



# **LAS BIENAMADAS**

La cultura patriarcal en el cine mexicano

Rafael Aviña

*Palabra de Clío*



Olivia Aviña Estévez

## Rafael Aviña

Egresado de la licenciatura en Comunicación Social por la UAM-Xochimilco y de la primera generación de la Escuela de Escritores de la SOGEM. Ha sido investigador de la Cineteca Nacional, Filmoteca de la UNAM e integrante del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Dirigió el cine club del INBA y condujo la serie de TV UNAM: *Maravillas y curiosidades de la Filmoteca de la UNAM*. Autor del guion original del largometraje *Borrar de la memoria* (2010) dirigido por Alfredo Gurrola, estrenado en el 8º Festival Internacional de Cine de Morelia, en cuya página web impulsa una columna semanal sobre cine mexicano: *Voz en off*.

Colaborador de *La Jornada Semanal*, es autor de más de 30 libros entre ellos: *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano, David Silva. Un campeón de mil rostros* —Premio CANIEM a Mejor Biografía—, *¡Aquí está su pachucote... nooooo! Una biografía narrativa de Germán Valdés, Orson Welles en Acapulco (y el misterio de la Dalia negra), Mex Noir. Cine mexicano policiaco, No queremos olimpiadas queremos revolución, Un cineasta llamado Ismael Rodríguez, Nuevo Cine Mexicano. Territorios de reinvención: 1979-2009, Con D de deseo, destape, erotismo y sexo en el cine mexicano, Historia e histeria patria según el cine mexicano*. En 2004 obtuvo el Primer Lugar en el XX Certamen Nacional de Cuento Magdalena Mondragón de la Universidad Autónoma de Coahuila. En 2013 consiguió la Mención Honorífica en el 7º Concurso Nacional de Novela Negra. En 2018 obtuvo el Premio Guerrero de Oro al Mérito Periodístico por trayectoria que otorga la red de prensa mexicana de cine. Homenajado en el marco del Festival Universitario de Literatura y Arte en 2019.

# Las bienamadas

## La cultura patriarcal en el cine mexicano

Rafael Aviña



“Divulguemos la Historia para mejorar la sociedad”

## Las bienamadas. La cultura patriarcal en el cine mexicano

© 2007, Palabra de Clío, A. C.  
Insurgentes Sur # 1814-101. Colonia Florida,  
C.P. 01030, Ciudad de México.

Coordinación editorial: José Luis Chong  
Diseño de portada y maquetación: Patricia Pérez Ramírez  
Imagen de portada y contraportada: *Nosotras las taquígrafas* (1950) Dir. Emilio Gómez Muriel  
y *Siempre hay una primera vez* (Rosa) (1969). Dir. José Estrada.  
Colección Filmoteca UNAM.  
Cuidado de la edición: Rafael Avíña

Primera edición: enero de 2023

ISBN: 978-607-8719-27-3

Impreso en Impresora litográfica Heva, S. A.

Todos los derechos reservados. Los contenidos e ideas expuestas en este trabajo son de exclusiva responsabilidad de los autores.

[www.palabradeclio.com.mx](http://www.palabradeclio.com.mx)

Impreso en México - *Printed in Mexico*

## ÍNDICE

Brevísima advertencia .....	7
Introducción. La mujer y el cine en la cultura masculina mexicana .....	9
<b>1 MITOLOGÍAS RURALES Y DE PROVINCIA .....</b>	<b>17</b>
Derechos de pernada... <i>Allá en el Rancho Grande y sucedáneas...</i> .....	17
El Indio Fernández y su universo patriarcal .....	23
Pedro Infante e Ismael Rodríguez: otras exaltaciones de provincia y excesos machistas. <i>Los tres huastecos. La oveja negra</i> y <i>No desearas a la mujer de tu hijo y Las mujeres de mi general...</i> .....	28
La provincia: dos episodios. <i>Raíces:</i> <i>La potranca y Amor, amor, amor: La Sunamita</i> .....	32
<b>2 UNIVERSOS CABARETILES Y DE PROSTITUCIÓN.</b>	
<b>EL MAL NECESARIO .....</b>	<b>39</b>
Santas, Trotacalles. Aventureras y otras pecadoras siglo xx .....	39
Un caso particular: <i>El pecado de Laura</i> .....	48
<b>3 LA URBE Y EL ARRABAL.</b>	
<b>LA HEMBRA MALA Y LA MUJER VIOLENTADA .....</b>	<b>51</b>
<i>La mujer malvada</i> .....	51
El Indio otra vez: <i>Salón México y Víctimas del pecado.</i> <i>Mujeres violentadas</i> .....	54

