sus hijos tengan un mejor futuro, incluso pueden llegar al extremo de negarse a sí mismas para evitarles la vergüenza y el estigma social.



Fig. 28.- La Malquerida (Fernández, 1949)

Representar a la mujer-madre abnegada era asignarle de manera vitalicia la fidelidad a un solo hombre: aquel con quien se desposó por todas las leyes, de manera voluntaria o no. Por tal motivo, en *La Malquerida* se refuerza este patrón de conducta al presentar las nefastas consecuencias de que Raymunda, la dueña de la Hacienda El Soto, al enviudar hubiese contraído segundas nupcias con el caporal de la Hacienda, Esteban, lo que desencadenará con el paso del tiempo tragedia y muerte.

Drama poco usual en la pantalla por tratarse de un tema delicado, se aprecia cómo la mujer se desposa sobre todo para tener quién se haga cargo de la Hacienda, de ella y de su hija, Acacia, trabajo para el cual ella no estaba preparada y, por lo tanto se corría el peligro de perderlo todo.

A lo largo de la película, Raymunda muestra sumisión y un gran amor hacia el marido, el cual evita que se le acerquen los pretendientes a la joven y bella Acacia, llegando al extremo de matar a uno de ellos, siendo testigo uno de los trabajadores el cual también ve cuando ambos se besan, lo que en el pueblo

comenta y por lo que le hacen un corrido a la hija, donde la nombran “La Malquerida”.

La trama va más allá puesto que la hija acepta la atracción que ejerce su padrastro sobre ella, al grado de estar a punto de irse con él pero, al arrepentirse pide perdón a su madre de rodillas. Viendo todo perdido el padrastro se va de la Hacienda solo para encontrar la muerte a manos de los familiares del pretendiente que él asesinó.

La escena final muestra a Raymunda abrazando el cadáver tirado en la llanura y pidiendo que lo lleven a la Hacienda para velar, como se debe a “El señor del Soto”.

La historia trasgrede la moral vigente al presentar un triángulo amoroso madre-esposo-hija, trama que privilegia el papel de la esposa, aún antes que el de madre y refiere el hecho de que la mujer necesita al varón para manejar sus bienes y su vida. Al final el trasgresor recibe como castigo la muerte, pero la mujer le llora y le otorga el estatus de señor de la casa (considerando que las apariencias se debían cubrir, aún antes del bienestar emocional y la relación entre ella y su hija).



Fig.29.- Nosotros los Pobres (Rodríguez ,1947)

La cotidianidad de la vida urbana se ve reflejada en esta cinta que contribuye en gran medida a reforzar los estereotipos femeninos de la novia virginal, la prostituta provocadora, la madre sufriente, la niña obediente, etc... y que, pretendiendo ser aleccionadora, narra cómo se pone a prueba el amor de los protagonistas hasta llegar a generar graves conflictos de orden moral, los cuales son vencidos debido a la bondad de sus corazones.

Así, Celia, la protagonista, es etiquetada en los créditos de la trama como “la romántica”, quien desde la casa materna y haciéndose cargo de las labores domésticas, espera a casarse con Pepe, el hombre que ama, para salir de ahí. Mujer que, como la gran mayoría de la época, considera la virginidad como lo único que puede aportar al matrimonio, virginidad que es capaz, por ese mismo amor de ofrendar en beneficio de Pepe.

Las consecuencias de perder ese “bien” se plasman en dos personajes: la hermana de Pepe, “la tísica” que se dedica a la mala vida debido a que cedió ante las promesas de amor de un hombre y por lo cual tuvo a una niña (la que Pepe hace pasar como su hija para ocultar la deshonra de su familia) y la otra mujer caída es “la que se levanta tarde”, la prostituta que vive en la misma vecindad que ellos pero que ejerce su oficio sin pena alguna. Las dos han sido marcadas por la sociedad, aunque curiosamente en la trama, el desenlace de “la tísica” es fatal, mientras que el de la prostituta se desdibuja en la cinta. Ambas entonces son “malas mujeres”, sin importar las circunstancias que las hayan empujado a esa situación.

Como se ha podido observar, el cine de esa época muestra los valores y sobre todo las expectativas que se tiene respecto al deber ser de las mujeres en función de una sociedad patriarcal dominante y severa. Por ello, es recurrente la imagen de la madre abnegada, la prostituta que generalmente es castigada, la novia virginal, la hija de familia cuyo único fin en la vida es prepararse para ser una buena esposa y excepcional madre de los hijos que Dios le dé. Esa es la concepción de las mujeres que prevalece en el cine de esa época y de lo cual se profundiza a continuación.

En la segunda parte de este capítulo se analizarán las cinco películas antes mencionadas, en su diégesis, es decir, de manera endógena pero sin perder de vista el contexto social del cual surgen, ya que, al igual que el trabajo realizado por Pierre Sorlin e integrado en su obra “Sociología del Cine” (1985), se van a estudiar los mecanismos cinematográficos que apoyan cada narrativa, pero se busca “ *no aislar nunca su funcionamiento en relación con la configuración ideológica o al medio social en el cual se insertan...*”

3.2.- Las mujeres en la pantalla.

El Cine de cabareteras

El cine mexicano, hasta los años sesenta, presenta dentro de sus narrativas una tradición altamente moralizante, característica heredada de siglo XIX y que va a educar en el “deber ser” al público que acude a disfrutar ese espectáculo visual que llega a todas las clases sociales, letradas o no y que estaban expuestas a la ideología y a la moral burguesa que impregnaba el país. (Fernández Reyes, 2007: 149)

Dentro de esas narrativas surge el cine de cabareteras el cual, contrario a lo que pudiera pensarse debido a la mojigatería de la época, tiene gran éxito a nivel nacional e internacional; tramas con mujeres exuberantes, donde los cantantes de la época se presentan en burdeles de *mala muerte*, bailes exóticos, amores imposibles y traición son elementos que en menor o mayor medida se combinan para hacer de este tipo de melodramas uno de los favoritos para las audiencias.

Cine cuyas “divas del asfalto y de la pista” eran mujeres “caídas” por circunstancias ajenas a su voluntad y donde el factor recurrente era, en su gran mayoría,, el haber sido víctimas de una violación²⁷ , por la gran necesidad de

²⁷ En las narrativas de cine de la época, uno de los detonadores de la prostitución en las mujeres se encuentra en la violación, motivo recurrente, donde el culpable será “un cliente que se asocia al ritual de iniciación de la cabaretera, imagen que se desarrollará hasta el estereotipo como una relación estrecha entre dinero y juventud, vejez y deseo o delito, erotismo y poder económico. (Cabañas Osorio, 2011:34)

trabajar “de lo que sea” para mantener a su familia o debido al engaño de un hombre que las lleva a perder la virginidad, valor único apreciable en las mujeres y cuya pérdida las hace poco menos que “nada”.

Bajo este esquema surgen dos de las películas más representativas del género: *Aventurera*, filme dirigido por Alberto Gout y estelarizado por la sensual Ninón Sevilla y *Salón México*, dirigida por Emilio “Indio” Fernández llevando como protagonista a una sufriente Marga López. Ambas cintas lograron trascender las fronteras y fortalecieron con ello la fama de un cine que a la fecha, sigue causando admiración.

AVENTURERA

(ALBERTO GOUT, 1949)



30.- El estereotipo de la “cabaretera”

Reparto

Ninón Sevilla..... Elena Tejero

Andrea Palma..... Rosaura

Tito Junto..... Lucio el Guapo

Rubén Rojo..... Mario

Miguel Inclán..... “El Rengo”

Sinopsis

La historia narra la vida de Elena, una joven y bella mujer que ve su hogar destruido debido a que su madre huye con el amante, razón por la cual su padre se suicida. Deseando olvidar esos hechos tan dolorosos, emigra a Ciudad Juárez donde, con la promesa de obtener un buen empleo, es engañada por Lucio “el guapo” quien la lleva a un cabaret, lugar en el que, tras ser violada, es amenazada y obligada por Rosaura, la dueña del centro de perdición, a prostituirse. Con el tiempo y gracias a su habilidad para el baile y su belleza, Elena se convierte en la mayor atracción del lugar por sus exóticos bailes y su escasa ropa.

La situación de Elena se complica debido al carácter agresivo que muestra al pelear con sus compañeras de trabajo y una noche, intenta matar al que fuera amante de su madre cuando lo ve llegar en compañía de otras mujeres al cabaret, motivo por el cual a punto de ser castigada, Lucio la rescata y se la lleva a vivir con él, lo que dura muy poco debido a que éste es apresado al cometer un robo en el cual hizo participar a Elena quien huye a la ciudad de México

Libre de Lucio, Elena inicia su vida como vedette en un cabaret de cierta categoría, conociendo entonces a Mario, joven abogado que se enamora de ella y le ofrece matrimonio e irse a vivir a Guadalajara, ya que él pertenece a una de las familias más antiguas y reconocidas de esa ciudad, petición a la cual ella accede para escapar de la policía y de la extorsión de un conocido de Lucio y de ella.

La trama llega a un punto álgido cuando Rosaura y Elena se reencuentran; la primera como la madre de Mario y Elena como su prometida. La venganza de Elena afectará de manera definitiva a toda la familia, no obstante, el amor triunfará y la reivindicará.

Las transgresoras

En *Aventurera*, las tres mujeres principales de la historia están inmersas en situaciones que se juzgan como “impropias” en el seno de una sociedad patriarcal donde la dicotomía excluyente se materializa en el bien o el mal; la virgen o la puta²⁸,

Así, se inicia con la representación de la mujer infiel, la madre de Elena quien, a pesar de tener un marido amoroso y responsable, decide abandonarlo por ir tras el mejor amigo de la familia, haciendo a un lado también a la hija de ambos. Impulso trasgresor que ofende y atenta contra la familia y la moral de su tiempo.

A su vez, Elena representa a la trasgresora que, de manera trágica y circunstancial llega a serlo ya que, tras ser engañada y después violada se convierte (la convierten) en prostituta, papel que desempeña a ratos, ya que sus provocativos y sensuales bailes atraen la atención de los parroquianos y deja ganancias al lugar.

Por último, Rosaura, la que, aún siendo la que regentea un cabaret de mala nota, no olvida ser una buena madre, razón por la cual no puede dejar tan productivo negocio, ya que todo lo hace por sus hijos.

Mujeres que representan el pecado y un atentado a las instituciones (familia, sociedad, moral) pero cuyo ejemplo era utilizado como recurso idóneo para alertar sobre las consecuencias de trasgredir las reglas impuestas. Así, la madre de Elena muere en un hospital, abandonada por el hombre que causó la desgracia familiar (¿ castigo divino ?) , y, aún implorando el perdón de su propia, hija no se lo concede, con lo que queda claro que es imperdonable engañar al marido, aunque no se sepa el destino del amante (¿para qué? Es hombre y por lo tanto, él no merecería un castigo semejante).

²⁸ Para Derrida, la cultura Occidental se basa en dicotomías y oposiciones binarias: hombre/mujer; cultura/naturaleza; razón/sentimiento; positivo/negativo, y en cada una de ellas cada oposición se considera superior a la otra, por ello se considera superior a la razón que al sentimiento al igual que superior el hombre a la mujer, teniendo en mente el prototipo de hombre como un varón, blanco, burgués y europeo.

Por su parte Rosaura es rechazada por Mario al descubrir que, al mismo tiempo de ser una madre abnegada y amorosa, regentea un cabaret. Nada más doloroso para una mujer que perder el amor de un hijo, motivo de su existencia y su propia justificación en este mundo. Además, por ese inmenso amor materno, Rosaura sufrió la más grande humillación; aceptar como nuera a la prostituta que ella inició en el vicio.

Por último está Elena, quien con engaños y siendo víctima de una violación entra al mundo de la prostitución. Aquí la moral conservadora permite la reivindicación de la “mala mujer” ya que las circunstancias la obligaron a transitar por el camino del pecado, pero encontró a un hombre bueno y gracias a ese gran amor se le concede la gracia de tener un final feliz.

En el desarrollo de la historia, es posible identificar los universos de Simone de Beauvoir como la Joven que “está destinada al hombre, y lo sabe; y quiere un destino de mujer normal y completa” (De Beauvoir, 1989:91) y la prostituta, (quien) “no tiene los derechos de una persona y en ella se resumen a la vez todas las figuras de la esclavitud femenina” (De Beauvoir, 1989:328). Respecto a la causa de que muchas mujeres se dediquen a la prostitución, la cual es la violación, Marcela Lagarde indica lo siguiente:

“La violación y la prostitución tienen en común el placer implícito del hombre (violador o cliente), la relación de dominación absoluta. La no-continuidad de la relación social o afectiva, después de la relación erótica. Ni el cliente ni el violador adquieren obligaciones o responsabilidad en torno a las consecuencias del hecho: lesiones, enfermedades, embarazo, etc. ambas relaciones están definidas de manera absoluta en el presente.” (Lagarde, 2003:572-573)

La misma autora expone que una de las causas por las cuales las mujeres caen en la prostitución es debido a lo que nombra “hechos victimarios”: Ellas fueron objeto de violación, por parte del novio, de algún pariente, o de un desconocido; ellas fueron robadas, raptadas o secuestradas, y contra su voluntad, se las convirtió en prostitutas” (Lagarde, 2003:601), caso que aborda la cinta, al vender la virginidad de Elena y, por lo tanto, encadenarla al mundo de la prostitución, por

lo cual Rosaura sentencia que “ el que entra en este negocio, no lo abandona nunca” . Así el cautiverio de la puta estará siempre presente, aún y cuando de manera voluntaria o por mero accidente ésta se llegue a convertir en madre o desee dejar esa vida. El estigma de “puta”²⁹ queda grabado de manera permanente.

El Inicio: De la hetaira y el cautiverio de las Putas.

“La última encarnación de la hetaira es la estrella de cine.(...) Ella entrega la Mujer a los sueños de los hombres, que en cambio le dan gloria y fortuna”(…) La prostituta que anhela adquirir un valor singular ya no se limita a mostrar pasivamente su carne, sino que se esfuerza en tener ciertos talentos particulares (...) En el escenario y la pantalla es posible hacerse de un “nombre” que se transformará en un fondo de comercio” (De Beauvoir , 1989:339)

Elena, después de haber sido vendida por Lucio y violada en un cabaret de Ciudad Juárez, bajo amenazas en un inicio y después con resignación, no sólo atiende a los parroquianos sino que también exhibe sus encantos y habilidades bailando provocativamente y con escasa ropa, por lo cual se convierte en la mayor atracción del burdel, lo que la hace más deseable ante los ojos del público masculino, pero sobre todo ante Lucio, el Rengo y, posteriormente, y en otro espacio, ante Mario, el hijo de Rosaura quien la tiene “cautiva” en ese lugar , el cual ella aprovecha para su lucimiento y desde donde se siente superior y sobre todo admirada, lo que la convierte en una mujer no tan sólo segura de sí misma sino que también agresiva, lo que le permite encarar en más de una ocasión a su captora .

En el cabaret, ella se muestra como objeto, como “algo” que se tiene que exhibir para la admiración de los hombres así como también lo asume como un medio de

²⁹ Marcela Lagarde hace la aclaración acerca de la palabra “puta”, explica que “Aunque la palabra prostituta es fuerte por su contenido, se trata de una palabra decente que describe a las mujeres tabuadas. La palabra que las define en el lenguaje del mal, es *puta* (...) es una mala palabra que corresponde con la mala mujer, se transforma en signo y símbolo de algo más que una actividad, se trata de una esencia vital: puta puede no ser en realidad una prostituta, sino una mujer decente madresposa respetable; sin embargo, algo hace evidente en ella, para quien la enjuicia, la lascivia, verdadero contenido de ser puta. Así, puta y prostituta son y no son palabras sinónimas” (Lagarde, 2003:562-563)

autoafirmación ; en este sentido se comprende la mirada de Laura Mulvey al sentenciar “La belleza de la mujer como objeto y el espacio de la pantalla se funden; ella deja de ser la portadora de la culpa y pasa a ser un fruto perfecto, cuyo cuerpo, estilizado y fragmentado por los primeros planos, es el contenido de la película y el receptor directo de la mirada del espectador” (Mulvey, 2001: 373)

Entonces, el “objeto” mujer se presenta para el goce del espectador (en la trama y en la vida real). “toda la vida de la hetaira es un acto de exhibición, y no destina sus palabras y su mímica a expresar sus pensamientos, sino a producir efectos” (De Beauvoir, 1989:343). ³⁰Esa finalidad tienen los bailes que Elena presenta, y donde se le percibe como objeto; la mujer que en un mundo de varones (en este caso el cabaret) se deja admirar y con su actitud corporal, se ofrece para el placer, aún y cuando al dejar el escenario mantenga cierta distancia con los parroquianos a los cuales tiene la obligación de atender “fichando”

La figura del “padrote”, explotador de las mujeres galantes resulta imprescindible en las narrativas de cabaret. Marcela Lagarde señala que dicho término deja en claro el gran poder que éste tiene sobre las “muchachas” y que hará valer ante clientes, policías y todo aquel individuo o institución con la que se vinculen sus “protegidas”. Implica el dominio del padre aunado a la situación erótica y violenta que conlleva este cautiverio, donde su vulnerabilidad es aún mayor, puesto que deben enfrentar la estigmatización de una sociedad que las mira con desprecio y también defenderse del abuso constante de las propias mujeres que de una u otra forma las han llevado y las mantienen como prostitutas, obteniendo a cambio beneficios económicos.

Las prostitutas se perciben inferiores en todo sentido debido a los esquemas de valor y de poder de la sociedad, los que han aprendido y las han formado. Superior entonces ven al hombre (que en ese esquema es el fuerte, el que domina) y la “madrota” (que es la mujer mayor, a quien se debe obedecer y quien

³⁰ A la mujer, desde pequeña “le han enseñado que para agradar hay que intentar agradar y hacerse objeto, por lo cual tiene que renunciar a su autonomía” (De Beauvoir, 1989:27). Si bien Elena es hija única, la madre es poco afectiva con ella, obteniendo más atención y apoyo por parte del padre, lo que la convierte en rival a los ojos de la madre, no sólo con él sino también con el amante

tiene el poder del dinero). Por tal motivo Elena “perdona” a Lucio y se queda en el cabaret donde, a pesar de los malos tratos de Rosaura, tiene un lugar donde goza de reconocimiento como bailarina lo que le da superioridad respecto a sus compañeras de cautiverio, otorgándole con ello cierto poder, al respecto Marcela Lagarde subraya que

“Aprenden también las reglas del poder: en primer lugar la servidumbre voluntaria en su dimensión de servidumbre erótica con el cliente y con otros poderosos, en segundo lugar la servidumbre voluntaria como obediencia y respeto a las reglas de jerarquías, rangos y prestigio, obediencia a las “señoras” dueñas del negocio, al cinturita al padrote, a las más antiguas, a las preferidas, a la policía, a los ministerios públicos, a los médicos, a los jueces, a los políticos, a los gánsters” (Lagarde, 2003: 631)

En la cinta se puede apreciar la perspectiva que se tiene de las mujeres como objetos, las prostitutas que han sido destinadas a vender placer, fuera de lo cual no se les atribuye ningún otro papel³¹. Así, en el universo de la hetaira, ya desde un espacio aún más comprometido con el uso del cuerpo y su intercambio por dinero, el cine se encarga de exaltar sus atributos a partir de la mirada masculina, que hace converger la mirada del espectador y la de los personajes de la pantalla, situándolos en una misma función: la complacencia .

Es de hacer notar que esa “mirada masculina” tras la lente va a otorgar al espectador (varón) el poder reforzar su sentimiento de superioridad y por lo tanto la mujer será “cosificada”. Laura Mulvey señala que “ La imagen de la mujer como materia prima (pasiva) para la mirada (activa) del hombre acerca aún más el argumento a la estructura de la representación, añadiendo un nuevo estrato que viene exigido por la ideología del orden patriarcal tal y como se entiende en su forma cinematográfica preferida – el cine narrativo ilusionista “ En este sentido abunda cuando explica que “ se trata de una mujer que actúa en el interior de la narración, de manera que la mirada del espectador y del personaje masculino de

³¹ Marcela Lagarde indica que a las prostitutas no se les atribuye ninguna otra actividad, ya que la sexualidad es algo definitorio en la mujer, por ello ser prostituta es un “ modo de vida total”

la película se combinan hábilmente sin romper la verosimilitud narrativa” (Mulvey, 2001 : 371)

Si bien Elena es representada como una mujer de carácter fuerte, éste no le alcanza para, después de que la corren del cabaret, iniciar una vida lejos de su “protector”. Así, se vuelve a caer en el estereotipo de la mujer dependiente y necesitada del apoyo de un hombre, no importando que éste haya sido el causante de su perdición. En este sentido es importante hacer referencia a Simone de Beauvoir que, en su análisis sobre la Situación y Carácter de la Mujer considera que

“La mujer no intenta abandonar sinceramente aquello que detesta. Hace el juego de la ruptura, pero finalmente permanece al lado del hombre que la hace sufrir. (...) No le gustan las situaciones definitivas: protesta contra los hombres, contra la vida y contra su condición, pero no les huye” (De Beauvoir, 1999:379)

Por ello, sumisa, no tan sólo vive con Lucio, también acepta formar parte de un ilícito, mismo que lo lleva a él a las Islas Marías y a ella a la Ciudad de México, huyendo de la policía aunque no escondiéndose ya que se convierte en bailarina de un cabaret, expuesta a las miradas de todos y donde, al igual que en Ciudad Juárez, es “objeto” del deseo de los hombres.

Escasos momentos se le otorgan a una Elena libre, dueña de su propio destino y el cual eligió (ser bailarina en un centro nocturno de cierta alcurnia). La mujer en la trama no enfrenta, huye; no ama, usa. Por ello decide aprovechar la oportunidad que se le presenta para huir de un chantaje y sentirse de alguna manera protegida por Mario, un abogado joven y rico que le ofrece matrimonio y el cual ella acepta.

El encuentro

Huyendo de la policía y la extorsión, Elena acepta la invitación de Mario para ir a Guadalajara, lugar donde viven su madre y hermano, descubriendo entonces que la respetable señora es la dueña del cabaret de Ciudad Juárez y quien la indujo a la prostitución. Momento crucial de la historia, ya que los papeles se invierten y, si bien en el espacio del cabaret Rosaura era quien tenía el poder, al irrumpir en su

casa como la prometida de su hijo, Elena es quien domina la situación, ya que conoce su doble vida, secreto que le podría hacer perder a Rosaura el cariño y respeto que en su papel de madre, ha conservado de sus hijos y de la sociedad en general.

Dicho cambio de papeles se hace evidente a través del manejo de frases de doble sentido y el sarcasmo que utiliza Elena para dirigirse a Rosaura, además de la actitud corporal de ambas, ya que mientras la primera se nota segura e incluso agresiva, la segunda se muestra nerviosa y dubitativa. El manejo de los primeros planos muestra que desde ese instante, Elena está maquinando su venganza.

En la lucha por el poder, ahora Elena tiene sujeta a Rosaura con dos lazos, el primero por conocer su secreto, el segundo corresponde a la felicidad de su hijo, felicidad que ella representa y que Rosaura, por estar en el cautiverio de la madre abnegada, no puede ni debe negar.

Ahora bien, en el ámbito de lo social, una misma persona puede representar diversos papeles. En el caso de Rosaura, ésta representa papeles opuestos en el sentido de los cautiverios de las mujeres, ya que por una parte es la “madrota” dueña de un centro de vicio en Ciudad Juárez y, en otro espacio y con un contexto social diferente, ya que Guadalajara es una ciudad muy conservadora, desempeña el papel de madre de familia, viuda y que se dedica a los negocios que posee en Estados Unidos, de ahí que se justifiquen las largas ausencias para poder mantener el nivel de vida que ellos gozan.

Aventurera es en sí, una cinta “diferente”, ya que el bien y el mal cruzan sus fronteras, es decir, la víctima (Rosaura) se vuelve victimaria y planea su venganza en contra de quien la llevó a esa vida de perdición (el espectador la espera y la disfruta e incluso comprende que no perdona a su madre en el lecho de muerte); Rosaura, a pesar de ser una “madrota” de un cabaret-casa de citas, es también una madre abnegada por lo cual Mario la justifica y el público lo entiende. Por último la madre de Elena muere en un hospital después de haber sido abandonada y Elena se niega a perdonarla a pesar del llanto materno y de la

súplica del médico. Para ella no hay perdón ni reivindicación, tal vez porque dejó un hogar, dejó de ser la madrepasa para convertirse en una puta y eso la sociedad ni lo olvida ni lo perdona.

Lo expuesto anteriormente sólo puede comprenderse a partir de la perspectiva del mundo masculino donde la ideología androcentrista y judeocristiana hacen a las mujeres “llenas de culpa” y nunca “llenas de gracia”.

Una de las secuencias más representativas de la cinta es el “Reencuentro” de Elena y Rosaura, mismo que, a partir de las actuaciones, los primeros planos, el audio y los diálogos inteligentes y certeros, lleva al espectador a disfrutar plenamente el cine.

Sería un honor poder llamarla también “Mamá”

Elena.- Todo mundo debe saber de antemano con quién vas a casarte, ¡Empezando por tu propia mamá! (Mientras Rosaura la mira, atenta a sus palabras, sin expresión alguna, con lo que trata de fingir una calma que no tiene)

- ▶ **Mario.-** *Ya le he contado toda la verdad,* *! Ella sabe quién eres!*
- ▶ **Elena** *¿Deveras? ! Yo también sé quién es ella!*
- ▶ *(En ese momento Rosaura se levanta y la música de fondo aumenta notablemente su volumen y con un sonido agudo, lo que da pauta para reconocer el momento álgido de la escena)*
- ▶ *(Se muestran primeros planos de los rostros, de Rosaura y Elena, también se muestra el rostro de Mario quien se muestra confundido al no entender lo que pasa)*
- ▶ **Rosaura.** *(siguiendo con la conversación que de manera voluntaria había dejado en suspenso)...La viuda de Cervera, dama respetable y una madre ejemplar (el rostro de Rosaura en primer plano y con gesto adusto....)*

Para mí será un gran honor poderla llamar también “mamá” (dicho esto último con cierto dejo de burla.)

Rosaura .*Con permiso. (Baja la mirada y se retira rápidamente del lugar)*

Primeros planos que transmiten sensaciones, el uso de los espacios y los encuadres van a reafirmar la sorpresa, el miedo, la angustia o la burla de ambas protagonistas. El cambio de roles es evidente. Entre mujeres decentes no caben las malas maneras.

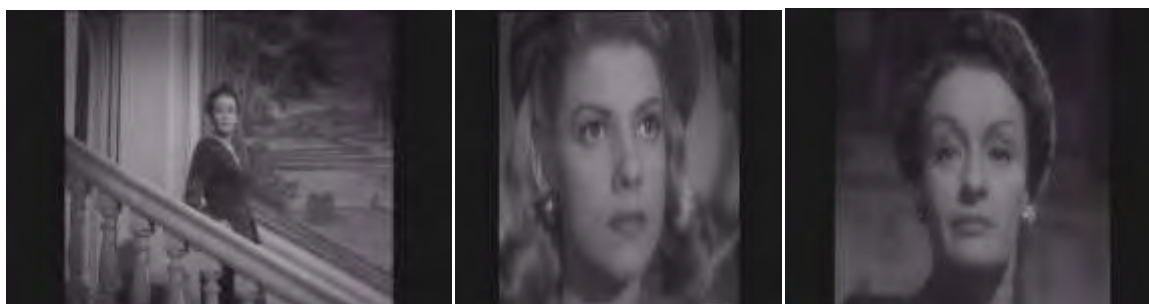


Fig.31.- El Reencuentro

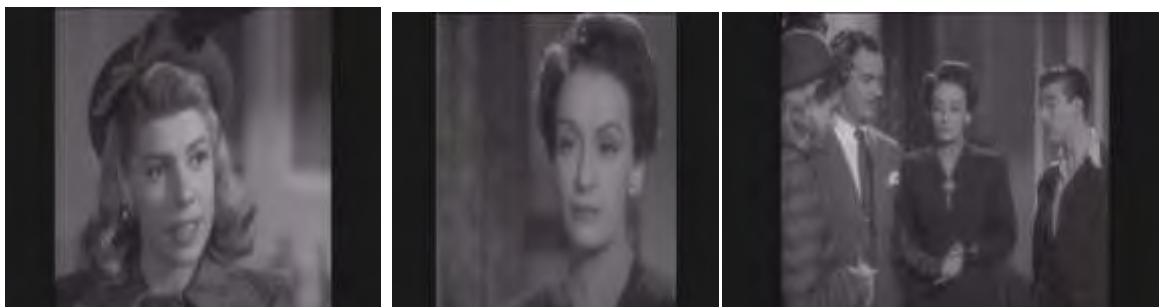


Fig. 32.- El poder



Fig. 33- Saber quién en quién



Fig. 33- Sin piedad

Justicia Divina

Si acaso la trama victimiza la maldad , también halla el medio de castigarla y, en los personajes femeninos lo hace de la siguiente manera: La madre de Elena, quien, al borde de la muerte le pide perdón, en un acto de venganza, soberbia o justicia, se le niega, con lo que se muestra que quien obra mal y sobre todo quien se burla de la institución matrimonial tarde o temprano pagará por ese ultraje y no habrá perdón humano ni divino, ni siquiera como un acto de caridad.



Fig.34.- La Amenaza

Para Elena, el precio de haber infringido la ley es, entre otros la extorsión de la que es víctima y a la cual está dispuesta a acceder para evitar la cárcel. El componente pecado-castigo-reivindicación y, por lo tanto moraleja se ajusta a las necesidades del orden social. Elena debe pagar el no haber perdonado a su madre y el haber jugado con los sentimientos de Mario quien le ofrecía un amor sincero e, incluso, el haber humillado y haberse burlado del dolor de una madre ejemplar como, en ese cautiverio lo era Rosaura .



Fig.35.- La venganza

Pero, ¿hasta dónde se puede llegar con tal de humillar a otro? El uso y abuso del poder no conoce límites para Elena y así lo demuestra al volver a las pistas de cabaret de Ciudad Juárez utilizando el apellido “de Cervera” lo que es una abierta afrenta a una de las familias más poderosas y encumbradas de

Guadalajara, lugar en el que las buenas conciencias se escandalizan. Mario la va a buscar para exigir una explicación y le reprocha no ser digna del apellido que puso a su disposición, comparándola con su madre por lo cual, ofendida, lo lleva ante la presencia de Rosaura que, como dueña del cabaret y vestida como su situación lo exige, ve entrar a Elena y a su hijo en medio de la angustia y la desolación.

El castigo y la reivindicación por amor



Fig.36.- Los primeros planos y su dramatismo.

Los primeros planos y en detalle son esenciales para mostrar los sentimientos de los personajes involucrados. El enfrentamiento final, ya sin palabras sueltas ni frases de doble sentido sobran. El espacio es uno: el burdel, quien lo regentea es una: Rosaura y quien al final termina decidiendo los hechos, quien ejerce el poder es una. Elena. La trama enfrenta la lucha por el poder entre dos mujeres y, quien resulta más afectado parece ser el varón, joven, blanco y con una buena posición económica: EL HOMBRE, el que debe mandar, a partir del cual la sociedad hegemónica y patriarcal se crea y se distingue. Un hombre que a lo largo de la cinta ha sido manipulado por ambas mujeres.



Fig.37.- Huyendo con Elena

Mario busca a Elena, ante la cual justifica la vida de “sacrificio” que tuvo que llevar su madre para sacar adelante a su hermano y a él, le pide que regrese a su lado pero Lucio habiendo escapado de la cárcel, lo agrede y trata de huir llevándose a Elena con amenazas, ella trata de convencerlo de que la deje regresar con su aún esposo, y al darse cuenta que no se irá con él, Lucio intenta matarla pero el Rengo, quien fuera sirviente de Rosaura y se ha convertido en el fiel y callado enamorado de Elena (sí, era mudo), lo aniquila primero, dejando con esto libre a la pareja para iniciar una nueva vida. Es de notar la manera en que se resuelve la situación para ambas mujeres; la reivindicación por el amor en Elena (deja atrás la sombra del pecado para convertirse, ahora sí, en la próxima madresposa, fiel y abnegada); por otra parte se encuentra la justificación de la doble vida de Rosaura para sacar adelante, como mujer sola, a sus hijos, donde la trama deja a la imaginación del público si el hijo (bueno como el pan) la llegará a perdonar algún día.



Fig.38.- Al final, triunfa el amor

Película que, como antes se ha dicho trasgrede las buenas costumbres de la época y de las narrativas usuales, lo que se evidencia a partir de lo siguiente:

- Los personajes “fuertes” son mujeres.
- Las mujeres, se desplazan en sus cautiverios, ya que se representan no sólo como prostitutas: Rosaura también es la madre abnegada mientras que Elena durante el desarrollo de la cinta deja la prostitución, se convierte en esposa y por último en la mujer enamorada, todos ellos universos que plantea Simone de Beauvoir y donde, siguiendo a Marcela Lagarde en el cautiverio de la puta, es necesario reconocer la coexistencia de otros roles.
- No aparece en la trama ni se hace referencia a ninguna institución religiosa.
- La representación de la familia de Rosaura y sus dos hijos, no corresponde a los cánones establecidos para la sociedad de su tiempo, ya que la madre sola busca salir adelante (en este caso regenteando un burdel). En esta historia la madre no se ampara bajo la sombra de un hombre, es por lo tanto independiente.

Cine, Mujeres y Revolución

“Sólo existe un México, el que yo inventé”

Emilio el “Indio” Fernández

Para la década de los cuarenta del Siglo XX, a México ya lo había transformado no tan sólo un movimiento revolucionario, sino también un conflicto religioso conocido como la Cristiada, además de los avances socialistas del gobierno de Lázaro Cárdenas³², mismos que su sucesor, Manuel Ávila Camacho se encargaría de disipar. Ahora tocaba definir y fortalecer la idea de nación³³ y el proyecto político que le daría cause. Así, uno de los espacios más socorridos para lograrlo era el cine, lugar de gran concurrencia y donde las masas ponían toda su atención, ¿qué mejor lugar para difundir y educar? A este respecto, Pérez Montfort señala que:

“Para legitimarse, el grupo que asumió el poder a partir de 1920 invocó constantemente a aquellas masas que participaron en el proceso revolucionario y que bajo la composición de “pueblo mexicano” incorporó a sectores tanto rurales como urbanos, cuyo anonimato empezaba a buscar una definición que permitiera aclarar los elementos que formaban a la nación mexicana” (Pérez Montfort, 2013:38)

³² Al asumir la presidencia en 1934, Lázaro Cárdenas plantea un desarrollo económico de “tercera vía”, donde por una parte hace responsable a la clase capitalista del crecimiento de la producción y al pueblo del progreso social, y, conciliando ambos intereses estaría el Estado. Se caracterizó sobre todo por generar el llamado “nacionalismo revolucionario”, vinculado a la defensa de la soberanía nacional ante el exterior, sobre todo ante los Estados Unidos de Norteamérica.

³³ Julia Tuñón refiere que “En el México decimonónico es explícita la necesidad de construir un Estado y una nación, y también es evidente un nacionalismo exaltado, primero referido a la independencia de España y más tarde a las sucesivas guerras e invasiones. Con la Revolución, ya en el siglo XX, es urgente adecuar su sentido a los nuevos propósitos de construir una nación moderna”(Rev. Historia, No.80. 2012 : 46)



Fig.39.- Escena de la llegada de ejército revolucionario en “Enamorada”

Así, con el paso del tiempo se echó mano de las narrativas que fortalecieran la identidad nacional, aunque ya no como ese México profundo³⁴, con la fuerza de una cinta como *Vámonos con Pancho Villa*, (Fuentes, 1936), sino con historias de amor que tuvieron como telón de fondo la Revolución Mexicana. Ejemplo de este tipo de melodramas es la película *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946), cuya trama se va a desarrollar llevando como eje central la compleja relación entre dos personajes opuestos: Beatriz, una joven y bella mujer, hija de familia y que de alguna manera va a representar el conservadurismo y el General José Juan Reyes quien al mando de su tropa de “alzados” representa el cambio y sobre todo al pueblo en su lucha social, descrito por Monsiváis de la siguiente manera:

“Lo nacional, según el Indio, es lo opuesto a la modernidad. Ser mexicano es volver de continuo a las raíces, a la mirada de contentamiento humillado de las mujeres, al sonido viril de las espuelas sobre las baldosas, en obediencia a esas premisas, el Indio se deshace en explicaciones lógicas y verosímiles, y de toda coherencia argumental. Él ama a las muchedumbres que encumbran héroes, a los sentimientos que fluyen hacia la catarsis y el sacrificio, a lo típico que por serlo resulta ya lo clásico, a las encarnaciones de la suprema virilidad y la femineidad reverente. Según su *dictum*, la Mexicanidad es el hecho obsesivo y torturante, que halla en la plenitud de la pareja el principio integrador” (Monsiváis, 1992:33-34)

Cinta cuya atracción principal se encuentra en los ídolos del momento: María Félix, exaltando su belleza y su carácter bronco y Pedro Armendáriz cuya galanura

³⁴ Lomnitz señala que el término de México “profundo” revitaliza la percepción obsoleta de un nacionalismo que va a cubrir y esconder las fallas existentes en lo social, lo político y lo económico dentro de un estado autoritario.(Higgins, 2008:27)

va a superar grandemente su imagen de “macho mexicano” ya que, aún con el papel de general, se inclina ante la indomable mujer de la que se enamora, recuperando su poder cuando ella, sumisa, se decide a seguirlo (literalmente) en su camino.



Fig.40.- La Revolución como telón de fondo para la historia romántica.

Planteamiento poco común donde se puede ver a un revolucionario débil por amor pero, ya en el ámbito nacionalista, se pueden apreciar a lo largo de la película sus aleccionadores discursos acerca del amor a la patria, a la libertad, además de exaltar a la educación, y de incorporar en ese juego a la iglesia siempre moralizante. Cabe hacer notar la aparición de un amable norteamericano que “sí cree en la revolución”. ¿Patria, religión e...imperialismo?

Es necesario considerar el notable trabajo de Gabriel Figueroa en esta cinta. Su labor como director de fotografía construye imaginarios a partir de llanos, tierras áridas, iglesias y haciendas. Primeros planos de los rostros que a través de una lente el público admira, y en *Enamorada*, la visión de un nacionalismo que se encuentra hecho de símbolos y donde la cámara es vital para su lucimiento.

El México “soñado” que lucían en sus murales Siqueiros, Rivera y Orozco se vio acompañado en fama de las imágenes de Gabriel Figueroa, quien a su vez, refiere lo siguiente:

“Yo fui el único cinefotógrafo que tuvo una conexión así con los muralistas. En ellos siempre encontré lo que me gustaba y ellos veían mis películas, les gustaban y las criticaban. Decían que mis filmes eran murales en movimiento murales más grandes porque los míos viajaban y los de ellos no. Todos esos artistas nos inspiraron para crear una imagen mexicana para el cine. De alguna forma, encontramos una base común y yo fui lo suficientemente afortunado de ver aceptadas mis imágenes por todo el mundo” (Higgins, 2008:29)

Nacionalismo puro que, en mancuerna con Fernández, Figueroa expone con su cámara, y que el gobierno mexicano fomentó al igual que lo hizo con los muralistas “como ejemplar encarnación de lo mexicano”



Fig.41. El nacionalismo en primer plano

La cinta hace uso de simbolismos tales como, la bandera izada por el pueblo, la entrada de la tropa a Cholula, incluso se puede apreciar la aparición – también simbólica – de La Patria en la figura de una niña huérfana llamada Adelita cuyos padres murieron en dicho movimiento social y que el general Reyes toma bajo su protección, una niña que mira tranquilamente el escenario donde convergen la muerte y la esperanza de un futuro mejor.³⁵

³⁵ A decir de Julia Tuñón, la representación de la nación y de la patria mediante las imágenes femeninas ha sido una práctica cotidiana en diversas culturas y tiempos. Coincide con la idea de Teresa de Laurentis en sus estudios sobre imagen fílmica y donde reivindica que la mujer se presenta como objeto, no como sujeto



Fig.42. El discurso de la imagen

La importancia de este símbolo encarnado en la pequeña aumenta cuando, después de mandarla a jugar, dialogan el general y el cura de la iglesia, donde se escuchan los discursos acerca de la igualdad de los hombres, el amor a la patria, los héroes que marcaron la historia, la bondad de la revolución, misma que equipara en acciones con la iglesia ya que “ambas buscan el bien”, el cuestionamiento a los ricos, que debían aportar su dinero a la causa de los pobres bajo amenaza de muerte (¿quién les manda ser ricos?) y una iglesia que se dice redentora pero que de alguna manera asume que ha perdido el ejemplo de los misioneros del siglo XVI y, por último el regreso de la niña Adelita (la Patria) quien termina la discusión al preguntar “Papacito, ¿ya le diste chicharrón al cura?”.

ya que la propia cultura no la toma en cuenta, su representación en el cine entonces está dada a partir de las herramientas proporcionadas por el hombre que son el lenguaje y la representación y donde se muestra, además, los deseos masculinos. de Laurentis señala también que desde una cultura patriarcal, “las mujeres no pueden ser representadas desde ellas mismas” . Retomando a Tuñón, la historiadora hace énfasis en el hecho de que el cuerpo de las mujeres se convierte en un recipiente para la asignación de propósitos masculinos, en este caso en concreto sería el de representar a la patria: “La nación y la patria se representan en un cuerpo de mujer. se trata de un símbolo que adquiere características propias según el contexto.”



Fig.43. El orden de las ideas y de la Nación

En la cinta, la vinculación entre iglesia y nación es permanente: esa idea de nación que estaba a punto de emerger gracias a la revolución y la iglesia que parecía a punto de desfallecer y quería retomar fuerza moral ante sus feligreses, ambas orientan la mirada hacia un pueblo eminentemente católico pero cambiante: revolucionario.

“Así, también el cine cubre la función de crear identidad nacional y en algunos casos dentro del código patriótico. Emilio Fernández se sentía el artífice por antonomasia de ese espíritu, de ahí su afirmación “ ¡El cine mexicano soy yo!”. Así se le veía también entonces. En 1952 Álvaro Gálvez y Fuentes considera que su cine, como el muralismo, ayuda en la integración de la nacionalidad, porque propone proyectos comunes: “(...) la obra de arte ejemplar actúa sobre su propio lugar de origen como modelo, como escuela, como bandera y como programa”. (Tuñón, 2008:140)

Tiempos de un pasado reciente que a través de la cinematografía fue abordado de manera consciente y conveniente para así, sustentar el proyecto político de un México a la medida del cine, el cual, a decir de Carlos Monsiváis:

“Ni al régimen, ni a los productores les atañe un acercamiento genuino a la Revolución, cuya violencia les resulta intraducible en imágenes. Así, ni siquiera Emilio el Indio Fernández en sus filmes revolucionarios (*Flor Silvestre*, *Las abandonadas* y *Enamorada*), obras excelentes o con grandes secuencias, se libra de la superficialidad en el enfoque histórico. (Monsiváis, 1992:15)

Con lo antes expuesto, se hace necesario mirar desde otra perspectiva esa cinta “superficial” que, en sus inicios, hace derroche de simbolismos patrios,

nacionalismo puro y defensa a ultranza del México revolucionario, como bien hace notar Monsiváis, y que se centra en la historia de amor de una mujer de sociedad y un general que, al comandar la tropa de “alzados” promete al espectador hora y media de adoctrinamiento en lo moral, lo religioso y, en cuanto a los roles de género³⁶, un hombre firme y honesto y una mujer sumisa, pero eso sí, enamorada.