<i>Heroínas en el fango del arrabal y zonas de perdición</i> .....	56
Ismael y Pedro una vez más. <i>La urbe: el machismo rampante y otros relatos del patriarcado</i>	
La trilogía de Nosotros los pobres .....	63
Del caballo a la motocicleta: <i>A. T.M./¿Qué te ha dado esa mujer?</i> .....	65
Violencia machista y doméstica setentas y ochentas, dos ejemplos:	
<i>Alberto Bojórquez: Retrato de una mujer casada y la violencia de género.</i> ..	67
<i>Rogelio A. González: Toña nacida virgen y el acoso machista</i> .....	69
<b>4 EL SÍNDROME DE DON GIL DE LAS CALZAS VERDES...</b> .....	73
<i>La monja alférez</i> .....	74
<i>Yo quiero ser hombre</i> y variantes previas y posteriores: .....	77
Un caso insólito: <i>Uno y medio contra el mundo</i> .....	81
<b>5 LAS CONSECUENCIAS DE IR EN CONTRA DE LA SOCIEDAD DE LOS HOMBRES</b>	
Las sirvientas: mujeres de segunda. El mal paso de la mujer, regaños moralistas y aspiraciones femeninas .....	83
Las empleadas domésticas .....	83
Adolescentes años cincuenta. Regaños juveniles.	
Alejandro Galindo y las jóvenes .....	95
Diatribas morales con personajes femeninos: <i>Una familia de tantas,</i>	
<i>Estos años violentos, La fuerza inútil y Mi madre es culpable</i> .....	100
Algunos retratos de chicas casaderas .....	105
Mujeres sometidas y/o la burla al macho. Cuatro ejemplos:	
<i>Tacos al carbón y La sorpresa, Isabel y Para servir a usted</i> con Héctor Suárez... ..	109
<b>6 PERSONAJES FEMENINOS PROTAGONISTAS EN PELÍCULAS PARADIGMÁTICAS</b> .....	113
<i>La mancha de sangre</i> .....	113
<i>La liga de las muchachas</i> .....	115
<i>Muchachas de uniforme</i> .....	117

<i>Nosotras las taquígrafas</i> . . . . .	118
<i>El sexo fuerte/Cuando las mujeres mandan</i> . . . . .	120
<i>La isla de las mujeres</i> . . . . .	121
<i>Teresa</i> . . . . .	122
<i>Días de otoño</i> . . . . .	124
Los bienamados: <i>Tajimara/Un alma pura</i> . . . . .	126
<i>Patsy, mi amor...</i> La entrega de una adolescente . . . . .	128
<i>El deseo en otoño/ Tres mujeres en la hoguera/Cuando tejen las arañas</i> . . . . .	130
<i>La verdadera vocación de Magdalena</i> . . . . .	133
<i>Lo mejor de Teresa</i> . . . . .	135
<i>Los pasos de Ana/Lola</i> . . . . .	137
<i>La ley de las mujeres</i> . . . . .	138
<b>7 MUJERES CINEASTAS Y GUIONISTAS</b>	
<b>EN MÉXICO SIGLO XX</b> . . . . .	141
Mujeres cineastas. Antecedentes . . . . .	141
Años setenta-ochenta . . . . .	144
La oleada femenina durante el Salinismo . . . . .	145
<b>Breves conclusiones</b> . . . . .	149

## **Dedicatoria**

A las mujeres de mi familia: mis abuelas Ninita (+) y Margarita (+), Clemen (+), Lupita y Olivia mi madre, Olivia Angélica mi hermana (+), Olivia Béhar, Oli mi niña y Evita.