**“ENAMORADA”
(EMILIO “INDIO” FERNÁNDEZ, 1946)**



Fig. 44. Los ojos como protagonistas

Reperto

María Félix..... Beatriz Peñafiel

Pedro Armendáriz..... Gral. José Juan Reyes

Fernando Fernández.... Padre Rafael Sierra

Miguel Inclán..... Bocanegra

Sinopsis.

Teniendo como marco el movimiento revolucionario en México, se narra la historia del General José Juan Reyes quien al mando de tropas zapatistas toma la ciudad

³⁶ Para Susana Gamba, el género “remite a los rasgos y funciones psicológicas y socioculturales que se le atribuye a cada uno de los sexos en cada momento histórico y en cada sociedad.,

de Cholula, lugar donde vive Beatriz Peñafiel, mujer voluntariosa e hija única de uno de los hombres más ricos de ese lugar. Su carácter fuerte sólo se compara con la gran belleza que la distingue, misma que hace que el General Reyes, en cuanto la vea se enamore de ella, haciendo a un lado su propio orgullo.

La trama se va dando entre insultos, bofetadas y agresiones – de ambos -, tiempo en el cual Beatriz va cambiando su actitud aunque no lo suficiente como para aceptar la atracción que el General Reyes va ejerciendo sobre ella. Al acercarse las tropas federales a la ciudad, éste decide retirarse a fin de evitar que en ella se dé un enfrentamiento de graves consecuencias, y con ello también decide olvidar su amor no correspondido. La tarde en que deja la plaza coincide con la fecha de la boda de Beatriz quien, al escuchar que se marcha para siempre, corre tras él y, olvidando su origen y clase social, decide unirse a “la bola” y ser una soldadera más, caminando atrás del caballo donde va su hombre y con el cual alcanzará la felicidad.

Las buenas costumbres de las buenas mujeres y...Beatriz.

“la historia de la joven caprichosa, orgullosa, rebelde e insoportable, que se hace domar amorosamente por un hombre razonable es un lugar común de la literatura barata y del cine, pues es un clisé que halaga tanto a los hombres como a las mujeres” (De Beauvoir, 1999:94)

Así, basado en este *clisé*, el argumento coincide con uno de los universos de las mujeres que la filósofa describe en su obra “El Segundo Sexo”: el de “la joven”, ya que toma como eje principal el carácter caprichoso de la protagonista, quien desde el primer encuentro con el “macho” encarnado en el General Reyes inicia una especie de seducción, que transita en los extremos del deseo y el desprecio: quiere conquistarlo y no ser conquistada.



Fig. 45. Quien se ha de condenar...por una pierna ha de empezar

Entonces la actitud de Beatriz es de desafío: desafía al General Reyes cuando le muestra las piernas para que éste las admire, y, acto seguido le planta dos bofetadas con lo que trata de demostrar su rechazo para él y para lo que representa: una amenaza para su estabilidad. En ese primer encuentro, la reacción de General Reyes anuncia el final de la historia al sentenciar, como todo un “macho”: “con esa mujer me voy a casar”.



Fig.46. La valentía de Beatriz

La aprendiz del padre

Tomando en consideración lo anterior, la historia presenta una visión poco común de la mujer, (en la época de la revolución y aún en los años cuarenta, cuando ésta se proyectó) ya que a excepción de las películas de rumberas, a la gran

mayoría de los personajes centrales femeninos se les representaba como mujeres dependientes, cálidas, sumisas y abnegadas; características que no poseía en su momento la “intrépida” Beatriz, esto atribuible en gran medida a que en la trama la joven carece de la figura materna, a la cual sólo le dedican dos líneas de un parlamento secundario para advertir a la audiencia que la madre de la caprichosa joven, con su consentimiento, fue robada por su padre, pero que él “le cumplió” (no faltaba más, ya que era un caballero).

Pues bien, esa falta de imagen materna forma a Beatriz a partir del ejemplo de su padre, seguro de sí mismo y altanero, como se puede apreciar cuando enfrenta al General Reyes exponiendo su propia vida, actitud que es repetitiva en la joven en cada encuentro con el revolucionario., ya que siguiendo a Simone de Beauvoir la formación que le da un padre (“el” padre sólo) a su hija la hace escapar de las “taras” de la femineidad.³⁷ Esto se hace patente cuando, al ser detenido el señor Peñafiel, pone en manos de su hija una pistola para que con ella defienda su casa.



Fig.47. Una pistola para defensa propia.

Escenas posteriores muestran a una Beatriz realizando actos y travesuras más propios de un varón adolescente que de una mujer “casadera” como lo exigía ese entorno rural, por ello, fuma un puro a escondidas de su padre y es capaz de aventarle un cohetón al hombre enamorado como represalia por seguirla, con lo cual “lo hace volar”. Ésta última escena además de exagerada resulta chusca,

³⁷ Considerando esa adjetivación de “taras” en función a la sociedad patriarcal donde las características y comportamientos que se han ubicado como “femeninos” se consideran poco importantes y hasta ridículos.

poniendo en mal al líder revolucionario, situación que podría considerarse como un agravio a la heroica gesta por lo que se maneja con tintes de comicidad, llevándolo así al plano de lo anecdótico, con lo cual también queda claro cuál es la historia principal del filme.



Fig.48. La broma de Beatriz

De la suerte de no ser “mujerzuela”, por el favor de Dios.

Hija de familia, mujer preparada para ser esposa y madre como destino natural y hecho en lo cual es plena la coincidencia entre Lagarde y Simone de Beauvoir, al haber sido educada dentro de una sociedad altamente conservadora, Beatriz desprecia al movimiento revolucionario y cuestiona la integridad moral de las mujeres que forman parte de él, razón por la cual desde su posición privilegiada las llama “mujerzuelas”, ofensa que de manera altanera da a conocer al General Reyes cuando se lo encuentra en el atrio de la iglesia.



Fig.49. El encuadre y su registro mental

Es importante mencionar que en la escena mencionada, Beatriz externa el discurso machista aprendido en el seno familiar y reforzado en el social. Dentro de la categorización de Marcela Lagarde, el discurso que emite ubica a las soldaderas en el cautiverio de las “putas”. La intención de Beatriz es señalar para agredir desde la situación “superior” en que se encuentra, misma que la imagen cinematográfica representa al situarla en la cima de las escaleras que, simbólicamente, llevan al atrio de la iglesia. Un José Juan molesto pero que conserva la calma la mira desde la parte baja para después subir hasta donde se encuentra (con él asciende el pueblo) y aclararle que si son diferentes a ella los revolucionarios y en especial las soldaderas no es por los méritos de ella sino por un accidente de nacimiento. Para comprender mejor la importancia que para Beatriz tenía el hecho de diferenciarse de las soldaderas, habría que recurrir también a Marcela Lagarde cuando expone que:

“El terror de ser como todas las demás es enfrentado con la obcecación de magnificar diferencias formales: el color del pelo, las dimensiones de la figura, la indumentaria (...) En su base, no obstante, se encuentran las diferencias profundas de su situación, las cuales efectivamente hacen que unas se encuentren en circunstancias de vida desconocidas y en ocasiones antagónicas con las otras” (Lagarde ,2003:327)

Incredulidad e indignación se pueden observar en el rostro de Beatriz al escuchar la defensa que hace el revolucionario de sus soldaderas, y de “putas” pasan a ser mujeres “humildes y abnegadas y saben trabajar, sufrir y morir sin esperar nada, nada más el cariño del hombre que quieren”. Con ello, pertenecerían al cautiverio que el patriarcado lleva a lo sublime: la “madresposa”, aún y cuando no se cumpla de manera formal en cuanto a los requerimientos de la sociedad, esto se subsana con el apoyo incondicional de las mujeres y su entrega a un movimiento que

llevaría a la nación a la tan ansiada paz y justicia social. Entonces se convierten en madres de la nación que se está forjando.

Para terminar el enfrentamiento de “facciones” (el conservadurismo y la causa revolucionaria que cada uno representa), el General Reyes – no el hombre enamorado- le pregunta “y si le hubiera tocado nacer sin ninguna ventaja como nacieron muchas de esas mujeres ¿qué clase de mujer hubiera sido usted? ¿Una...mujerzuela? Lo que genera dos bofetadas de ella y la respuesta de él que, (aún queriéndola tanto) la golpea, hecho que plantea que antes de cualquier afecto y convención social, el respeto y el amor a la Patria deben regir la vida de los mexicanos.



Fig-50.- Antes que todo están quienes defienden a La Patria

Bajo esas circunstancias aparece como mediador el amigo del General Reyes y párroco de la iglesia quien, como defensor de Beatriz y en un arrebato “terrenal” se enfrenta a su agresor siendo también golpeado (la iglesia subordinada a la nación). El hombre, el creyente, el General, tienen solamente un poder superior; su Patria.

Beatriz bien vale una misa

Pero no es posible hacer a un lado la fe que identifica y brinda al pueblo los valores morales que son pilares de una sociedad estable y ordenada, por ello, es en la misma iglesia donde se da el reencuentro y donde el general le habla a Beatriz de la profundidad y honestidad de su amor, y precisamente por tan inmenso amor está dispuesto a renunciar a ella y abandonar la plaza que tenía tomada para su bando. La actitud sumisa – ¿sufriente? – de Beatriz, su silencio y su salida intempestiva del recinto refuerzan la creencia del General acerca de la imposibilidad de una relación con esa bella mujer y considera necesario alejarse de esa población.



Fig.51.- El general en la iglesia

El personaje que se ha planteado en un principio se ha ido desdibujando. La mujer bronca ya no enfrenta, ahora huye. Ahora aparece la mujer que bajo una sociedad patriarcal, debía ser desde un principio.

Entonces, siguiendo ese “orden de las cosas”, la joven debe casarse y formar una familia “normal”, ya que para eso está destinada la mujer desde su nacimiento. Dispuesta a ello, Beatriz sigue con sus planes de matrimonio con el ingeniero estadounidense con quien se había comprometido. La fecha del enlace coincide con la salida de las tropas revolucionarias. Antes de iniciar, recibe como regalo de bodas un collar de perlas que su prometido le pone al cuello, lo que da la sensación de sujeción a una situación no deseada, aunque sí aceptada.

Y ella se “cubre” de Patria

El discurso manejado por el juez hace énfasis en el hecho de que al casarse con un extranjero se da muestra de que en México “no existen prejuicios raciales y por lo tanto su responsabilidad como mujer mexicana es mayor”, pero resulta mayor el amor hacia un “pelado” revolucionario que antes de retirarse pasa frente a la casa de su amada para decirle adiós y por el cual la bella Beatriz decide en el último momento dejar plantado al ilustre extranjero y correr tras su recién descubierto amor verdadero.

La escena final muestra cómo, al momento de saber que se alejaba su oportunidad de ser feliz, accidentalmente rompe el collar de perlas, cayendo éstas sobre el documento matrimonial sin firmar. Acto seguido, corre para alcanzar al jefe revolucionario y, para cubrirse despoja de su chal a la sirvienta de la casa poniéndoselo ella, renunciando a ser no tan sólo la esposa de un extranjero, sino también la hija de una familia pudiente. Este arrebato la lleva al desclasamiento, para hacer a un lado, junto con la posición económica, los prejuicios que “cegaban” su entendimiento y por lo tanto su compromiso e identidad nacional, todo por amor.

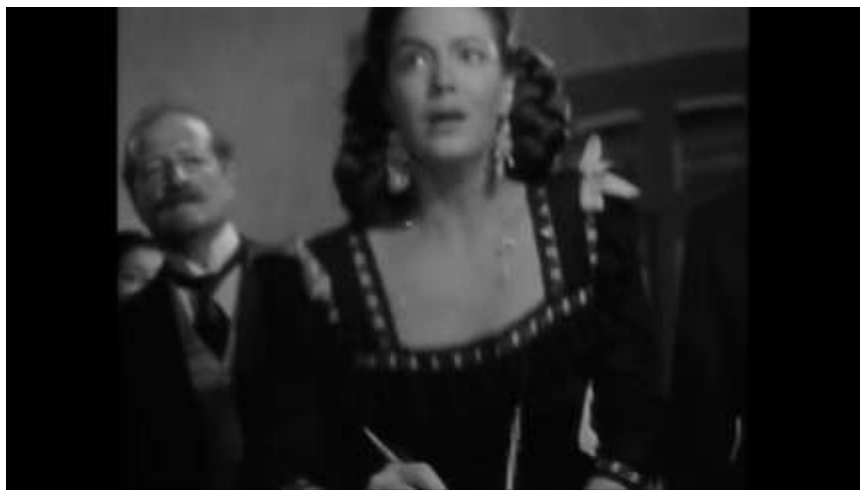


Fig. 52. El arrepentimiento

Las sombras del ejército revolucionario se agigantan al proyectarse sobre los muros de la casa de Beatriz, cuya figura se pierde entre los combatientes que,

formados, marchan en retirada. Escena que muestra también cómo se lleva la revolución a una mujer que por amor deja atrás familia, sociedad e incluso creencias religiosas; conjunto de instituciones que se muestran completamente inmóviles en los cuerpos del padre, el juez, el cura de la iglesia y los invitados al observarla cuando corre para unirse a “la bola”, después de despedirse de su padre dándole un abrazo y bajo la mirada seria e inexpresiva del novio que ha plantado. (Se deja lo ajeno, lo extraño; se vuelve a los orígenes, al pueblo). Escenas magistrales de Gabriel Figueroa donde no hacen falta las palabras, allí lo que predomina es el gesto, la actitud, el simbolismo, la banda sonora que marca el paso del batallón. El diálogo es innecesario.



Fig. 53. La grandeza de la Revolución

Corriendo entre explosivos y caballos, mujer perdida entre balas que al fin ha encontrado su razón de ser, llega por fin a asumir su noble y muy gratificante labor: servir a su amado, seguirlo literalmente, hasta donde él la quiera llevar. Así, mientras el jinete ríe satisfecho por haber conseguido a la hembra que le gustaba, ella, con paso presuroso y tomando la montura del caballo, levanta el rostro con la dignidad que le da el ser la mujer del General, cumpliendo así con el papel que le asigna su destino: ser una soldadera sumisa y abnegada para servir a la nación

(aunque no supiera ni entendiera del movimiento revolucionario). Esta conducta se explica así:

“Más sabia y menos intransigente, la enamorada se resigna. No es todo, no es necesaria: le basta con ser útil. Otra cualquiera podría ocupar fácilmente su lugar, por lo que se conforma con ser quien lo ocupa. Reconoce su servidumbre sin pedir reciprocidad y puede gustar entonces una felicidad modesta. Pero, aún dentro de esos límites, no lo será sin nubes. La enamorada espera mucho más dolorosamente que la esposa” (De Beauvoir, 1999, 433)

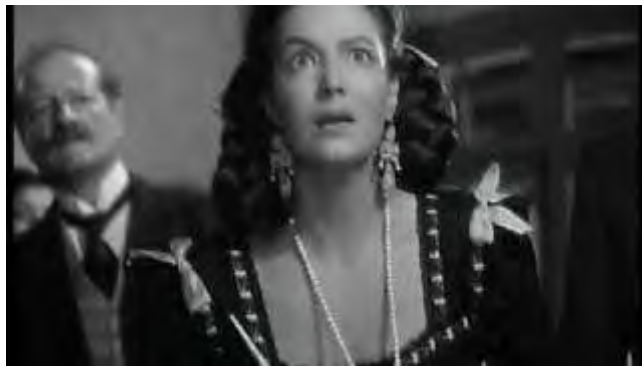


Fig. 54. Dejar todo por amor, la constante en las películas.

Beatriz; universos y cautiverios.

Si bien la narrativa de este melodrama se orienta también a la comedia, cuenta con aspectos de gran interés en cuanto a la percepción del papel de las mujeres durante la revolución mexicana, y muestra los diversos universos y cautiverios que, a partir de las categorías planteadas por Simone de Beauvoir y tomadas como base para las categorías antropológicas de Marcela Lagarde son determinantes para comprender cómo ha sido conformado el “ser” femenino a

partir de una sociedad patriarcal³⁸, y que en su momento, los años cuarenta y cincuenta del siglo XX sirvieron como base para la formación del “deber ser”.

Ahora bien, es de recuperarse que en la trama inicialmente se presenta una mujer “bronca”, cuyas características principales la definen como voluntariosa, atrevida e inconsciente y coinciden plenamente con los elementos que estructuran la personalidad del varón, lo cual, a partir de los universos de Simone de Beauvoir se explica de la siguiente manera:

“Así, la pasividad que caracterizará esencialmente a la mujer “femenina” es un rasgo que se desarrolla en ella desde sus primeros años. Pero es falso pretender que ese es un dato biológico; en verdad, es un destino que le imponen sus educadores y la sociedad. (...) Es tratada como una muñeca viviente y le niegan la libertad, con lo que se anuda un círculo vicioso, pues cuanto menos ejerza su libertad para comprender, captar y descubrir el mundo que la rodea, menos recursos encontrará en sí misma y menos se atreverá a afirmarse como sujeto; si la estimulasen, en cambio podría manifestar la misma exuberancia, el mismo espíritu de iniciativa y la misma audacia que un varón. Eso es lo que sucede a veces cuando se le da una formación viril y se le ahorran muchos problemas. Es interesante señalar que éste es el tipo de educación que un padre le da con mucho gusto a su hija y se observa que las mujeres educadas por un hombre escapan en gran parte a las taras de la femineidad” (De Beauvoir, 1999: 27)

Universo que la filósofa francesa denomina “infancia” y por tanto implica su formación. En la trama de la cinta se observa la ausencia de la madre y se intuye una pérdida temprana, solo es mencionada cuando el padre confiesa haberse robado a su esposa, secreto que tenía guardado y que sorprende a Beatriz, aunque no lo cuestiona ni lo condena, aceptando así que, al final de cuentas las mujeres pueden ser tratadas como objeto y tomadas como tales.

Dentro de los cautiverios se cuenta con la categoría de “loca”, donde la locura corresponde a no actuar en función del “rol” que debería desempeñar. Loca por ser agresiva y no sumisa, loca por decir y hacer lo que considera necesario para,

³⁸ En los albores del siglo XX “los héroes son varones, imágenes propias de la racionalidad patriarcal. La construcción ideológica estuvo en términos de pensar a los hombres como los padres de la patria y a las mujeres como sus colaboradoras” (Sáenz Valadez, 2011:135)

entre otras cosas, tratar de salvar la vida de su padre al momento de saberlo preso y en riesgo, entonces responde al universo de la madre abnegada que plantea Simone de Beauvoir, la cual es capaz de cualquier sacrificio y acto heroico con tal de conservar la integridad y bienestar de su familia.

Durante el transcurso de la historia, las actitudes bravuconas van dando paso a comportamientos menos agresivos aunque quizá más hirientes. Así, de una niña-adolescente caprichosa pasa a ser la mujer virginal cuya vida transcurre entre su casa y la iglesia, lugar donde se da el enfrentamiento que pone de manifiesto el carácter clascista y discriminatorio que tiene Beatriz ante quienes participan en la revolución (unos pelados) y sobre todo ante las soldaderas (unas mujerzuelas). Así, ella se considera superior y diferente; ella no es mujerzuela, no es puta, cautiverio que resulta ofensivo para ella, no para las otras, puesto que supone que las soldaderas no tendrían valores morales al estar en contra de lo establecido por un régimen que a ella y a su familia ha favorecido. Así, lo diferente podría ser contrario incluso hasta a la propia fe.

Dentro de la iglesia se da también la declaración de amor y la despedida del general, con lo cual ella sigue con sus planes de boda y, en el mismo día de su enlace matrimonial el ejército revolucionario sale de la ciudad, situación que se muestra en la pantalla mediante simbolismos como el collar de perlas que, teniéndolo puesto se rompe al correr tras el general.

Mujer “al fin”, no entiende más razón que la de sus sentimientos, y sigue al hombre que ama, como lo que anteriormente repudió: una soldadera, igual a todas esas mujeres que antes había criticado de “mujerzuelas” y que estarían en el borde de los cautiverios de las “putas”, las “locas” y las “madresposas”.

Fernando Mino Gracia describe así el cine de Emilio “Indio” Fernández:

“Las mujeres para Emilio Indio Fernández encarnan la solemnidad ritual, la tierra que se subordina al hombre con abnegación, para ser sembrada y dar frutos. La sexualidad no existe para ellas sino como medio de vida o como ofrenda a los hombres que las han elegido. Las mujeres asisten al homenaje pasional de los hombres sin más función que la de saberse objetos de deseo. El

cine de Fernández resume amor, pasión, carnalidad fértil, elementos de la ensoñación lúbrica que hace del deseo el paraíso. Es el juego amoroso entre Beatriz Peñafiel (María Félix) y el general Juan José Reyes (Pedro Armendáriz) en *Enamorada* (1946), expresado a bofetadas y otras violencias que parecen sublimar el anhelo de un beso que nunca llega; al final la mujer se entrega a la hombría del macho y la sigue, reducida por el encuadre final que la muestra caminando detrás de su jinete” (Mino, 2011:56).

Y esa reducción en el encuadre la reduce también en la apropiación y manejo de su vida al mostrar el rostro de cada uno: él está orgulloso de haber “domado” a su hembra; ella está orgullosa de ser la mujer del General, ahora desde su altura ya la puede ver como siempre debió ser: una mujer domesticada.



Fig. 55. El hombre desde su superioridad.



Fig. 56.- La mujer asume su condición de inferioridad



Fig. 57. Ambos caminan hacia lo incierto de la Revolución

Entre la “ficha” y el llanto

“Usted sabe lo que soy y, sabiéndolo, trata de levantarme hasta usted.

¡No me haga llorar Lupe, mire en qué estado tengo la cara !...”

Mercedes, en *Salón México*.

1948, la ciudad capital de México se ha convertido en un imán para los provincianos. El gobierno de Miguel Alemán ha despejado el camino para el desarrollo económico de la nación gracias a la inyección de capital de las industrias privadas; el fantasma del socialismo que había invadido el sector productivo durante el sexenio de Lázaro Cárdenas y que se fue alejando durante el mandato de Ávila Camacho, queda sólo como un recuerdo, no se dimensiona ni las consecuencias de la posguerra ni la devaluación del peso.

Es la época en que, desde los rincones más apartados de la República, la población llega y se multiplica, por eso, la clase media crece y la clase baja aún más. Los menos favorecidos, los recién llegados del campo, hallan cobijo en sus casas de cartón de los barrios aledaños a la gran urbe, o en las viejas vecindades, o en los cuartos de azotea; todos ellos con la esperanza de encontrar

mejores horizontes a través de los empleos que según decían, se ofertaban por montones. Los cinturones de miseria crecen y con ellos la mano de obra barata, esa que antes sembraba maíz, ahora se renta para pegar tabiques; esa que antes cuidaba el ganado, ahora cuida coches, esa que antes molía el nixtamal y hacía sus tortillas, ahora lava pisos ajenos... la modernidad ha llegado y con ella un nuevo rostro de la sociedad.³⁹

Pero si bien es cierto que el día no alcanzaba para tanta tribulación, en cambio, la noche prometía nuevos espacios de recreación y olvido. Espacios donde los pies cansados acariciaban la pista de baile, salones que aguardaban al parroquiano para celebrar la desgracia o la vida, para tomarse una cerveza y bailar al ritmo que fuera, siempre guiado por la música y en brazos de una mujer de la cual ignoraba su nombre y su historia y que a decir verdad, tampoco le interesaba conocer. Mujer entre muchas que esperaban pacientes una pareja para bailar, para compartir, para amanecer a cambio de unos pesos, que para eso estaba, que ese era su oficio.

En “Los cuarenta, seductora ciudad”, Emma Yanes escribe:

Los salones de baile: El Colonia, Los Ángeles y el México, hacen historia. Del danzón cerrado se pasa al floreado, del charlestón al mambo de Pérez Prado, que cobra fama internacional. Luces de neón, cabarets y salones de baile permiten el anonimato y el olvido de la jornada de trabajo. Son la prestación social por excelencia”.(Yanes, 1992:174)

³⁹ Julia Tuñón, citando a Federico Reyes Heróles menciona, en su libro “Mujeres de Luz y Sombra que (...) éste es un país que a diario aprende a calzar, que a diario construye su nueva vivienda en las ciudades, que está aprendiendo a guisar en las ciudades (...) que está apenas levantando a las mujeres del piso, de lavar en el piso, de guisar en el piso, de criar animales e hijos en el piso, de dormir en el piso, para ir al lavadero o lavadora, a la estufa, al comedor, a la cama. No se puede exigir una cultura urbana cuando (...) más del cincuenta por ciento de la población del área metropolitana es migrante en primera generación” (Tuñón, 1998:62)



Fig. 58. Esperando un cliente

“SALÓN MÉXICO”

(EMILIO “INDIO” FERNÁNDEZ, 1948)



Fig.59. Mercedes y Paco

Reparto

Mercedes.....	Marga López
Paco.....	Rodolfo Acosta
Lupe.....	Miguel Inclán
Beatriz.....	Silvia Derbez
Roberto.....	Roberto Cañedo

Sinopsis

Mercedes trabaja como *fichera* en uno de los salones de baile más populares de la Ciudad: el “Salón México”, y es conocida por su permanente angustia en la obtención del dinero, por lo que no se conforma con lo que gana bailando o acompañando a los clientes, también es capaz de cualquier cosa por unos pesos extra, lo que incluye el robo. La razón por la cual lleva a cabo tales acciones es que debe pagar el costoso internado donde tiene inscrita a Beatriz, su hermana menor, quien ignora su verdadero oficio, ya que según tiene entendido, Mercedes es agente de ventas.

Ahora bien, Mercedes sufre el acoso de Paco, un *padrote* que se aprovecha de ella y se dedica a los negocios turbios. La trama muestra a ambos en un principio como ganadores de un concurso de baile donde Paco engaña a Mercedes quedándose con el premio en efectivo, premio que ella le roba por lo que él se desquita propinándole una golpiza de la que es rescatada por Lupe, el policía del salón de baile quien se ha enamorado de ella y le pide casamiento a lo cual ella accede con la condición de que sea cuando su hermana termine sus estudios.

La tragedia rondará muy de cerca ya que Paco la involucra en un robo debido a que huyendo de la policía, fue a esconderse a su cuarto. Ambos van a dar a la cárcel por lo que ella no puede ir a la cita que tenía acordada para conocer al pretendiente de su hermana, un teniente de aviación condecorado por haber

participado con el escuadrón 201. Ella sale libre al probar su inocencia mientras que Paco es condenado a prisión por homicidio.

Todo parece indicar que pronto los pesares de Mercedes acabarán ya que cuando por fin conoce al teniente, éste formaliza su compromiso con Beatriz, pero poco antes de que ésta se gradúe, Paco huye de la prisión y va por Mercedes al cuarto de azotea donde vive, con la intención de llevarla con él, ella se niega y él la amenaza con contarle a su hermana de dónde saca el dinero para pagar sus estudios, por lo que antes de que Beatriz sepa la verdad Mercedes apuñala a Paco quien le dispara, muriendo ambos esa noche. Al final se muestra al policía y al prometido de la hermana frente al cadáver de Mercedes, reconociendo su valía.

Nada como ser madre sin serlo y bailar sufriendo.



Fig. 60. El concurso de baile

Si ser fichera es un pecado, éste tiene plena justificación para Mercedes quien ha elegido transitar por el camino de la perdición con tal de ver a su hermanita Beatriz

“doctorada y casada, aunque ella se quede en el lodo, aunque un día acabe como un perro”, por esta razón, el auditorio que asiste a ver una historia de cabareteras sale reconfortado al ver que la mujer se sacrificaba bailando y entreteniendo a la respetable clientela para pagar los altos costos del colegio particular donde la tenía internada, lejos de los riesgos y la maldad de la sociedad y sobre todo, lejos de la verdad. Cinta que muestra y define los espacios público y privado en los cuales la protagonista sumerge su vida (que, siguiendo a Simone de Beauvoir, es vida para otros), donde ella, Mercedes, asume el papel de madre abnegada, además de ser la puta del salón de baile y llega a convertirse, por circunstancias ajenas a ella, en la mujer presa. Cautiverios y Universos que coinciden y se contraponen, exigencias y demandas que debe cubrir una buena mujer cuya reivindicación tendrá por precio su propia vida.

Así, y en consonancia con Simone de Beauvoir, en ese Universo catalogado como el de madre abnegada, Mercedes sufre la angustia permanente de mantener una mentira ya que su hermana menor, así como las autoridades y compañeras de su colegio, piensa que se dedica a las ventas (una media verdad); su afán de verla triunfar en la vida la lleva hasta el grado de perder la dignidad con tal de darle lo necesario para que se “logre”. Esta actitud, de madre abnegada De Beauvoir la refiere de la siguiente manera:

“A veces (...) la madre le prohíbe duramente que se le parezca; quiere que su experiencia sirva para algo, y es una manera de desquitarse. La mujer galante pone a su hija en un convento, y la ignorante la hace instruir” (Beauvoir, 1999:290)

Entonces, ¿quién puede reprocharle algo a esta buena mujer? Mercedes, aún sin ser la madre biológica, ha asumido esa noble labor para ejercerla con todas las obligaciones sociales impuestas a dicho papel. Algo que en la trama no se explica es la razón por la cual la familia la integran solamente ellas dos, lo que no corresponde a la familia “normal” de esos tiempos, donde la fortaleza y el aporte económico corresponde al padre, lo que se equilibra con la abnegación y los cuidados que para el bienestar de todos brinda la madre.

En la cinta se puede observar que el patriarca convencional no aparece, siendo sustituido por un matriarcado que cumple sus funciones aún y cuando sea con dificultad, mientras que la figura masculina representada por Paco es ubicada como un proxeneta, golpeador de mujeres y asesino, contrario a Lupe, el policía que le ofrece su amor incondicional y su apoyo pero que nada puede hacer por evitar su dramático final.⁴⁰

De lo anterior se puede llegar a considerar que esta situación padre-madre emergente va a forzar a Mercedes a actuar en espacios por demás sombríos (burdeles, cárceles, cuartos de azotea) pero con un noble fin: ayudar a salir adelante a su hermana. Respecto a esta idea, Gustavo García y Daniel Maciel comentan:

“Al ubicar personajes femeninos como ficheras y prostitutas, las narrativas cinematográficas fueron capaces de legitimar la prostitución y al mismo tiempo culpar a las mujeres. (...) La figura de la mujer trabajadora como cabaretera fue forzada para encarnar nociones tradicionales de feminidad y sacrificio con el fin de mantener formas actualizadas del patriarcado. No obstante, esta nueva forma de patriarcado estuvo llena de contradicciones enigmáticas como las formas anteriores”. (García, 2001:141)

Ya sea por convicción o por necesidad, lo cierto es que la complejidad de los tiempos modernos junto con la reivindicación de las tradiciones y el pasado heroico de la nación parecen verse reflejadas en el personaje de Mercedes quien transita entre ser la fichera-ladrona del Salón México y la madre sustituta de su

⁴⁰ “El impulso de modernización, fundamental para los sucesivos regímenes en la posguerra, no afectó solamente la apariencia física y experiencia de la ciudad, sino que provocó asimismo cambios en la población urbana. Lo más significativo fue la radical transformación del papel de las mujeres durante la rápida expansión de mediados de los cuarenta en adelante. A partir de la posguerra, las películas se ubican cada vez más en ambientes urbanos y los personajes principales de los melodramas y filmes de cabareteras (género inherente al medio urbano) que dominaban la pantalla mexicana eran mujeres. Por consiguiente las imágenes creadas por Figueroa de los personajes femeninos en el espacio citadino, ponen de manifiesto temas acerca de la modernidad junto con las disyuntivas y contradicciones que provocaba el espacio urbano mexicano” (Higgins, 2008:198).

hermana menor, razón por la cual antes que todo debe educarla en los valores del bien, en la fe católica y en el amor a la patria, su historia y costumbres.

Por lo anterior, es necesario acudir a los símbolos que darán al espectador esa perspectiva del “deber ser” como pilar de una familia de la sociedad mexicana, para ello se sirve la cinta de imágenes como Palacio Nacional y la Catedral, que luce imponente con las dos mujeres admirando sus naves, también resulta muy significativo el hecho de ubicarlas dentro del museo de Historia Nacional, al lado de esculturas precolombinas que, tanto en tamaño como en significado son piezas clave en la historia patria, con lo que se enfatiza el poder social, moral y político de la nación: el Estado y la Iglesia católica

En esa misma línea y cubriendo las apariencias, Mercedes oculta su identidad de “pecadora” tras el disfraz de una mujer formal y “decente”, para ello utiliza una vestimenta que corresponde a dicho estereotipo: traje sastre, sombrero y una mascarada, que, junto con una actitud de mujer noble y sumisa, llega a generar el respeto de la directora del colegio y del pretendiente de su hermana.



Fig. 61.- Visita a Catedral



Fig. 62.- Ante un glorioso pasado

En el tiempo en que transcurre esta historia, los años cuarenta se debaten entre la modernidad que avasalla los modos de vida de la gran urbe y el nacionalismo que busca reivindicar un pasado heroico, el cual se invoca en cada discurso oficial y a lo que se aferra la clase dominante en aras de fortalecer una identidad, misma que se apoya, incluso en este tipo de narrativas.⁴¹

Mención aparte merece el hecho de que se muestre a las dos hermanas como parte del pueblo, de una masa que acude a vitorear a México, ese México pleno de vitalidad y con un futuro promisorio para algunos e incierto para muchos, y que se hacía presente ondeando la bandera la noche de un 15 de septiembre.⁴²

⁴¹ En 1940, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas se abolió la ley de 1926 “en un intento por controlar la prostitución (...) uno de los rompecabezas centrales del debate era que la maternidad, ícono central de la identidad nacional y de la ideología posrevolucionaria, se aplicaba no solamente a mujeres de familia, moralmente aceptables, sino también a quienes eran percibidas como inmorales. La mayoría de las prostitutas eran también madres y resultaba imposible para el gobierno condenar y criminalizar a esas prostitutas forzadas a entrara en la comercialización del sexo para sostener a sus familias, a la vez que compartían los conceptos de sacrificio y deber maternal de la sociedad mexicana.” (Higgins, 2008:216)

⁴² “La escena más sobresaliente por su carácter histórico sucede cuando las protagonistas asisten de noche al Zócalo a la festividad del 15 de Septiembre. Un *Top Shot* permite ver en el balcón del Palacio Nacional al mismísimo presidente Manuel Ávila Camacho acompañado por su esposa, Doña Soledad Orozco, cuando hace tañer la campana de Dolores al grito de “Viva México”. Al filmarse la película resultó más efectivo y menos problemático utilizar esas imágenes, probablemente realizadas para celebrar el fin de la segunda guerra mundial para evadir la presencia del presidente Miguel Alemán, en cuyo sexenio se hizo la película. Y, según el crítico cinematográfico Jorge Ayala Blanco, en ese régimen se afianzó el cine de prostitutas, algo



Fig. 63.- En la celebración patria.



Fig. 64.- Viva México

Entonces, la función de madre-forjadora de la nación es cumplida satisfactoriamente por Mercedes, al transmitir y reforzar la ideología y el orden imperante ya que las mujeres, en un acuerdo no escrito pero inquebrantable culturalmente, son las que defienden y difunden la cultura en sus hijos, en donde destacan los rituales domésticos y sociales, que cada integrante de la familia debe cumplir.

que aludía a la corrupción: “El cine de prostitutas es el cine por excelencia del alemanismo” (Martínez Assad, 2010:52)

Por ello, y en el caso específico de las mujeres, éstas son preparadas desde niñas, al ponerles un muñeco en los brazos, al cuidar a sus hermanos, al enseñarles a amarrarse un chal para cargar la leña o, en su caso, una criatura. Marcela Lagarde indica que “ser mujer es ser madre”, aquí lo importante es que ejerza como tal, que cumpla esa función aunque no haya dado a luz, de hecho eso resulta ser incluso circunstancial, esta autora indica la existencia de :

“Otras madres domésticas: las abuelas, las hermanas, las tías, las hijas, es decir, las parientas; las madrastras, las vecinas, las amigas. A ellas se les reconocen “naturales” hechos maternales hacia los otros, por ser mujeres, pero nunca son reconocidas como sus madres” (Lagarde, 2003:392)

Así, el papel de madre es fundamental para la “realización” de la mujer, y en la trama se puede observar este papel en Mercedes como madre, que protege y sacrifica todo por el bienestar de su hermana menor; siguiendo este esquema, ambas reacomodan sus roles de hermanas para dar paso a la integración más cercana a lo que es una familia “normal”⁴³; madre-padre / hija.

En la cinta, la figura de la Directora del Colegio va a representar también a la figura materna (ya que tiene a su cargo la formación de señoritas educadas y decentes), además de ser la voz omnipresente de una sociedad que dicta cómo *debe ser* una familia, misma que a fines de los cuarenta y hasta casi terminar los cincuenta se concibe, en términos generales, de la siguiente manera:

“La familia de clase media es la institución represora del hogar. En ella se inculcan los valores, roles, la función de cada uno de los integrantes de ella en la sociedad, los cautiverios y sus roles: se enseñan papeles trascendentales en la vida de los hombres y mujeres clasemedieros; para los hombres, ser esforzados proveedores del hogar; para ellas, la casa o alguna actividad técnica, por supuesto al paralelo del hogar” (Sáenz, 2011:120)

⁴³ Lagarde plantea que “Por paradójico que resulte, el hijo puede ser inexistente y, aún más, puede no existir el esposo, de todas maneras, la mujer existe como madre, siempre. No importa su edad, o su capacidad física reproductiva, puede ser una niña o una mujer anciana que nunca haya parido. Aún cuando la maternidad hace referencia a una particular relación con los hijos, que pasa por haberlos engendrado (es lo único que la cultura dominante reconoce como maternidad verdadera; sobrevalora el hecho en la ideología de la maternidad) y por haberlos reproducido. A esto se suma el hecho de que la mujer no tiene significación social plena sino por sus relaciones de filiación con su padre o de parentesco con sus parientes varones, o de afinidad con su marido (el novio, o el amante), todo lo cual pareciera indispensable para lograr su existencia social. (Lagarde,2003:388)

Y en aras de ese “deber ser”, la Directora del colegio, recrimina a Mercedes su constante ausencia en la vida de Beatriz, llegando a poner como ejemplo a los otros padres de familia que sí asisten a las juntas y celebraciones del internado. Situación por demás difícil para ella pero que termina por superar argumentando que viaja “*de aquí para allá*” y vende “*esto y lo otro*”, pero que, a pesar de todo, su hermanita tendrá lo mismo que tengan sus compañeras. Aún así la exigencia de una mayor atención hacia la familia queda latente en el discurso de la directora y en el mensaje de la cinta.



65.- El reproche del abandono

Es importante señalar que, este papel de madre sustituta desempeñado por la directora del colegio se encuentra dentro del amplio espectro de las madres-públicas que categoriza Marcela Lagarde, ya que a partir de su propia actividad, en este caso el dirigir el colegio y proteger y dar educación a las alumnas, está llevando a cabo “funciones de reproducción” por el cual le pagan un salario y/o recibe algún beneficio. Es el caso de las enfermeras, cocineras, maestras, etc. que son reconocidos como femeninos por ser “reproductivos” y por ser *extensiones* de la maternidad.

Todo por quinientos pesos.

Mercedes y su doble cautiverio: madre (sustituta-doméstica) y puta; y puede ser analizada bajo la perspectiva de Marcela Lagarde, quien cita lo siguiente:

“En una dimensión simbólica, maternidad y prostitución pertenecen a ámbitos de la vida que no entran en contacto porque la prostitución, cuyo signo es el mal contamina la pureza de la maternidad. A pesar de esta concepción dogmática sobre la feminidad, existen prostitutas madres. En ellas confluyen y dan contenido vital las contradicciones sociales, ideológicas y políticas entre las mujeres como cuerpo-procreador y como cuerpo-erótico” (Lagarde, 2003:636)

Tomando como punto de análisis el inicio de la trama, el personaje de Mercedes es una prostituta que mira su situación a través de las lágrimas. Su sufrimiento es constante y, desde el principio, sufre por dinero, el dinero del concurso de baile que Paco le ha arrebatado. Para recuperar ese dinero es capaz de robárselo (cosa que hizo), y así exponer su propia vida, algo que al fin sucede cuando es salvajemente golpeada por este vividor para exigirle que se lo regrese.

Dicha escena da inicio cuando Paco va por ella al cabaret, y a jalones la saca de ahí; y aún y cuando es evidente que le va a hacer daño, ni ella ni el encargado del hotel hacen nada por evitarlo, tal vez por el rol que juega, (en su cautiverio de puta) es vista como un objeto que no merece nada en la vida, sólo el rechazo social al que las de su calaña están acostumbradas.

La puta de alguna manera es hija de la “mala vida” y como tal sólo espera malos tratos, de la dueña o dueño del antro, de su “padrote”, de la clientela, de la justicia misma, por ello si se ve en una situación difícil, la considera no tan sólo “normal” sino que en ocasiones la puede ver como expiación por sus pecados.



Fig. 66.- Consecuencias del robo

La escena de la golpiza que sufre Mercedes es presentada de manera “estética”, y hasta podría decirse que artística. Un golpe y se encienden las luces del anuncio de neón del “Hotel Jardín”, otro golpe y las sombras les envuelven; la figura de la mujer acorralada que suplica para que ya no le pegue su atacante y menos aún que lo haga en la cara. Sus ruegos no son escuchados por Paco pero si por el hombre que llega a salvarla , Lupe el policía, quien al abrir la puerta descubre una escena indignante: Mercedes tirada en el piso y con el rostro completamente golpeado y sangrando.

La cámara muestra primeros planos de los rostros: incredulidad y coraje en el policía, sorpresa en el rostro de Mercedes y temor en el de Paco, situación que es realizada por el juego de luces parpadeantes del hotel. La música de fondo y la pausa (al momento de entrar Lupe) marcan la importancia de la escena.



Fig.67. “Ahora, péguete a un hombre”



Fig. 68. No hay excusa para pegarle a una mujer



Fig. 69. Mercedes es rescatada por Lupe

Lupe ayuda a levantarse a Mercedes, le ofrece un pañuelo para que se limpie la sangre y le dice que se vaya. Al salir del cuarto, la cámara muestra en primer plano el rostro golpeado de la mujer, mismo que se ve magnificado por la luz en contrapicado del cubo de la escalera. Acto seguido, Lupe cierra la puerta y se quita el saco de policía, ya que él no se escudará en el noble oficio que le ha encomendado la propia nación, después le ordena a Paco “ahora pégueme a un hombre”, (sí a un hombre, despojado de su investidura de guardador de la ley), iniciando con esto una pelea de la cual el policía saldrá maltrecho, pero eso sí, vencedor.