A la memoria del querido amigo y cinéfilo Carlos Koehn

## **Agradecimientos**

A la Filmoteca de la UNAM, en particular a Héctor Mateo y Antonia Rojas por la selección de imágenes.

A José Luis Chong y Palabra de Clío mi agradecimiento total.

## BREVÍSIMA ADVERTENCIA

---

El presente proyecto propone explorar a través de una investigación y un análisis sociológico, cultural y filmico, los múltiples personajes femeninos que abordó nuestro cine desde esa visión paternalista que prevaleció (y sigue en parte subsistiendo) durante el siglo pasado, a través de la imagen cinematográfica. A su vez, las pocas oportunidades para mujeres cineastas y escritoras hasta los años setenta y los casos insólitos de directoras y productoras que consiguieron romper dicho cerco, incluso a través de otros personajes feministas planteados no sólo por directoras, sino también por cineastas varones.



## INTRODUCCIÓN

---

En un inicio fue el sexo y la lucha de géneros. Hoy en día todo sigue igual... o peor. Prevalece una encarnizada batalla entre hombres y mujeres y una victimización que parece no tener un inicio, un final y menos aún una claridad absoluta. Por supuesto, ello no quita el tremendo abuso que han sufrido las mujeres desde distintas perspectivas. La psicología de la moral erótica



*La verdadera vocación de Magdalena* (1971).  
Dir. Jaime Humberto Hermosillo. Colección Filmoteca UNAM.

que devino en represión y en la negación del placer y del cuerpo mismo, provocando morbo y malestar en las mujeres por ejemplo. Y, en buena medida, la tradición judeocristiana y su mentalidad puritana y autoritaria que niega el erotismo y lo exhibe al mismo tiempo a través de una doble moral, ha sido el eje de buena parte de los argumentos de todo ese imaginario popular de entretenimiento y en particular, la cinematografía nacional que estableció una serie de arquetipos donde dominaba la visión masculina y prevalecía la abnegación femenina. Hoy en día, mucho de ello ha cambiado por fortuna, y no solamente eso, la concepción de género mismo se ha transformado de manera radical de ahí el concepto de *LGBTIQ+* integrado por las sigla: lesbiana, gay, bisexual, transgénero, transexual, travesti, intersexual y *queer* y el símbolo + para incluir todos los colectivos que no están representados en las palabras anteriores...

...Según el Catecismo de la Iglesia Católica: “*El placer sexual es moralmente desordenado cuando es buscado por sí mismo, separado de las finalidades de la procreación y de unión*”. Esto lo repiten constantemente los educadores católicos, que como Jesús Kramsky, en el folleto *El culto a la sexualidad* (1993) señala: “*La voluptuosidad o goce de los sentidos por el goce mismo, es el medio ideal para que la sociedad se pierda en la idolatría, en el culto a la sexualidad y los grupos interesados en este empeño no cesarán porque su exaltación irresponsable les proporciona el poder y pingües ganancias*”. La cita que parece remitirse al cine, aparece en *Cómo propagar el Sida. Conservadurismo y sexualidad* de Edgar González Ruiz (Rayuela Editores/1994).