Fig. 70. Iluminación y manejo de cámaras dominan la escena

La escena es rica en cuanto al manejo de las imágenes así como en la manera en que se percibe el papel de los tres protagonistas; por una parte está Paco, el padrote que sin consideraciones busca el dinero, aunque para ello tenga que hacer uso de los más bajos recursos. Paco es el representante del machismo en una sociedad completamente patriarcal. Golpear a las mujeres, sobre todo a las prostitutas no representa para él ninguna carga de culpa, ya que considera que ellas saben que están expuestas a ello, mientras, él es quien debe dominar.

Evidente entonces resulta que su furia la exprese a través de golpes y más aún ante un ser catalogado por una sociedad patriarcal como inferior en todos sentidos: inferior en fuerza, inferior por ser pobre, inferior por ser mujer e inferior por ser puta. Este menosprecio que se hace de las mujeres –putas, llega incluso a ser introyectado por las mismas, razón por la cual su autoestima es casi inexistente.

Escena que muestra también, la supremacía de *la justicia*, encarnada en Lupe, un policía cuyos valores y sentimientos se ponen a prueba de manera cotidiana en el burdel al ser el responsable de mantener el orden en un espacio que está hecho justo, para transgredirlo. Mujeres de la “mala vida”, “cinturitas”, “gángsters de medio pelo”, ladrones, entre otras especies nocturnas son visitantes que mantienen algo en común: el gusto por el baile.

La petición de mano.



Fig. 71." El oro brilla donde sea"

La secuencia posterior a la golpiza que Paco propina a Mercedes, ubica a ésta en el cabaret, y con ella Lupe. A través de él se puede escuchar el discurso que se busca emitir desde el poder: las mujeres de la vida “fácil” son mujeres que viven en el sacrificio. Consumen su vida en aras de otorgarle a su familia un mejor futuro, libre de esa vida de vicio y perdición, por lo tanto, forman seres útiles a la sociedad. Con estas historias que las reivindican se pretende resarcir el daño que la propia modernidad les ha hecho⁴⁴.

Así, en labios del propio Lupe se justifica y se exculpa a Mercedes al decirle que él “debería besar sus manos y sus pies y hasta el suelo que pisa (...) usted es de oro puro y el oro pues vale dondequiera que esté, aunque sea en la basura”

La Ley (Lupe) y la trasgresora (Mercedes), coinciden en que lo importante es que “se logre” la hermanita (Beatriz), con lo cual, el Estado y la sociedad (aunque ésta se encuentre representada en una prostituta) buscan el mismo fin: un futuro mejor, sin corrupciones. La negativa de ella para casarse con Lupe parte del hecho de

⁴⁴ Otro ejemplo de este tipo de mensajes es la cinta “Las abandonadas”, (Fernández, 1944), donde la protagonista es una mujer de la vida fácil que siendo relacionada con un integrante de *La Banda del Automóvil Gris*, es apresada y al salir de la cárcel, renuncia a su hijo con tal de verlo hecho un hombre de bien, aunque para pagar su educación tenga que caer hasta lo más bajo. Las escenas finales muestran a una madre que, hecha un guiñapo humano, asiste a un juicio donde su hijo, ya un abogado reconocido, defiende a una mujer pero sobre todo, alaba a las madres, porque...” donde hay una madre está Dios”. Al final el exitoso abogado, al verla, le da una moneda y se va, mientras que ella se queda sola, viendo cómo se aleja.

que el salario tan bajo de un vigilante no le alcanzaría para los compromisos que tiene con la educación de su hermana, ya que para ello “tendría que manchar su uniforme”.

Consecuente con la idea de la estructuración de una sociedad “normal”, la trama pone en boca de Mercedes el deseo de que ella hará todo lo posible por verla “doctorada y casada”, aunque ella se quede en el lodo, aunque un día acabe “como un perro”. Ambos asumen que el sacrificio vale la pena y que esperarán para llevar a cabo sus planes.

El sacrificio necesario de la madre abnegada es indispensable en una cultura eminentemente patriarcal. Su rol así lo dicta, ella es “para los otros” y en este caso Mercedes es para Beatriz, ella, como madre sustituta deberá responder por su bienestar hasta que la deje en manos de otra persona, en este caso, de su esposo, para que se haga cargo de ella. Marcela Lagarde, en el cautiverio de la madre-esposa define el papel de las mujeres en esta situación:

“La mujer-madre es fundante de la diada madre-hijo ya que el hijo no es indispensable para que se dé la maternidad. En efecto, ésta puede ser ejercida sobre o por mediación de personas distintas a los hijos, parientes o no emparentados, o sobre grupos juveniles, o a través de actividades reconocidas como características de la maternidad.

Lo importante en esta parte de la ecuación cultural planteada como diada, es la madre; del otro lado, están *los otros* (...), que requieran ser cuidados por las mujeres real o simbólicamente. La relación planteada como diada no existe en la realidad social” (Lagarde, 2003:387-388)

“Por Dios, por La Patria y por los semejantes”



72.- La lección de civismo y moral

Pero ¿cómo abordar un tema como la prostitución sin tomar en consideración los cánones morales de la época? Para ello el personaje de Beatriz es quien guía los actos de Mercedes y por la cual se sacrifica, además representa el futuro que quiere y necesita la sociedad: mujeres nobles que se preparen pero que vean como prioridad la formación de una familia, con un gran apego y respeto a su patria, a los valores y al matrimonio.

En la trama se hace evidente la exaltación hacia los héroes y su vinculación con el sacrificio: el santo, el científico, la madre y los que luchan por la patria son héroes y merecen el homenaje de toda la nación. Así, en boca de Beatriz se reivindica lo siguiente:

“...y hay también, escondido y oscuro, el anónimo heroísmo de la madre que se revuelve abajo, entre la miseria y la desesperación para dar un lugar en el mundo a sus hijos y hay el heroísmo de quien defiende a su patria...y que sin importarle que el enemigo sea más poderoso y que le vaya la vida en la empresa lucha por ella en la tierra, en el mar, en el aire...”

Pero el noble sacrificio de Mercedes no es el ejemplo que deba cundir en la sociedad hegemónica y patriarcal donde, generalmente a expensas de las mujeres se debe mantener el orden social y donde debe prevalecer el bien y la virtud, por lo que el final, y por ser como mujer trasgresora debe ser castigada.

Para ello, Paco será el medio de expiación ya que, al huir de la cárcel y querer llevársela lejos del país, Mercedes se niega por lo que la amenaza con contarle la verdad a Beatriz, hecho que causa en ella el temor de perder el respeto y cariño adquirido gracias a su constante sacrificio, razón por la cual lo apuñala y él, antes de morir le dispara, matándola.

“Fue la mujer más grande que conocí “



Fig.73. Conociendo a Mercedes

El final – nada feliz- muestra a una Mercedes en la plancha del servicio forense, a su lado el novio de Beatriz y Lupe (ambos vistiendo los uniformes representativos de las fuerzas armadas y de la ley, respectivamente), quienes reconocen su gran valía, resultado del sacrificio que, de manera voluntaria ella hacía, con tal de educar a Beatriz en el camino del bien.

Mujeres que pecan pero que sufren y se sacrifican por esos “otros”; mujeres que sobreviven en la modernidad de un país en el que, coyunturalmente, se ven de pronto inmersas y cuyas representaciones cinematográficas, paradójicamente, fueron muy bien aceptadas por una sociedad deseosa de verse libre de la miseria humana, aunque fuera en la pantalla de un cine.

Modernidad: Mujeres al Filo de la Navaja

“Parece que usted no quiere a su hijo...”

“¿Y por qué lo voy a querer? No conocí a su padre.

Yo era una escuincla y ni pude defenderme”

Martha. “Los Olvidados”

La ciudad de México es un abanico de posibilidades. La década de los cuarenta casi toca a su fin y la fisonomía de sus calles ha sufrido cambios constantes. Grandes edificios en construcción, cuyos andamios muestran el esqueleto de ese monstruo en el que se convierte día a día la metrópoli; centros comerciales y hospitalarios que abren sus puertas para atender y hacer la vida más llevadera a los cientos de miles de habitantes, la universidad que se proyecta construir como una gran ciudad al sur de la capital, grandes avenidas que llevan en un extremo al desarrollo y en el otro a los barrios miserables, a las ciudades perdidas, donde el futuro promisorio siempre empezará al otro día, porque el día de hoy es demasiado tarde.

Época donde los avances de la modernidad tocaron a algunos capitalinos para darles la oportunidad de obtener un ingreso seguro, que les permitiría acceder a los exclusivos bienes que demostrarían su ascenso en la escala social: lavadora, refrigerador, aspiradora y por último, una casa, quizá en uno de los multifamiliares que el gobierno alemanista inauguraba ostentadamente. Clases medias que buscaban también contar con lo último en tecnología de las comunicaciones: línea telefónica y un buen aparato radiofónico, donde escucharían “La hora azul”, las transmisiones de las jornadas taurinas y las radionovelas, espacio donde las mujeres, amas de casa en su mayoría, podían sufrir y llorar a gusto, conforme a lo que su imaginación y sensibilidad les permitieran.

Los *cuarenta*, década de cambios con la modernidad auestas, fue inaugurada por el sexenio de Manuel Ávila Camacho, un presidente que se confesó católico “por origen, por sentimiento moral”, que además hizo a un lado cualquier vestigio

de socialismo y de “cultura proletaria”, que apuntaló un proyecto de apoyo al conservadurismo a la par de que fomentó la industrialización y el nacionalismo, lo que llevó a un camino irreversible en 1946, con la llegada del Licenciado Miguel Alemán del cual se registra lo siguiente:

“En particular, los años del sexenio de Miguel Alemán son años de cosmopolitismo para un sector social y esto se expresa en el alarde de la vida nocturna: el Ciro’s, el Variety Club, a cuya inauguración asisten personalidades del cine norteamericano (...) se inventa una ciudad para la mitología y se recrea en el cine de esos años. Los estereotipos fílmicos en cuanto al espacio nacional se van conformando con eficacia (...) las contradicciones de la ciudad de México son evidentes,...” (Tuñón, 1998:48-49)

Contradicciones evidentes como lo son las grandes divisiones sociales que se van generando , y es tanta la gente que día con día llega a la gran ciudad de México que, si los obreros son reprimidos y los campesinos minimizados, los miserables, los paracaidistas, los que habitan en las orillas de la capital son irremediablemente invisibilizados.

Así, entre esa clase rica y poderosa y la clase marginada surge la clase media que es la que está dispuesta a cargar sobre sus espaldas el peso de la modernización, con su mano de obra y con sus expectativas. Son los que comprarán los estilos de vida, son los que, aún con sacrificios, enviarán a sus hijos, sí, a sus hijos, a los colegios y universidades, son los que irán al cine a disfrutar y sufrir los melodramas (que para eso son), y oirán por la radio a Toña la Negra, a Los Panchos, a Agustín Lara y Pedro Vargas como los máximos exponentes musicales.

Pero la radio también toma en cuenta a la niñez, y además de ofrecerles el programa de Cri-Cri, lleva a cabo una campaña denominada “México Feliz”, cuya finalidad era la de formar una sociedad más justa y civilizada. Con duración de treinta minutos, al inicio de la emisión se les preguntaba a los pequeños radioescuchas si ya habían cumplido sus tres buenas acciones, queriendo con esto formar hombres y mujeres sensibles a los valores humanos. Transmisión radiofónica que sólo llegaban a los niños de clase media alta y alta, que contaban

con un aparato radiofónico en su casa y, por lo tanto, los pobres, los miserables, que no contaban con un receptor de esa naturaleza, no tenían siquiera la oportunidad de pensar en ser buenos, la vida misma los iba formando, una vida si bien difícil para los adultos, era aún más dura para los niños y los jóvenes.

La realidad superaba la ficción y esa "pobre modernidad", además de ser caldo de cultivo de un sinnúmero de desgracias era el origen tangible de situaciones llevadas al extremo con una rudeza innecesaria. De esa cotidianidad se nutrieron las historias que, tiempo después, se mostraban en la pantalla, siempre con una moraleja y allí sí, con un final feliz. Películas a las que el respetable asistía para "ver de cerca" el sufrimiento de los más pobres (porque siempre habrá alguien más pobre que uno), como *El Papelerito*, (Agustín Delgado, 1950), *Hay lugar para dos* (Alejandro Galindo, 1949) y *Víctimas del Pecado*, (Emilio Fernández, 1950), en ésta última el centro del drama es un niño, donde

"... el destino lo enfrenta a una vida de penurias como la de tantos niños de la calle que se ganaban el pan como boleros o papeleros y que dormían a la intemperie cobijados por las planas de *El Universal* y *Excelsior*, mientras sus madres transitaban del cabaret a la penitenciaría y viceversa, sufriendo enfermedades y explotaciones, según lo muestra el cine mexicano de ese periodo" (Aviña, 2014, 82)

Situaciones y lugares comunes que son presentados bajo el esquema del melodrama donde el bien vence al mal, donde la felicidad se alcanza por los protagonistas hasta el último minuto de la cinta, y donde quienes asistían a la función doble, salían con la esperanza puesta en el futuro (si el huerfanito, el enfermo y la abandonada habían logrado superar la adversidad, en esta vida y con fe, ¡todo se podía!

Con una audiencia acostumbrada a ver el melodrama simple pero funcional, con el obligado final feliz, y en un contexto social marcado por los cambios económicos, la migración a las grandes ciudades y el reordenamiento urbano de la ciudad de México, se presenta una cinta que va a romper con los estereotipos de la época y

mostrará fríamente la situación de pobreza extrema y deshumanización que, de manera cotidiana, se sufre en los suburbios de la gran metrópoli.

Cinta que puso a la solidaridad como uno de sus valores fundamentales, con la salvedad que ésta se manifiesta dentro de un círculo de jóvenes “malvivientes”, y también muestra la maldad, el deseo de venganza y, por si todo esto fuera poco, presenta como protagonista a una madre que no cumple con el ideal recreado cientos de veces por el cine y exigido por la sociedad; no es la madre abnegada, ni es la esposa sumisa, es una madre soltera, que desprecia a uno de sus hijos y que, además, es activa sexualmente. Cinta trasgresora que marca un estilo, el estilo inconfundible de su director: Luis Buñuel.⁴⁵

LOS OLVIDADOS

(LUIS BUÑUEL, 1950)



Fig. 74.- Martha y El Jaibo

Reparto.

⁴⁵ Anthony Giddens relaciona estructura social y acción humana; afirma la importancia que tiene el contexto social para comprender los hechos de quienes viven bajo su influjo. La trama se desarrolla en uno de los tantos cinturones de miseria que surgen a orillas de las grandes metrópolis, situación que desde un inicio la voz del narrador advierte, y por lo tanto, los personajes se verán influenciados por su entorno, ya que “el sujeto no puede ser pensado al margen de una estructura social, sus actos siempre van a estar en función de los otros actores sociales”.

Stella Inda..... Martha

Miguel Inclán..... Don Carmelo, el ciego

Alfonso Mejía..... Pedro

Roberto Cobo..... El Jaibo

Alma Delia Fuentes..... Meche

Mario Ramírez..... “Ojitos”

Sinopsis

El Jaibo es un muchacho que acaba de huir del reformatorio y regresa a la ciudad perdida en donde es el líder de un grupo de chiquillos que se dedican a vagar y a obtener dinero fácil; dentro de ese grupo se encuentra Pedro, un chico que siente admiración y lealtad hacia este carismático líder. El Jaibo pretende vengarse de Julián, ya que piensa que él lo denunció y a quien culpa de su estancia en la correccional, por esa razón lo mata, siendo el único testigo Pedro, quien a partir de ese momento se siente obligado a callar, tanto para proteger al supuesto amigo como por su propia seguridad.

Pedro tiene como madre a Martha que tuvo cuatro hijos con tres diferentes parejas, a todos ellos los cuida pero a él, que es el hijo mayor le muestra un gran resentimiento que la lleva al grado de ignorarlo y no importarle su suerte, lo que ella justifica debido a que ese hijo fue el producto de una violación. Martha es una mujer que se gana la vida lavando ropa y limpiando casas por lo que siempre está cansada y de mal humor, mismo que desquita con Pedro, el cual busca la aceptación y el cariño de su madre por lo que decide buscar trabajo, encontrándolo en una cuchillería, pero al ir el Jaibo a verlo, éste se roba un cuchillo de plata por lo que el dueño del local le echa la culpa a Pedro. Martha, creyéndolo culpable lo deja internado en una escuela-granja para que se hagan cargo de su educación.

El Jaibo se aprovecha de la vulnerabilidad de Martha y llegan a tener relaciones sexuales. En la escuela-granja Pedro tiene un mal comportamiento y con tal de cambiar su actitud y ganarse su confianza, el Director le da un billete de cincuenta pesos y lo manda a la calle a comprar cigarros; ya afuera, se encuentra a el Jaibo quien le roba e dinero. Pedro lo persigue y al momento de pelear el Jaibo se burla de él haciéndole saber que “se metió” con su mamá. El Jaibo huye pero Pedro lo encuentra y al pelear el Jaibo lo mata a palos. La policía encuentra al Jaibo y éste, pretendiendo huir, recibe un tiro en la espalda, por lo cual muere. Al final el cuerpo de Pedro es tirado a un basurero mientras que su madre, Martha, anda preguntando en las calles por él.

Canción de cuna

Las mujeres, bajo el yugo de la modernidad quedaron a expensas de una sociedad brutalmente cruel. Si bien debían comportarse como su rol les exigía (hija obediente y sumisa, virgen casta y pura, madre abnegada y asexuada, mujer que vive y se da a los otros, siempre los otros), también los cambios sociales las orillaban a cubrir otras facetas, inexploradas hasta entonces por algunas o bien, abordadas de manera discreta por otras, ya que:

“En México, las fracturas ideológicas desarrolladas entre el nacionalismo revolucionario y el impulso a la modernidad fueron evidentes en las historias y los personajes proyectados en las pantallas del país. El ideal de la madre, icono nacional históricamente establecido, estaba amenazado por las nuevas direcciones que la modernidad ofrecía a las mujeres y los cambios que trajo a las estructuras sociales y familiares” (Higgins, 2008:225)

Así, es posible observar cómo la migración que se dio de la provincia a las grandes ciudades, en especial a la ciudad de México, cambió no tan sólo la mancha urbana, sino que también los modos y medios de vivir de los grupos sociales en pleno. Se abren aún más las brechas entre ricos y pobres, la clase media subsiste con esperanza y, los miserables están ahí sobreviviendo, pero

entre los miserables hay quienes padecen aún más sus consecuencias y el linchamiento moral: las mujeres sin preparación, muchas de ellas analfabetas y que buscan entre los escombros de esa modernidad los medios para mantenerse a sí mismas, pero antes que ellas a sus familias, padres, hermanos o, en el caso extremo a sus hijos.



Fig. 75.- Buscando a Julián

“Los Olvidados” parte de un hecho: muestra la realidad social del México moderno de los años cuarenta. Nadie se puede llamar a engaño cuando, desde el inicio de la cinta una *voz en off* puntualiza que “las grandes ciudades modernas como Nueva York, París y Londres esconden tras sus fachadas hogares de miseria”, para luego también expresar que México no es la excepción y por ello la cinta mostrará el fruto podrido que ofrece la modernidad.

Ahora bien, si el centro de la narrativa cinematográfica es el problema de la delincuencia juvenil, también deja de manifiesto la enorme responsabilidad de la sociedad en su conjunto y, sobre todo, de la inexistencia de las madres abnegadas. Es el caso de Martha que no cumple con ese rol ya que no le brinda amor ni atención a Pedro.

En ese mismo sentido, “El Jaibo” no cuenta con ningún referente familiar. Su hogar es la calle misma y los espacios que bien le puedan proveer sus amigos. En este caso “El Cacarizo” quien lo deja dormir en el establo aledaño a su vivienda o

la casa en construcción donde se refugia para esconderse de la policía. El Jaibo sólo menciona un breve recuerdo de su madre, aunque se duda de su veracidad al considerar que busca manipular a Martha para lograr un acercamiento sexual. Mención aparte merece “El Ojitos” que es abandonado por su padre en el mercado, y donde la figura materna es inexistente.

Por último, la madre sufriente resulta ser la mamá de “El Cacarizo” y Meche. Todo tiene en su contra: es mujer, es pobre, es ignorante y además está enferma. De ella se hace cargo su padre y unos hijos que la ven más como una carga. Lo único que le resta es creer en los ritos y curaciones de un ciego⁴⁶.



Fig. 76. El curandero

Con lo anterior es posible entonces considerar que las mujeres-madres-solas van a ser las causantes de una sociedad inestable en sus cimientos, ya que carecen del apoyo del varón que daría la seguridad económica y moral para orientar en el “deber ser” a los hijos. Madres culpables por no formar personas de bien, ya sea por su alejamiento y por su falta de amor (la madre de Pedro lo rechaza); por su egoísmo (la madre de Meche sólo sufre por su estado) ; por su abandono (la madre del Jaibo sólo es nombrada para su conveniencia) y, la madre del “Ojitos” ni es nombrada.

⁴⁶José de la Colina en la Revista Nuevo Cine de Noviembre de 1961 escribe: “Pero si la miseria, la vida de los barrios bajos es el contexto de *Los olvidados*, su tema principal es nuevamente el del amor, entendido aquí como amistad y como búsqueda de la madre” (García Riera, 1972:170)

A este respecto Octavio Paz incluye en su libro *Las peras del olmo* lo siguiente:

“El mundo de *Los olvidados* está poblado por huérfanos, por solitarios que buscan la comunión y que para encontrarla no retroceden ante la sangre. La búsqueda del “otro” de nuestro semejante, es la otra cara de la búsqueda de la madre. O la aceptación de su ausencia definitiva: el sabernos solos. Pedro, el Jaibo y sus compañeros nos revelan así la naturaleza última del hombre, que quizá consista en una permanente y constante orfandad” (García Riera, 1972:167)

Cinta que, en su estreno fue mal recibida por la crítica y la población en general⁴⁷, ya que ponía en entredicho la figura materna, misma que históricamente ha dado pie a la idea de una nación fuerte por su propio origen, ahora es referente para analizar la ruptura de estructuras y patrones concebidos en una sociedad represora y esquemática, donde las bondades de la “modernidad” nunca llegaron a los más pobres, a “los olvidados”.

¿Por qué te voy a querer?



Fig. 77. “Mamá, tengo hambre”

⁴⁷ La proyección de la cinta fue suspendida a los tres días de su estreno debido a que presentaba otra manera de ser de “los pobres”, alejado completamente del estereotipo de nobles y honrados que vivían su pobreza con toda dignidad, tal y como lo había presentado por ejemplo Pedro Infante en “Nosotros los Pobres” y “Ustedes los ricos”, fue galardonada en el festival de Cannes en 1950, lo que la reivindica ante los ojos de la crítica razón por la cual en la entrega de los Arieles recibe 11 estatuillas de 18 posibles. Considerada en el año 2003 como un patrimonio cultural de la humanidad.

Martha es el hilo conductor de este análisis y con ella se vinculan los personajes principales: su hijo Pedro y el Jaibo. La historia desde el principio muestra a una mujer aún joven pero con las huellas del cansancio y el fastidio en el rostro. La vivienda que comparte con sus hijos presenta las limitaciones propias de la miseria en la cual viven y en la que, como mujer-madre-sola busca sobrevivir por lo que debe lavar pisos y ropa ajena.

Cada tarde sus hijos pequeños la esperan ansiosos y felices ya que ella les alimenta y les cuida como una buena madre que es. Caso contrario sucede con Pedro su hijo mayor, al que trata de manera déspota y agresiva, lo que se expone en la escena inicial cuando, al llegar a su casa después de un arduo día de trabajo trae consigo un poco de carne que le ha regalado su patrona. De inmediato reparte a cada uno de sus hijos a excepción de Pedro quien le dice que tiene hambre y le reprocha que no le de comida y que no lo quiera.

La escena rompe con el estereotipo de la mujer-madre abnegada y nutricia, aquella que se quita el pan de la boca por darle de comer a sus hijos, aquí la realidad no busca ofender, busca exponer que Martha se niega a alimentar a su hijo mayor porque lo considera un vago. Más tarde se entiende la razón de fondo de su proceder.

En coincidencia con Simone de Beauvoir y Marcela Lagarde, todas las mujeres por el simple hecho de serlo son madres, se les condiciona para serlo aún y cuando biológicamente no hayan parido, se hacen cargo, maternamente de los *otros*. Padre, sobrino, desvalido, etc... con la exigencia del amor incondicional y para dar la vida incluso por esos *otros*. Cuando esto no sucede así, entonces, en su interior se puede generar un sentimiento de culpa y en lo social, se le fustiga, se le critica y se le señala como mala madre, en contraposición a la madre buena y abnegada del “deber ser”.

Así, el cautiverio de la madre que se encuentra al cuidado de su hogar y pendiente de su familia no es el de Martha, dadas las exigencias de su situación

social, ya que ganarse la vida lavando pisos y ropa en casas ajenas la obliga a dejar solos a sus pequeños hijos, lo que compensa con la comida que lleva al terminar sus labores, como se presenta en la escena en la cual se hace evidente el rechazo que siente por Pedro, su hijo mayor. En este sentido es necesario considerar que el amor materno no se da por igual ya que:

“La madre hace una adaptación más o menos libre de su propia cultura para cada género: de la misma forma en que de sus pechos manan leches diferentes si amamanta a un hijo o a una hija, la relación, los afectos y el trato serán distintos. El código es diferente (...) si es el cuarto o el nacido después de un aborto, si se trata del hijo de la separación o del reencuentro con la pareja; si ella tiene pareja y si esa pareja está dispuesta a asumir la paternidad, si es soltera o si pertenece a algún grupo de mujeres que tienen prohibida la maternidad; si lo engendró en la salud o en la enfermedad, en el amor o en la violencia; si el hijo es producto de una manda o un ofrecimiento religioso o amoroso, o si fue un “volado”; si se trata del “hombrecito” después de varias mujeres, o si “salió” mujer cuando esperaba hombre”. (Lagarde, 2003:378)

Lagarde señala también que la mujer “produce alimentos con su cuerpo, con su trabajo y con su subjetividad: desde la leche materna hasta los guisados cotidianos”, es la encargada de elegir qué comer hasta servirlos a la mesa. El dar la comida es darse ella a los demás. Así, se entiende que Martha les procura alimento a sus hijos pequeños (hijos deseados) y se lo niega a Pedro (producto de una violación), algo que él ignora. El diálogo es significativo:

- ▶ **Pedro:** Mamá tengo hambre
- ▶ **Martha:** Ya te dije que mientras anduvieras de vago por las calles, aquí no Volvías a comer, bastante tengo lavando pisos como bestia para darles de comer a mis hijos.
- ▶ **Pedro:** ¡Pero yo tengo hambre!
- ▶ **Martha:** Pues que te den de comer los vagos esos con quien andas, ¡descarado!

(*Risas de los niños.* Pedro intenta tomar un pedazo de pan con carne y

Martha le pega en la mano)

- ▶ **Pedro:** ¿Por qué me pega, porque tengo hambre?
- ▶ **Martha:** Y lo voy a matar, ¡sinvergüenza!
- ▶ **Pedro:** ¡Usted no me quiere!
- ▶ **Martha:** ¿Por qué te voy a querer? ¿por lo bien que te portas verdad?
(Pedro, en un descuido de la madre se roba el pan y huye).



Fig. 78.- El robo del pan

El sueño



Fig. 79. "Hijo mío"

La característica principal en la obra de Luis Buñuel es el uso de imágenes oníricas, el acudir al surrealismo. En esta cinta escenifica el sueño de Pedro, después de saber que Julián ha muerto debido a los golpes del Jaibo. Martha la madre que lo rechaza se acerca y él le reprocha su falta de amor y cuidado con frases como “yo quisiera estar siempre con usted, pero usted no me quiere” y mamá, por qué no me dio pan la otra noche? Acto seguido ella voltea ya con un gran pedazo de carne y se lo entrega, de pronto bajo la cama sale el Jaibo y le arrebató la carne (como posteriormente le arrebatará las caricias de su madre)

Desinterés, abandono y golpes son la constante en la vida de Pedro, ya que Martha lo castiga porque en él ve el abuso del que fue víctima, Simone de Beauvoir explica ese sentimiento , ya que de inicio

“(…) no existe ningún “instinto” maternal; la palabra no se aplica en ningún caso a la especie humana. La actitud de la madre es definida por el conjunto de su situación y por el modo en que la asume (ese sentimiento), es extremadamente variable” y por otra parte “Las relaciones con el padre del niño y los sentimientos de éste tienen también gran influencia. Todo un conjunto de razones económicas y sentimentales define al niño como un fardo, una cadena o una liberación, una joya, una seguridad. Hay casos en los cuales la hostilidad se transforma en odio declarado que se traduce en una extrema negligencia o malos tratos” (de Beauvoir, 1999:280-282)

Así, el comportamiento de Martha es justificado por ella misma, cuando posteriormente, ante las autoridades de la escuela-granja externa que no podría quererlo debido a que ni conocía a su padre, ni se pudo defender de él, lo que indica que Pedro es producto de una violación sufrida cuando apenas tendría 13 años. Aún así, y dado que a las mujeres se les exige ser madres abnegadas y vivir para los *otros*, Martha será criticada y juzgada como una “mala madre”, Buñuel entonces presenta simplemente a una mujer que responderá a su condición y a su situación particular.

“Es necesario a veces, encontrar compañía”



Fig. 80.- “Una mamá como usted”

En esta escena de “reconocimiento del otro”, se observa a dos personas: hombre-mujer que se acercan a través de sus palabras y movimientos. El Jaibo busca derribar la resistencia de Martha invocando a su sentido maternal, ella se sabe mujer y seduce, algo reprochable para la sociedad moralina de su tiempo.

- ▶ **Jaibo:** Qué bueno debe ser tener su mamá de uno. Ora que la veo a *ustedé*, le tengo una envidia a Pedro... fíjese nomás que yo ni siquiera sé mi nombre. Mi padre, nunca supe quién fue. Mi mamá, creo que se murió cuando yo era un escuincle.
- ▶ **Martha:** ¿Y usted no se acuerda de ella?
- ▶ **Jaibo:** Pues la mera *verdád*, no. sólo una vez, hace ya mucho, mucho... Dicen que me daban unos...así como temblores muy fuertes. Una de las veces, cuando volví a ver, vi la cara de una mujer. Así, muy cerca me miraba muy bonito y como con mucha pena y lloraba, por eso creo que era mi mamá.
- ▶ **Martha:** ¿Cómo se acuerda?

► **Jaibo:** Pos será porque nadie me ha vuelto a mirar así.

Representación que, sumada al hecho del rechazo hacia su hijo Pedro, expone a Martha no tan sólo como una mujer-madre que no cumple con su “cautiverio” donde, culturalmente, predomina la abnegación y la entrega, sino que también se acerca a los límites de un cautiverio que está marcado como el opuesto, el de la “puta” tomando en consideración el hecho de que no se inhibe al tener frente a sí al Jaibo mientras ella, seductora y casi eróticamente sigue lavándose las piernas.

Ahora bien, es necesario contextualizar tanto el espacio como la moral prevaleciente; entonces se debe tomar en cuenta que, al carecer la vivienda de un baño propio, el único modo de asearse es dentro de la casa y en el lugar más amplio, siendo éste el habilitado como recámara-comedor, aunque el hecho de que Martha permitiera la presencia de El Jaibo ya implica otra intencionalidad: mostrarse como mujer ante el varón. Al respecto, Julia Tuñón comenta:

“Me parece que las películas muestran un “ser mujer” esencial y un accidente o situación de ella. El ser se muestra por las cualidades o virtudes femeninas, se expresa óptimamente en el sentimiento amoroso y en su paradigma: la maternidad. ¿Pero qué es el “ser mujer”? ¿cuáles las características de esa esencia? Se trata de algo vago, innombrado, que cabe bajo el término “feminidad” y se considera un código “sabido”, por lo que el silencio que lo rodea le da una enorme fuerza. Lo vemos en las cintas, en cuanto rascamos un poco. Esta esencia florece al ritmo de la biología, pues tiene parentesco cercano con la naturaleza y su puntualidad remite a un “deber ser” prefijado, que alude a la regularidad natural, nunca a sus sorpresas. Esta esencia se asocia a un arquetipo nutricional que puede ser de índole opuesta: la que quita o la que da” (Tuñón, 1998:81)

En este sentido, la narrativa presenta un “ser mujer” sin limitarla al estereotipo cinematográfico que prevalecía bajo la moral patriarcal: la madre sólo era eso y se

le quitaba todo rastro de sexualidad, como bien lo señala Marcela Lagarde al puntualizar que “la sexualidad femenina es social y culturalmente, función de la maternidad” (Lagarde, 2003:254)

Pero si bien, el acercamiento-coqueteo-provocación puede resultar reprobable para las “buenas conciencias”, la relación sexual que se establece posteriormente les pareció condenable ya que involucra a una mujer mala-madre con el amigo de su hijo (al que rechaza) y sobre todo mucho menor de edad que ella. Así, los estereotipos con Buñuel siguen cayendo.

“¿Ya se va?”



Fig. 81.- Seduciendo

Representar a una mujer trasgresora, para la moral patriarcal de principio de los años cincuenta era reprobable, debido a que se rompía con las normas no escritas de un sistema que buscaba establecer patrones y estereotipos que apoyaran y fortalecieran las estructuras sociales idóneas para mantener el orden social (el hombre proveedor y activo en el espacio público, la mujer sumisa y pasiva en el espacio privado) Por eso, Martha rompe con esos esquemas del “deber ser” y muestra una realidad donde los seres son libres, con sueños y deseos. Con Buñuel, el estereotipo no se cumple ya que en lo social:

“El ser humano quedó aún más fragmentado, dividido y jaloneado por modelos difíciles de cumplir, los que, entre otras cosas, no resolvían el conflicto entre la sexualidad y el amor, separados en compartimentos. La sexualidad pasa a ser comentada en susurros y el amor a asociarse con la suavidad y la melcocha. Para la pantalla mexicana, la manera de concretar el amor deserotizado es en la familia, en lo que quizá se transparenta de una manera importante el deseo de un orden social más seguro” (Tuñón, 1998:103)

Martha es parte de ese grupo social que la moral de su tiempo critica y censura, y del cual no se espera brinde buenos frutos; ella vive en un espacio miserable, carece de instrucción e incluso de la conducta exigida a las mujeres de la época. Esto lo expresa en su manera de ser, no es dulce ni débil, al contrario, es agresiva y fuerte; trabaja y es responsable de sus hijos y de sí misma, lo que la lleva a tomar sus propias decisiones.

Esta forma de ser incluso la traslada a su indumentaria, evitando las vestimentas estrechas que, “limitan” a las mujeres en su actuar. Ella utiliza vestimentas que le permitan soltura y comodidad, por ello, su ropa aunque modesta no la ata, se ha mostrado en otra ocasión voluptuosa ante el Jaibo, (al lavarse las piernas frente a él) y, una noche, cuando éste va a su casa preguntando por Pedro, mientras atiende a sus hijos, sostiene una plática que lleva a El Jaibo a descubrir que Martha tuvo a Pedro a los 14 años y tiene un hija de 2 años, y que además, el padre de sus otros hijos lleva muerto cuatro años. Al saber esto, la percepción del Jaibo ha cambiado. Momentos después de tal descubrimiento, un espectáculo callejero lleva a los niños fuera de su casa, al despedirse el Jaibo recibe como respuesta de Martha un “¿ya se va?”, que indica claramente el paso definitivo para tener relaciones sexuales.

Y mientras en la calle suena la música de una tambora, al ritmo de ésta, muy significativamente, bailan dos canes, con vestimentas masculinas y femeninas.



Fig. 82. El baile de los perritos

Bajo este contexto, la trama lleva a Martha al cautiverio de la “puta”, por ejercer su sexualidad y no seguir los lineamientos formales establecidos por la moral de su tiempo: el casamiento civil y aún mejor, la bendición de la iglesia. Ahora bien, habría que preguntarse si esta relación no es producto del deseo de protección que toda madre debe ejercer ante los que considera desvalidos, aunque no sean sus hijos y en este sentido, el cariño que le hubiera dado a Pedro, se lo otorga a El Jaibo, ya que se ve en la imposibilidad de amar a su propio hijo debido a que es producto de una violación.

Este hecho será divulgado por el Jaibo ante sus amigos, lo que también, en su momento hará saber a Pedro entre burlas, trayendo consecuencias fatales, ya que:

“(…) para ella, si el acto de la carne no ha sido santificado por el código o el sacramento, es una falta, una caída, una derrota, una debilidad pues debe defender su honor, su virtud, y, si “cede”, si “cae”, suscita el desprecio, en tanto que la misma censura que se dirige a su vencedor está llena de admiración” (De Beauvoir, 1999:118)

“Ahora, aguántese”



Fig. 83.- El arrepentimiento

Martha lleva a Pedro a la Escuela Granja como castigo porque piensa que es un ladrón, ya que lo acusan de robarse un cuchillo en su trabajo, siendo el verdadero culpable El Jaibo. Allí, ella se arrepiente porque comprende que su hijo es inocente pero aún así lo deja internado, sabiendo que en ese lugar le van a dar educación y alimento. Tiempo después la visita El Jaibo buscando un acercamiento pero ella lo rechaza tajantemente y le dice que no tema, que su hijo no lo denunciará. Cerrando de golpe la reja de su casa y con ella, dejándolo fuera de su vida

Pedro sale de la Granja y al pelear con el Jaibo, éste se burla de él al decirle que “se metió” con su mamá, Furioso Pedro le grita que él no se va a dejar como Julián a quien Jaibo mató. Sintiéndose descubierto huye para más tarde estar frente a frente y en una pelea Jaibo mata a tubazos a Pedro, siendo después él muerto por la policía.



Fig. 84. Buscando a Pedro

Ya de noche, Martha anda por las calles preguntando por su hijo, cruzándose con Meche y su abuelo que llevan escondido bajo unos costales el cadáver de Pedro al que, posteriormente tirarían en un basurero. Con esa imagen de la madre angustiada se trata de reivindicar el amor materno, que para Pedro y para Martha llegó demasiado tarde.



Fig. 85. En el basurero

Entre el “cake” y la “campechana”. Un nuevo estilo de vida.

“Tu hija ya es toda una mujer ¿podrá ser una buena madre?”

Rodrigo Cataño en *Una familia de tantas*

Los años cuarenta y cincuenta dieron cuenta del auge económico de México, y por tanto del gran crecimiento de los espacios urbanos, las migraciones hacia los polos de desarrollo del país y los cambios en los estilos de vida. La llamada modernidad cambió, no tan sólo la fisonomía de las ciudades sino también la percepción de las formas del *deber ser* como hombres, como mujeres y como una familia “normal”

Dado lo anterior, en los años cuarenta del siglo XX surge una clase media que contaba con expectativas reales de ascender en la escala social gracias a las industrias que parecían crecer sin medida y, por lo tanto, también se tenían mayores opciones laborales.

La ciudad de México se convirtió en el centro del desarrollo económico del país, la urbanización se da en función a la capacidad económica de los grupos sociales: para los ricos surge el nuevo fraccionamiento de las Lomas, los migrantes españoles se instalan en casonas de la colonia Roma, la Narvarte, la del Valle y la Condesa; Polanco es para los judíos, Santa María la Ribera y Balbuena hospedan a los migrantes del campo, mientras que los suburbios, las orillas de la ciudad como Nonoalco es para los pobres de los pobres, los miserables que, en cuartos de adobe o lámina sobreviven a su infortunio.

Ahora bien, más allá de clases sociales y asentamientos humanos, la modernidad trajo consigo nuevas formas de relación, cambio de costumbres, modos de vestir e incluso símbolos de poder, ejemplo de ellos son la posesión de un coche, el vivir

en una colonia determinada, el comer en restaurantes de lujo. La clase media descubrió que lo importante no era ser, sino parecer y en ello se afaná sin importar contraer deudas que, a la larga resultarían impagables.

“El sujeto social de la época cobra otro matiz. El derroche económico del alemanismo en mancuerna con la idea de modernidad, motivan el consumismo desmedido y de uso de servicios cada vez más sofisticados. Así, mientras el migrante campesino previo a los años cincuenta lucha por adaptarse en un ambiente distinto a su anterior entorno, busca diseñar y apropiarse a su manera del espacio, de sus bienes y sus servicios, de mantener unido al núcleo familiar; el capitalino urbano, si es proletario, hace lo posible por continuar la subsistencia y, si es clasemediero, intenta mejorar el nivel de vida, hacer uso de todos servicios y consumir voraces los nuevos productos culturales que ofrece México a la familia y al individuo moderno.” (Fernández Reyes, 2007:95).

Modernidad creadora de estereotipos a través de los medios, siendo uno de ellos el cine; retrato de la sociedad que transitaba entre lo real y lo aspiracional, la mirada de muchos ya no estaba puesta en Francia, como en el Porfiriato, estaba puesta y dispuesta para copiar el llamado *american way of life* sobre todo en términos del consumo de bienes electrodomésticos que determinaban el estatus social familiar y aunque hacían el trabajo doméstico más liviano para las mujeres, las anclaba más al espacio privado, del cual, en esa época, la modernidad no las libraba.

Y de ese deseo aspiracional por copiar patrones estadounidenses, los términos y costumbres también fueron adoptados, de ello el entonces cronista de la ciudad de México, Salvador Novo hace un retrato costumbrista en su ensayo “Antología del Pan”

“Mas, ya aparecen casas americanas que reparten pan en automóvil: tostado y de pasas-¡poca imaginación nórdica!-, para todos los usos. Aquellos grandes surtidos de bizcochos para la merienda van desapareciendo. En los cumpleaños ya se parte el birth-day-cake. El té substituye al chocolate y se toma con pan tostado o con pan de pasas. Los bolillos, grandes trigos, ceden su puesto a las monótonas rebanadas. México se desmejicana. “Con su pan se lo coma”

Así, el lenguaje también es trastocado por la cantidad de nuevos vocablos que llegan para que la clase media aspiracional no se confunda con el vulgo, entonces, en consonancia con Salvador Novo, se debía hacer a un lado la folclórica torta para dar paso al *sandwich*, tomar un *cocktail*, asistir a la *party*, fumar cigarrillos *Lucky Strike* y por supuesto, leer la revista *Time* o *Life* para los hombres mientras que las mujeres gustosamente, mientras dirigían su hogar, podrían echarle una mirada al *Selecciones del Reader's Digest*.

Modos y modismos que, difundidos por los medios de comunicación en general, (el cine estadounidense entre ellos) y los constantes viajes de mexicanos al país del norte, cada vez alertaron más a los grupos tradicionalistas por esa peligrosa intervención cultural, perspectiva en la que coincidía también el aparato gubernamental, por lo que el cine nacional serviría como un recurso aleccionador para defender y reafirmar la idiosincrasia mexicana.

“La familia ha tenido una importancia central para la mentalidad desarrollista de la clase media; ha representado el fundamento esencial para mantener la estabilidad social y, además, supuestamente es en ella donde los valores educativos, patrióticos y morales más importantes son inculcados. Manuel Ávila Camacho, consciente de esto, hacía continua referencia a la importancia de la familia como el núcleo central de la unidad nacional, del buen gobierno y del desarrollo económico. Los valores familiares y los principios morales se presentaban como estrechamente relacionados con la esencia del significado de ser mexicano; y tales valores eran muy apreciados por las clases medias”
(Coral, 2006: 117)

Por lo anterior, resulta imprescindible incluir en este trabajo de investigación la película *Una familia de tantas*, ya que, a partir del discurso con el que a través de ella se educa, se puede reflexionar acerca de las similitudes o diferencias existentes entre sus personajes principales y los de las anteriores narrativas que se han presentado. Situaciones complejas y en ocasiones opuestas pero que, con las salvedades necesarias, van a proporcionar una perspectiva más objetiva acerca de la imagen de las mujeres en la cinematografía de ese tiempo.

UNA FAMILIA DE TANTAS

(GALINDO, 1948)



Fig. 86.- El necesario final feliz

Reparto.

Fernando Soler.....Rodrigo Cataño
 David Silva..... Roberto del Hierro
 Martha Roth..... Maru Cataño
 Eugenia Galindo..... Doña Gracia Cataño
 Felipe de Alba..... Héctor Cataño
 Isabel del Puerto..... Estela Cataño
 Alma Delia Fuentes..... Lupita Cataño
 Carlos Riquelme..... Ricardo
 Enriqueta Reza..... Lupe
 Manuel de la Vega..... Ángel Cataño.

Sinopsis.

Todo indica que el tiempo se ha detenido en casa de la familia Cataño. Don Rodrigo conserva, a la par de una imagen de Don Porfirio Díaz en la sala, una férrea disciplina sobre su esposa y los hijos e hijas de ambos, quienes no sólo le tienen respeto sino también un profundo temor debido a su carácter fuerte y autoritario. Su esposa es la viva imagen de la mujer sumisa y servil que antepone a todo los deseos de su marido, y al cual, como hacen sus hijos en señal de respeto incluso le besa la mano.

Pero los tiempos cambian y la modernidad toca a la puerta de esta familia ejemplar, modernidad que está representada por Roberto del Hierro, el vendedor estrella de una empresa de aspiradoras que, al igual que el nuevo aparato, ofrece quitar los viejos polvos de las también viejas costumbres para ofrecerle a Maru, una de las hijas de Don Rodrigo, la oportunidad de vivir sin miedo y con la esperanza de contar con un compañero en igualdad de condiciones, nada parecido a lo que había visto y padecido en su casa.

La relación poco a poco se va dando, y va quitando los miedos y prejuicios en Maru, que es capaz de enfrentar a su padre por defender su amor y casarse con el agente de ventas quien, al final de la historia, otra vez toca a su puerta pero ahora para llevarla vestida de blanco a la iglesia, tal y como la sociedad lo exigía, aunque para esto, y debido a la oposición del padre, ninguno de su familia la acompañe en ese día tan esperado por ella.

Los zapatos de Maru

La trama da inicio cuando, desde la azotea, y con una vista de la gran ciudad, se entra directamente a través de la ventana a la recámara de las hermanas Cataño para mostrar, de manera indiscreta su cotidianeidad, donde la protagonista, Maru, es la que asume el papel de la *madre sustituta*, ya que, “todas las mujeres son madres, aunque no cumplan con la edad, el estado civil, las prácticas eróticas, el embarazo, la consanguinidad, o la existencia de hijos” (Lagarde, 2003:387); por ello, despierta a sus hermanas, está bajo su cuidado el hermanito menor y es la

que se queda en casa a cargo de las labores domesticas, ya que su hermana mayor se va a trabajar mientras que la menor acude a la escuela.

Próxima a cumplir sus quince años, su ilusión la traslada a un par de zapatillas que utilizará ese gran día. ¡Sus primeras zapatillas con tacón! El hecho de que ahora sí pueda calzar zapatillas la hace “ser mujer”, lo que refiere al mundo de simbolismos que, paradójicamente, intenta ser explicado por la sirvienta de la casa.

- ▶ **Maru:** (luciendo sus zapatos) ¿Verdad que están lindos?
- ▶ **Lupe:** ¡Preciosos!
- ▶ **Maru:** Había unos más lindos pero estaban más escotados y mi mamá no quiso porque...*(Lupe empieza a llorar)*
- ▶ **Maru:** ¿Y ahora? ¿Y eso por qué? ¿Qué te pasa?
- ▶ **Lupe:** Que ya no le voy a poder decir niña, ya va usted a ser una mujercita.
- ▶ **Maru:** Pero ¿por qué no? Mujer lo he sido siempre, ahora voy a ser señorita.
- ▶ **Lupe:** No niña, señorita lo ha sido siempre, ahora es usted una mujer.
- ▶ **Maru:** ¿Mujer? ¿Pero qué cosas dices? No te entiendo Guadalupe.
- ▶ **Lupe:** Ni se lo sabría explicar niña, pero no son los zapatos, ni los quince años, es algo que se siente, es otra clase de sentimiento, algo como que una quisiera ser una misma, vivir una la vida de uno. No usted niña pero...⁴⁸

(La madre de Maru interrumpe la conversación. Poco después y al quedarse sola, Maru toma los zapatos)

⁴⁸ El sentido que se le da a “ser mujer” en este contexto es el reconocer, por una parte la posibilidad biológica de engendrar y, por otra parte, el cambio de cautiverio de la niña inocente a la madre-abnegada,(que para eso nació), ese era su mandato, que bien lo refiere Lupe como “...algo como que una quisiera ser una misma, vivir una la vida de uno...”(y no de los otros y no para los otros)

► **Maru.** (Llevándose los zapatos al pecho)...! Voy a ser Mujer!



Fig. 87.- Los zapatos

Lo significativo es la percepción que tiene Lupe de llegar a “ser mujer”, porque Maru siempre ha sido “señorita” (virgen) el hecho de que mencione *“como que una quisiera ser una misma, vivir una la vida de uno”* , lleva a evocar la percepción coincidente entre De Beauvoir y Lagarde respecto a “ser para los otros” y negarse, como mujer a sí misma, reconociendo y cumpliendo así con la exigencia implícita de una sociedad patriarcal .

La entrada (en abonos) a la modernidad.

Y mientras los zapatos esperan en el ropero a que cumpla sus quince años, el enamoramiento llegó ofreciendo una vida más cómoda y sencilla. Roberto del Hierro, el agente de ventas estrella de una compañía norteamericana de aspiradoras se introduce sin permiso a su casa, estando ella sola y le muestra las maravillas de ese nuevo aparato (símbolo de la modernidad y por lo tanto de estatus).

A fin de lograr la venta, le ayuda a hacer la limpieza hasta encontrar lo inimaginable ¡la medallita de La Milagrosa y la receta del Doctor Echenique!. Al

llegar la mamá, el señor del Hierro le anuncia que dejará el aparato y regresará en la noche para habar con el jefe de la casa. Ambas se angustian ya que era inconcebible que un hombre entrara en su casa sin la presencia ni anuencia del padre.

El poder del patriarca se hace sentir aun en su ausencia, la subordinación es una manera de vivir de las mujeres. Entonces, el padre ostenta un halo casi sagrado ante los ojos de la esposa e hijos, ya que

“(...) él es quien alimenta a la familia y responde por ella, es su jefe. Por lo común trabaja afuera, y la casa se comunica con el resto del mundo por su intermedio; él encarna a ese mundo aventurero, inmenso, difícil y maravilloso; él es la trascendencia, es Dios” (Simone de Beauvoir, 1999:33)



Fig. 88. El Señor de la casa

Pero, si bien la familia esperaba un choque frontal entre el patriarca y el joven del Hierro, con su carisma y su don de convencimiento le vende la aspiradora al mostrarle cómo le quita el polvo (literal y simbólicamente) a dos cuadros que presiden la sala (lugar de reunión familiar y donde se reciben a las visitas): el primero es el de Don Porfirio Díaz, y el segundo una fotografía del mismo Sr. Cataño. Ambos representan el pasado, el poder y el autoritarismo, mientras que el

agente de ventas con su aspiradora representa un nuevo modo de vida, que barrerá con un sistema caduco y, sobre todo, cambiará el rumbo de sus vidas.

Marcela Lagarde plantea el hecho del mundo dividido en dos ámbitos: el público y el privado, y mientras que en el primero rigen las leyes sociales, económicas y la historia misma, el mundo privado es el reino del *pater* donde los acontecimientos se dan porque sí y por la fuerza de la costumbre.”Es el mundo en que no hay historia sino fuerza de la naturaleza o voluntad divina, fértil espacio de la violencia” (Lagarde, 1999:285), violencia a la que incluso se puede legitimar como un medio de control social y, dentro de la familia como el control moral.

Mujer a los quince, el discurso oficial.

Si la vida se puede dividir en etapas, los quince años, sobre todo para las jovencitas de esa época, las convertían en “casaderas”, es decir, asumían que no había otro futuro que el encontrar un marido que las mantuviera. La orientación profesional, si es que existía, se daba en el sector de los servicios (como secretarias, enfermeras, maestras) refrendando así su papel de “ser para los otros”.

Esta percepción se puede apreciar en las palabras que, a manera de discurso ofrece el Sr. Cataño en la fiesta de quince años de Maru, donde antes de partir el “cake” refrenda los valores morales de la mujer.



Fig. 89. Los quince años de Maru

“(la *fiesta de quince años*)... desgraciadamente es la que viene a señalar el término de tus días de niña, de esos días felices del candor y la inocencia días que han quedado atrás. A, partir del momento de que apagues esas velitas que brillan tan alegres y tan ajenas a mis palabras te habrás convertido en mujer, pero antes de que lo seas, creo mi deber de padre hacerte ver que tanto tu madre como yo nos sentimos orgullosos de ver que la niña que hace quince años vino a alegrar este hogar la hemos conducido hasta los umbrales de la pubertad , pero para que ese orgullo sea completo, esperamos seas una mujer buena y pura, pudorosa y cristiana, obediente y respetuosa de tus padres, que al cumplir el sagrado deber que consiste en la obediencia a nuestros mayores es la mejor recompensa que pueden recibir unos padres que , como los tuyos han sabido ser pacientes, abnegados, indulgentes y comprensivos. Así pues hija mía ten eso siempre presente para que puedas gozar de la felicidad que tus padres tanto te desean. He dicho”.

Exposición puntual de los requerimientos morales, de los valores exigidos a la mujer, mismos que la “amarrarán” al cautiverio para el cual está predestinada, el de la madresposa. Así enfatiza que ya no es una niña, por lo tanto sus deberes y actitudes tendrán que ser los de una mujer buena, pura, pudorosa, cristiana, obediente y respetuosa de sus padres, con lo cual pretende asegurar el honor familiar, (no el bienestar ni la felicidad de la hija).

A terminar la fiesta y ya en familia – sólo con la presencia del novio de su hermana mayor- Maru se quita los zapatos, hecho que suscita la severa reprimenda de su padre:

- ▶ **Don Rodrigo Cataño:** ¡Maru! ¿Cómo te atreves a quitarte los zapatos? Que no ves que hay hombres y que tú ya eres una mujer?
- ▶ **Maru!** Ay papacito es que ya no los aguantaba, el tacón alto...!
- ▶ **Don Rodrigo Cataño:** ¡No importa! La virtud es fruto del sacrificio.

Maru agradece a su padre la fiesta y busca acercarse a su madre para decirle que ahora que ya es una mujer, ellas podrían ser amigas a lo que el padre molesto le pregunta que de dónde saca esas ideas (mismas que ha comentado Roberto del Hierro acerca de la relación que él lleva con su propia madre). Para terminar con

esa discusión Don Rodrigo sentencia! *A los padres se les debe amor, lealtad, respeto, obediencia. ¡Primero es Dios y después los padres!* , marcando la distancia necesaria que debe existir entre ellas.



Fig. 90. ¿Será una buena madre?

La escena final hace una toma del momento en que Maru va subiendo las escaleras, por lo que se debe levantar el vestido para no tropezar. Al hacerlo muestra sus zapatos y sus medias (de costura en la parte posterior). En ese momento el padre le dice a la madre: *“tu hija ya es toda una mujer ¿podrá ser una buena madre?”*

Al respecto, Marcela Lagarde considera que en la mujer se ve la esencia de la maternidad, algo natural, necesario y positivo además de irrenunciable “todas las mujeres son madres de manera independiente de la procreación y de la edad”. (Lagarde, 1999: 202). Pero ese atributo maternal depende de los designios del hombre. Del padre, del pretendiente impuesto o, tal vez y si tiene suerte, del que la mujer elija.

“Es una condición penosa el saberse pasiva y dependiente en la edad de las esperanzas y ambiciones, edad que exalta la voluntad de vivir y ocupar un lugar en el mundo; y cuando llega a esa edad conquistadora, la mujer se entera de que no le es permitida ninguna conquista y que debe renegar de sí misma, pues su porvenir depende de los hombres” (Simone de Beauvoir, 1999:104)

¿A qué hora sale por el pan?

Debido a un descuido, el hermano pequeño de Maru tiene un accidente sin consecuencias con la aspiradora, lo que la lleva a buscar al agente de ventas, situación que genera un acercamiento entre ambos y que propiciará sus posteriores encuentros cuando ella sale puntualmente a las siete de la noche a comprar el pan. En esos breves momentos él le enseña que hay otros modos de relación entre las parejas, donde existe el entendimiento, la comprensión y la igualdad.

Maru poco a poco va ansiando vivir esa experiencia ya que la contrasta con lo que ella padece al interior de su casa: un autoritarismo basado en la incomprensión, la intolerancia, el castigo corporal y el miedo de cada integrante de la familia, empezando por su propia madre, miedo que la hace negar una “campechana” a su pretendiente ya que el pan “está contado”.



Fig. 91.- El camino a la panadería

En esas pláticas, el joven vendedor le comenta sobre su trabajo y le pide consejo, por lo que, sorprendida se niega a hacerlo diciendo que ella es muy tonta, aunque no le niega la posibilidad de seguir viéndose.

La actitud de Maru parte de su condición de eterna subordinada a la autoridad patriarcal, a la opresión cotidiana en todos los sentidos. Imposibilitada para dar consejos y mucho menos tomar decisiones, su vida ha transcurrido en la búsqueda de la aceptación paterna y la sumisión al gusto, deseos y órdenes del jefe de familia. El hecho de que cuente con una persona que le escucha y le dé la oportunidad de expresarse libremente la llega a confundir y aterrar, ya que también el pretendiente le comenta que, en la pareja, el hombre debe trabajar y contar con el apoyo de una mujer que también le aconseje y para ello deba pensar, esto último Maru lo escucha con incredulidad.

“Al no permitírsele a la mujer la posibilidad de interpretarse, se afirmó la negación al pensamiento, a la imposibilidad de la autoconstrucción. No era considerado el deber ser de las mujeres analizar, escribir novelas o experimentar: debían escuchar lo que se les decía como la verdad. Este sistema de pensamiento, que es un no pensamiento no sólo fue encarnado por las mujeres, sino reproducido y vigilado por ellas mismas” (Sáenz, 2011:48)

El pecado, el castigo, el silencio

La violencia del autoritarismo y opresión paterna se convierte en violencia física cuando el Sr. Cataño sorprende a su hija mayor besándose con el novio a las puertas de su casa. El pánico con que la joven entra corriendo a su casa, buscando refugio en su recámara – no con su madre – hace patente el hecho de la nula autoridad materna y la poca solidaridad que ésta puede haber tenido ante el temor infundido por el padre.

Golpes, gritos y llanto congregan a la familia Cataño al pie de las escaleras, aunque nadie intenta nada por defender a la joven. El patriarca ejerce su dominio, se ha sentido humillado en su dignidad y el honor de la familia que él representa y defiende, por ello considera que no sólo son necesarios los golpes. Al salir de la recámara le advierte que le retirará la palabra durante un mes junto con su

bendición. Acto seguido, Maru va en auxilio de su hermana para encontrarla tirada en el piso severamente golpeada.

El hecho anterior provoca la huida de la joven y la prohibición siquiera de mencionar su nombre en la casa, ante esa medida, lo único que le resta a la familia por hacer es resignarse a obedecer.



Fig. 92. El reflejo del dolor



Fig. 93.- El espanto y la inmovilidad



Fig. 94.- La inferioridad marcada por el encuadre



Fig. 95.-¿La única alternativa es huir?

Si la escena resulta agresiva, debido a la violencia ejercida por el padre hacia la hija (el fuerte contra la débil, el superior contra la subordinada), aún más agresiva

resulta la actitud pasiva de la madre, ya que no sólo busca mantenerse al margen de este problema sino que tampoco acude para atender a su hija golpeada. En su lugar ordena a Maru que la vaya a ver.

Ahora bien, contextualizando este hecho en la medianía del siglo XX, la obligación de la esposa antes que todo era con el marido, más aún, si los o las hijas habían incurrido en falta grave hacia la moral y las buenas costumbres, la culpa muy seguramente recaería en la madre por no estar pendiente de sus obligaciones ni promover un buen comportamiento desde su hogar.

Imágenes que buscaban impactar y educar. Dentro de la recámara, en un espacio cerrado y sin la posibilidad de huir, la violencia es vista a través de los espejos de un tocador reproduciendo y magnificando visualmente el castigo corporal infringido por el padre, quien ejerce su derecho a sancionar las faltas a la moral y que debe imponer el ejemplo para que sus otros hijos no transgredan al orden establecido. Los gritos de la hija pidiendo perdón exponen el reconocimiento a su “grave” error y la actitud de la madre que se angustia pero que al final decide ir tras el marido deja en claro el papel que debían jugar las esposas: apoyar al jefe de la casa en todo y más aún si se trataba de educar en el *deber ser* a los integrantes de la familia.

La madre abnegada sufre pero el patriarca manda. Como resultado de esa agresión, la hermana de Maru esa noche huye de la casa por lo que el padre les dice que es como si se hubiera muerto. Debido a este acontecimiento el señor Cataño obliga a Maru a establecer relaciones con fines matrimoniales con el primo Ricardo.

“El dominio se sustenta en el varón y él, como ser sexuado y racional, otorga un lugar a cada miembro de la familia. La cercanía al padre está dada por su decisión, sin que tenga que justificar a la familia el por qué de sus actos. Las disposiciones le pertenecen a él como ser universal que tiene dos sentidos: lo sabe todo y no se deben juzgar sus decisiones; porque ya de sí son razonables. La exclusión de las mujeres no es sólo del grupo de los varones, sino de toda posibilidad solidaria entre ellas” (Sáenz, 2011:50)

“Las puertas del cielo...”



Fig. 96. La modernidad, Don Rodrigo y Don Porfirio

Con el afán de ver a Maru, el joven vendedor envía a su casa lo que en ese entonces llamaban “refrigeradora” ⁴⁹misma que colocan en medio de la sala. Así, la modernidad vuelve a intervenir y a dividir a la familia Cataño, ya que en el instante en que llega para mostrarle las ventajas de tal aparato, se encuentra presente el primo Ricardo.

Después de hacer la venta de dos aparatos (uno para la familia y otro para el primo Ricardo), Roberto del Hierro se va, aunque su presencia desencadenaría que Maru rechazara en definitiva las pretensiones amorosas de su primo y tomara valor para enfrentarse a su padre.

⁴⁹ “Una vez instalados los valores de la Modernidad, la vida cambió. La existencia fue tener coche, llenar la casa de aparatos eléctricos, sinónimo de éxito, sin percatarse de la ficción, de lo irreal en lo simbólico: todos quisieron tener un refrigerador” (Sáenz, 2011:99)

Debido a la insistencia de la sirvienta, Maru va por el pan sabiendo que el agente de ventas la está esperando, él la convence de que su amor es verdadero y ella en un arranque de valentía decide que juntos vayan a decirle a su padre que se piensan casar, y para demostrarle lo decidida que está en cambiar las cosas, le ofrece que, de la bolsa del pan, tome la campechana que un día le negó.



Fig. 97.- Compartiendo el pan “contado” de la merienda

La indignación del padre de Maru al saber que se han visto a escondidas hace que corra de su casa al pretendiente, por lo que ella se enfrenta sola a su enojo, en la escena también se encuentra su madre quien solo atina a llorar. Es significativo el diálogo donde Maru le cuenta de los planes que juntos han hecho para comprenderse y apoyarse mutuamente, y le dice que no quiere terminar como su mamá en “esa inmensa soledad”, lo que provoca que la señora diga entre sollozos “soy tan desdichada”

“La felicidad es también genérica: las mujeres en particular deben encontrar la plenitud, deben ser felices como madresposas, en el espacio de la familia: de la conyugalidad y de la maternidad. Cualquier otra búsqueda es reprobada, como se reprueba también la infelicidad conyugal y maternal. La infelicidad femenina es considerada producto de la incapacidad personal de la mujer y, consecuentemente, ella es culpabilizada por ser infeliz” (Lagarde, 2003:439)

Tanto Simone de Beauvoir como Marcela Lagarde indican que la madre o la madrepasa se encuentra cautiva, sin aspiraciones y en una vida repetitiva. La resignación es lo único que le queda para sobrellevar la vida conyugal. La manera en que reacciona con sus hijos e hijas lleva a cuestionar sus sentimientos hacia ellos, aunque habría que ubicar el contexto en tiempo y espacio para ver que ese “cautiverio” era lo único que tenía y lo que justificaba su existencia. (Era la esposa del Señor Cataño, la madre de los Cataño).

“La relación de la madre con sus hijos se define en el seno de la forma global que es su vida, y después de las relaciones con su marido, su pasado, sus ocupaciones y ella misma; es un error tan nefasto como absurdo querer ver en el hijo una panacea universal” (Simone de Beauvoir, 1999:293)

A fin de reafirmar su decisión de casarse con Roberto del Hierro, Maru les habla de los planes que ambos han hecho sobre la comprensión que quieren exista en su hogar y con los hijos “que Dios les dé”, lo que incomoda a su padre, ya que “de eso no habla una señorita” y termina culpando a su esposa de que a sus hijos se les haya olvidado lo que es bueno, lo que es puro, lo que se les ha enseñado en su hogar. Maru le dice que a pesar de todo se casará con su pretendiente y el padre le advierte que nadie de su familia la acompañará a la iglesia.

Sola... ¡pero de blanco!

El día de la boda de Maru ha llegado, su arreglo personal está a cargo de la esposa de su hermano (quien se ha convertido en un ser mediocre) y la fiel sirvienta. La madre, a escondidas, la despide mientras se arregla. La puerta de la recámara es abierta de par en par y da paso a una hermosa novia, cargando su ramo y con la cola del vestido en el brazo, lo que hace ver sus zapatos de tacón, ¡ya es mujer! , como diría al inicio de esta historia. La mujer valiente y transgresora vuelve al redil, cumplió con lo establecido bajo las normas sociales, morales y religiosas. Ella será feliz. Su hermana mayor ¡quién sabe en qué caminos andará!



Fig. 98.- Saliendo de casa rumbo a la iglesia

Cinco Historias que han sido recuperadas entre una gran cantidad de narrativas hechas casi a imagen y semejanza de la vida real. En ellas las mujeres protagonistas han trasgredido el orden establecido, bajo la mirada asombrada de un auditorio que sabe – porque así lo espera – que en algún momento buscarán la reivindicación y “volverán al redil”, o si ya no lo pueden hacer por ser tan grande su falta, el castigo que les espera será ejemplar, aunque éste llegue al final de la película. Para eso han pagado, para tranquilizar sus buenas conciencias, para desechar sus temores y para ver (literalmente) cómo el bien vence al mal. ¡Faltaba más!

CONCLUSIONES.

La inquietud ocasionada al ver de qué manera se representaba el deber ser de las mujeres a mediados del Siglo XX por medio de las narrativas del Cine de Oro Mexicano fue el origen de este estudio. Observar a través de esas cintas actitudes y modismos que en la actualidad podrían considerarse ajenos y hasta cierto punto incómodos fue la motivación para el principal cuestionamiento: ¿de verdad esos estereotipos femeninos que se mostraban en los filmes de los años cuarenta eran los que prevalecían en la sociedad de esos tiempos? De esa pregunta surge la presente investigación y para la cual se obtuvieron varias respuestas, mismas que se expondrán a lo largo de este apartado.

Es conveniente señalar que al poner en el centro de estudio los personajes femeninos, este trabajo se diferencia de los realizados por investigadores como García Riera, Pérez Montfort y Martínez Assad, quienes abordan tópicos referentes al desarrollo de la industria cinematográfica, al análisis de las tramas y al estudio de los símbolos, sin ver, literalmente, el papel que ocupan las mujeres en las narrativas.

Mención aparte merece Julia Tuñón quien, con su obra “Mujeres de Luz y Sombra” expone los diversos elementos que incidieron en el deber ser de las mujeres, en el imaginario femenino, para lo cual integró un *corpus* de estudio de más de 120 películas y acudió también a fuentes externas como la publicidad y la prensa de esa época, hecho que marca la diferencia con este trabajo de tesis, ya que aquí, si bien en un número reducido, se presenta con una mayor profundidad el análisis endógeno de las películas analizadas, es decir, sólo considera la representación de las mujeres en la diégesis cinematográfica, aplicando para ello las categorías desarrolladas por Simone de Beauvoir y Marcela Lagarde, hecho que le da relevancia y validez, ya que se aplican dichas categorías a los estereotipos comunes utilizados por las historias de cine presentadas en la pantalla.

Ahora bien, la idea que dio cauce a esta investigación fue, justamente, exponer cómo, mediante las diversas representaciones mostradas a través de las películas del cine de los años cuarenta, se fue conformando la manera de ser de una sociedad, y en este caso específico, de las mujeres, utilizando para ello el poder de la imagen a través de los modelos aspiracionales, imponiendo incluso códigos de conducta, reforzando diversas creencias que van desde la moral, pasando por la ética y llegando incluso hasta la formación de un sentido de identidad nacional.

Así, a través del análisis profundo de cada trama, aplicando las categorías de las autoras ya mencionadas, deconstruyendo las escenas para ver más allá de lo que se presenta en la pantalla, buscando la intencionalidad con el uso de encuadres, diálogos, símbolos, etc. se ha podido encontrar que en ocasiones el cine no es sólo un producto cultural recreativo, puede llegar a ser mucho más, ya que puede ser visto como un medio para “educar” a la masa.

Algunos de los hallazgos que a lo largo de esta investigación se encontraron fueron los siguientes:

Dado que la gran mayoría de las narrativas cinematográficas de la Época de Oro fueron realizadas por hombres (desde los escritores de guiones, pasando por los de fotografía y siguiendo con los directores de escena), los personajes femeninos afianzarán su subordinación y cumplirán con los estereotipos que se les ha asignado.

Se observa que, las mujeres protagonistas en posición de acceder a una formación que le permitiera ser independiente (como lo sería Maru en *Una familia de tantas*, Beatriz en *Enamorada* o Elena en *Aventurera*, cuando vivía en su casa paterna) se dedican a labores domésticas o recreativas, por lo que se asume lo estipulado por Marcela Lagarde y Simone de Beauvoir; la mujer está destinada – socialmente- a casarse, a formar una familia, a esperar a quien la mantenga. De hecho en esa época, en los años cuarenta, el número de estudiantes universitarias

era casi nulo en proporción a lo actual. Por ello se considera que no se nombraba en las películas ni se daba en la realidad.

La mirada masculina, detrás de la cámara mira a la mujer como objeto de deseo y de admiración pero no de consideración. Los elementos que se manejan, sobre todo en cintas de rumberas muestran a una mujer que se sirve de su cuerpo para sobrevivir. Es una mala mujer porque expone su cuerpo a la vista de todos, es una mala mujer porque no es madresposa, no tiene hijos y por lo tanto no ha cumplido con el deber fundamental de las mujeres: ser madres.

Si la sociedad patriarcal de la época de alguna manera tolera a las mujeres pecadoras, en las películas se da a entender que tarde o temprano serán castigadas. Esto se puede observar en *Salón México* con una Mercedes que aún y cuando sea una “mala mujer” con el fin de ofrecerle la mejor educación a su hermanita para que ésta sí llegue a ser una excelente madresposa y buena patriota, al final y como castigo por trasgredir las normas establecidas, encuentra la muerte. Algo parecido se encuentra en *Los Olvidados*, donde no tan sólo por ejercer su sexualidad sin estar casada, también por ser una mala madre, el hijo de Martha es asesinado, justo cuando ella acaba de arrepentirse por no quererlo.

Cautiverios y universos han enriquecido el análisis, al no encasillar en un solo estereotipo a la mujer buena o mala, a la madre o a la santa, los personajes femeninos pueden pasar de un cautiverio a otro, tal es el caso de *Aventurera*, donde Rosaura puede transitar del cautiverio de la puta al de la madre abnegada, ello con sólo cambiar de espacio y para cumplir con lo establecido por una sociedad altamente mojigata como la de Guadalajara, diferente sin duda a la de Ciudad Juárez, donde los burdeles y las casas de citas son en ese entonces el pilar de la economía de esa ciudad fronteriza.

Las historias abordadas tratan de trasgresoras, pero la misma trama las integra a los espacios que no deberían haber dejado (para no infringir el orden establecido por la sociedad hegemónica y patriarcal) Es el caso de Maru, quien a pesar de haber enfrentado a su padre y haber caído en rebeldía en su contra, cumple con

lo que se espera de una señorita de su tiempo: sale de su casa para casarse por la iglesia y vestida de blanco. La moraleja, que sí la tiene, es el que aún teniendo todo en contra, los valores y los buenos principios deberán regir la conducta de las personas decentes.

Características propias de las mujeres que son repetidas hasta el cansancio por las cintas de la época y en específico por las analizadas en el presente estudio son:

- a) Las madres solteras tienen mayores probabilidades de no cumplir adecuadamente con ese papel, necesitan del apoyo de un padre para formar buenos ciudadanos. En *Los Olvidados*, tanto Pedro, como El Jaibo, El Ojitos, El Cacarizo y aún Meche, carecen del amor y guía de una madre. Unos por carecer de ella otros por su invalidez y otros por su desprecio, pero ninguno cuenta con su atención, ya sea por su trabajo o por su desamor pero todos tienen en común la ausencia total del padre. Por ello se genera la idea de que una familia “completa” es el ideal a seguir.
- b) Las mujeres que no cumplen con lo esperado a partir de sus roles entonces se catalogan dentro de las trasgresoras, dentro del cautiverio de las locas, por ello y para no ser señaladas de esa manera, las mujeres deben seguir lo acordado en el pacto social.
- c) El valor que se le da a la virginidad es fundamental para, algún día, llegar a ser la madre abnegada, la esposa perfecta. Así, cuando Elena es violada debido a la trampa que le puso Lucio, ella se sabe una perdida y por ello se resigna a seguir en el cabaret, asimismo esa sería la razón de haberse ido con el mismo Lucio, ya que él así la aceptaba.
- d) Marcela Lagarde expone que las mujeres que ejercen la prostitución siempre serán putas, aun y cuando sean madres abnegadas, o hijas responsables, o personas de buen corazón. El estigma estará siempre presente. Algo que en la trama de *Salón México* se puede observar, la misma Mercedes se considera una “basura” aún y cuando se sacrifique por darle un mejor futuro a su hermana Beatriz.

- e) Si, a decir de Lagarde, las mujeres hacen uso de su cuerpo por dos razones; para procrear o para venderlo, en *Salón México* está bien definida esta división. Mercedes carece de hijos propios y se asume como “madre sustituta de su hermana” por lo tanto no procrea.

Historias que si se observan detalladamente, deconstruyendo secuencias, analizando planos, encuadres, simbolismos y se ubican en el contexto social y temporal al cual se dirigen, adquieren otro significado, y pasan de ser un elemento recreativo a un medio de control social, donde los universos femeninos y los cautiverios se encuentran claramente señalados, bien definidos, donde el discurso que prevalece es el del patriarcado y donde la mirada masculina se evidencia al tomar el cuerpo femenino como objeto decorativo o de uso , ya que tanto puede ser la “madresposa” o, en el otro extremo la “puta”.

Mujeres que, dentro de los universos femeninos representados en la pantalla, no tienen otra finalidad que “ser para los otros”, algo que en la trama se confirma ya que en pocas ocasiones el personaje interpretado tendrá aspiraciones propias, que vayan más allá de “casarse y tener hijos”.

Así, en las cintas se puede observar que, si bien al principio de cada narrativa las personajes principales no cumplen con las expectativas sociales que se tienen sobre la mujer, conforme avanza la obra, la trasgresora, (la “loca”) se da cuenta que ha fallado a su familia, a la sociedad pero sobre todo a ella misma, y las circunstancias, junto con el sentimiento de culpa la obligan a cumplir con el “deber ser”, entonces la vida seguirá su curso normal.

Fin en la pantalla.

Fuentes de Información

- Abellón, Pamela (2013), "*Feminismo, filosofía y literatura. Simone de Beauvoir, una intelectual comprometida*", Mora (B.Aires), Ciudad Autónoma de Buenos Aires., v. 19, n.2, dic.2013. Consultado el 16-01-2015 en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2013000200001&lng=es&nrm=iso.
- Amorós, Celia (1991), "*Hacia una crítica de la razón patriarcal*", Anthropos, España
- Ávila, Rafael. (2013) "*La censura del erotismo en el cine, 1937*" en *Relatos e historias de México*. No. 63.Ed. Raíces. México.
- Bartra, Roger. (2013). "*La Jaula de la Melancolía*". Ed. Debolsillo. México.
- Barrera, Basols, Arriaga, Raúl (2011). "*Género, Cultura, Discurso y Poder*", CONACyT, INAH, CONACULTA. México.
- Béjar, Raúl. (2008). "*La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*". Ed. Plaza y Valdés, México.
- Berrueco, García Adriana. (2009) *Antecedentes de la normatividad vigente. Ley de Cinematografía*. Acervo de la Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. México. Pág. 10. En línea el 11 de noviembre de 2013 <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/6/2705/4.pdf>
- Bourdieu, Pierre,(2000) "La dominación masculina", Ed. Anagrama, Barcelona.
- Castellanos, Rosario, (1973), "*Mujer que sabe latín*", SEPSetentas, 1ª Edición, México.
- _____ (1974) "*El uso de la palabra*", Excelsior. México.
- _____(1975)"*El eterno femenino*". Fondo de Cultura Económica. México.
- _____(2002) "*Álbum de familia*", Ed. Joaquín Mortiz, México.
- Castro, Dolores *et al.* (2012), "*Rosario Castellanos: Rosario memorable*" CONACULTA, México.

- Castro Ricalde, Maricruz; McKee, Robert. (2011). *“El cine mexicano “se impone”, Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada”* Textos de difusión cultural UNAM. México.
- Clifford Geertz,(1987) *La interpretación de las culturas*, México, Ed. Gedisa, En línea
- <http://www.colmich.edu.mx/files/relaciones/038/pdf/Geertz%20Clifford.pdf>
- Coral, Emilio.(2006), *“La clase media mexicana: entre la tradición, la izquierda, el consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1979)*, Revista Historias No. 63 (ene-abr) INAH. México. Consultado en:
- http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_63_102-126.pdf
- Curiel de Icaza, Claudia y Muñoz Hénonin, Abel. (2012) *“Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo”*, CONACULTA, Méx.
- De Beauvoir, Simone (1999) *“El segundo sexo”*. Alianza Editorial Siglo Veinte. México.
- _____ . (1963) *“La fuerza de las cosas”*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires.
- De la Peza, Carmen. (1998) *“Cine, melodrama y cultura de masas; estética de la antiestética”*. CONACULTA, Méx.
- De la Vega, Alfaro Eduardo.- (2011). *Una industria tan nacional como nacionalista* en Cine Toma. Revista mexicana de cine. Año 4, NO, 19.
- Eco, Umberto (2014), *“Apocalípticos e Integrados”*, Tusquets Editores, México.
- Fernández Reyes, Álvaro. (2007), *“Crimen y suspenso en el cine mexicano 1946-1955”*, El Colegio de Michoacán, México.
- García, Gustavo, Maciel, David (2001)*“El cine mexicano a través de la crítica”*. UNAM, Instituto Mexicano de Cinematografía. México.
- García Riera, Emilio. (1998) *“Breve historia del cine mexicano Primer Siglo 1897-1997. Ed. Mapa, Méx.*
- Giménes, Gilberto. (2009) *“Identidades Sociales”* Colección Intersecciones, No.17. CONACULTA, Méx.

- Gubern, Román, (1974), *“El lenguaje de los cómics”* Ed. Península, Ed. de Bolsillo, Barcelona.
- Hausberger, Bernd et. al. (2013) *“La Revolución Mexicana en el Cine ”*. El Colegio de México. México
- Hierro, Graciela (2002), *“Una lectura filosófica de Lagarde”* en Rev. Debate Feminista. Año 3. Vol. 5. Marzo. UNAM. México., consultado en línea en
- <http://www.debatefeminista.com/PDF/Indice/indice5.pdf>
- Higgins, Ceri. (2008). *“Gabriel Figueroa, Nuevas Perspectivas”*, CONACULTA, México.
- Jodelet, Denisse, (2010) *“La memoria de los lugares urbanos”*, en Alteridades.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela (2003) *“Los Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas”* .UNAM. Méx.
- _____.(1996)”El género” fragmento literal:”*La perspectiva de género*” en Género y Feminismo. Desarrollo Humano y Democracia. Ed. horas y HORAS. España.
- http://www.asamblea.go.cr/Centro_de_informacion/Unidad_Tecnica_Igualdad/Documents/Qu%C3%A9%20es%20G%C3%A9nero%20por%20Marcela%20Lagarde.pdf
- _____(2012), *“El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías”* Inmujeres DF. México. Consultado el 15/01/2015 en:
- <http://www.cotidianomujer.org.uy/sitio/pdf/ElFeminismoenmiVida.pdf>
- _____(s/f) “Identidad femenina”, CIDHAL (Comunicación, Intercambio y Desarrollo Humano en América Latina, A.C.- México, en <http://www.laneta.apc.org/cidhal/lectura/identidad/texto3.htm>
- Loyola, Rafael (Coord.). (1986)”, *Entre la Guerra y la Estabilidad Política. El México de los 40* “.CONACULTA. México
- Martín Barbero, Jesús. (1987) *“De los Medios a las Mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía”*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- Martínez Assad, Carlos.(2010) *“La ciudad de México que el cine nos dejó”*, Ed. Océano. México.

- Metz, Christian (2001) "*El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*". Ed. Paidós. España.
- Metz, Christian (2002) "*Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Vol. I*", Ed. Paidós. España.
- Mino Gracia, Fernando (2011) "*La Nostalgia de lo Inexistente, El Cine Rural de Roberto Gavaldón*", CONACULTA. México.
- Monnet, Jerome (2011), "*La geografía contemporánea y Elisée Reclus*" Publicaciones de la Casa Chata, México.
- Monsiváis, Carlos. "*Escenas de pudor y Liviandad*" Ed. Debolsillo. Méx. 2007
- _____(2012) "*Las esencias viajeras*", Ed. Fondo de Cultura Económica, Mex.
- ----- (1992) –"*Las Mitologías del Cine Mexicano*" en Intermedios, No. 2- Junio-Julio .Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación. México.
- _____(2013), "*Misógino Feminista*", Ed. Océano, México.
- Mulvey, Laura (2001), "*Placer Visual y Cine narrativo*" en "Arte después de la Modernidad". Brian Wallis, (Coord.), Ed. Akal. España.
- Palma Rojo, Rodolfo. (2013). "*Rumberas, boxeadores y mártires. El Ocio en el Siglo XX*" Claves para la historia del Siglo XX Mexicano. INAH. México.
- Paz. Octavio (1984), "*El laberinto de la soledad*", Fondo de Cultura Económica. México.
- Pérez Montfort, Ricardo.(2007) "*Expresiones Populares y Estereotipos Culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez Ensayos*". CIESAS. México
- Pérez Rubio, Pablo.(2013), "*Carnalidad y visceralidad. El melodrama latino*". En Cine Toma, Revista mexicana de cine. Año 5, No.29. Julio-Agosto.
- Prósper Ribes, Josep.(2004), "*Elementos constitutivos del relato cinematográfico*" pág. 10 . Consultado el 14/dic./2014 en
- <https://books.google.com.mx/books?id=GwNONDLdk1UC&pg=PA9&lpg=PA9&dq=E.+Souriau.+Di%C3%A9gesis&source=bl&ots=11t9tuQmxa&sig=Fd7gkZvf-S S3iOlzn6elgjREj0&hl=es->

419&sa=X&ei=5EiOVKggJZKPyATwkoLQCA&ved=0CCUQ6AEwAg#v=onepage&q=E.%20Souriau.%20Di%C3%A9gesis&f=false .

- Romo, Azucena.(2001) “*Pedagogía de la dignidad vs Pedagogía de la dependencia*”, Ed. Torres Asociados, México.
- <http://peuma.e.p.f.unblog.fr/files/2012/06/Emilio-ROUSSEAU.pdf>
- Ruiz, Silvia (2008). “*Rosario Castellanos, ensayista como pocas*” en Revista Cartaphilus. Vol 4.2008. Edi.tum. Universidad de Murcia. España.
- Silva Escobar, Juan Pablo. (2011). *La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social. Culturales*, Enero-Junio, 7-30.
- Sáenz Valadez, Adriana.(2011) “*Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del siglo XX*” *Estudio de la moral en “Los años falsos “ de Josefina Vicens*. Ed. Plaza y Valdés. Méx.
- Téllez Infantes, Anastasia et al. (2002). “*Cine y Antropología de las Relaciones de Sexo-Género*, Diputación Provincial de Alicante, España.
- Tuñón. Julia (1998) “*Mujeres de Luz y Sombra en el Cine Mexicano*” El Colegio de México, IMCINE. México.
- Varillas, Rubén (2009), “*La Arquitectura de las Viñetas, Texto y Discurso en el Cómic*”, Ed. Viaje a Bizancio. España.
- Villalpando, Manuel, Rosas, Alejandro. (2003).”*Historia de México a través de sus gobernantes*”. Ed. Planeta. México.

Películas

- *Aventurera*, (Alberto Gout, 1949)
- *Enamorada* (Emilio “Indio” Fernández, 1946)
- *Cuando los hijos se van* (Bustillo Oro, 1941)
- *La malquerida* (Emilio “Indio” Fernández ,1949)
- *La mancha de sangre* (Best Maugard, 1937)
- *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933)
- *Las abandonadas* (Emilio “Indio” Fernández, 1944)

- *Los olvidados*, (Luis Buñuel, 1950)
- *Nosotros los Pobres* (Ismael Rodríguez, 1947)
- *Santa* (Antonio Moreno, 1931)
- *Salón México* (Emilio "indio" Fernández, 1948)
- *Una familia de tantas*, (Alejandro Galindo, 1948)