Buena parte de ésta influencia social y cultural que el cine nacional ha manejado en sus historias, sobre todas las del siglo pasado en la llamada época de oro proviene de los contratos sociales y religiosos por excelencia, como sería la célebre y cuestionable Epístola de Melchor Ocampo, utilizada para los nuevos cónyuges, ya que formó parte de la Ley de Matrimonio Civil, propiciada por Melchor Ocampo y que el entonces presidente Benito Juárez promulgara el 23 de julio de 1859. En esa ley se exigía como requisito esencial de validez del acto jurídico solemne del matrimonio la lectura de los artículos 1, 2, 3, 4, y 15. Lo interesante es que el artículo 15 es el texto que se conoce como “Epístola de Melchor Ocampo”:

*“Declaro en nombre de la ley y de la sociedad que quedan ustedes unidos en legítimo matrimonio con todos los derechos y prerrogativas que la ley otorga y con las obligaciones que impone; y manifiesto: “Que éste es el único medio mo-*

*ral de fundar la familia, de conservar la especie y de suplir las imperfecciones del individuo que no puede bastarse a sí mismo para llegar a la perfección del género humano. Éste no existe en la persona sola sino en la dualidad conyugal. Los casados deben ser y serán sagrados el uno para el otro, aún más de lo que es cada uno para sí. **El hombre, cuyas dotes sexuales son principalmente el valor y la fuerza, debe dar y dará a la mujer protección, alimento y dirección, tratándola siempre como a la parte más delicada, sensible y fina de sí mismo, y con la magnanimidad y benevolencia generosa que el fuerte debe al débil, esencialmente cuando este débil se entrega a él, y cuando por la sociedad se le ha confiado.***

*La mujer, cuyas principales dotes son la abnegación, la belleza, la compasión, la perspicacia y la ternura debe dar y dará al marido obediencia, agrado, asistencia, consuelo y consejo, tratándolo siempre con la veneración que se debe a la persona que nos apoya y defiende, y con la delicadeza de quien no quiere exasperar la parte brusca, irritable y dura de sí mismo propia de su carácter. El uno y el otro se deben y tendrán respeto, deferencia, fidelidad, confianza y ternura, ambos procurarán que lo que el uno se esperaba del otro al unirse con él, no vaya a desmentirse con la unión. **Que ambos deben prudenciar y atenuar sus faltas. Nunca se dirán injurias, porque las injurias entre los casados deshonran al que las vierte, y prueban su falta de tino o de cordura en la elección, ni mucho menos se maltratará de obra, porque es villano y cobarde abusar de la fuerza. ...***

Los subrayados en negro resultan más que evidentes para ejemplificar, la manera en que los argumentos de nuestro cine armaron una fórmula temática en casi todos los géneros a partir de ésta epístola y lo mismo sucede con las palabras pronunciadas por los sacerdotes católicos en *El día de la boda* como título de un filme de René Cardona hijo de 1967; remitámonos al discurso real de la ceremonia religiosa católica: El novio dice: “Yo (dice su nombre) *te quiero a ti, (nombre de la novia), como esposa y me entrego a ti, y prometo serte fiel en la próspero y en lo adverso, en la salud y en la enfermedad, y así amarte y respetarte todos los días de mi vida.* Y la novia responde después del novio: Yo (nombre de la novia), *te quiero a ti (nombre del novio), como esposo y me entrego a ti, y prometo serte fiel en la próspero y en lo adverso, en la salud y en la enfermedad, y así amarte y respetarte todos los días de mi vida. ...*

... Otro ejemplo notable, es el discurso del sacerdote al final de *El gran calavera* (1949) dirigida por Luis Buñuel y escrita por Janet y Luis Alcori-

za a partir de una pieza teatral de Alfonso Torrado ante la mirada patriarcal del futuro marido que encarna el propio Alcoriza y el rostro descompuesto de la bella Charito Granados que en realidad ama a otro hombre, *Pablo* (Rubén Rojo)... “*Vos, esposa, habéis de estar sujeta a su marido en todo. Despreciaréis el superfluo adorno del cuerpo, en comparación de la hermosura de las virtudes. Y habéis de cuidar con gran diligencia, los intereses de la familia. No saldréis de la casa si la necesidad no os lleváis en esto en la ausencia de vuestro marido. Ser como huerto cerrado y fuente cerrada en virtud de la castidad. A nadie después de Dios ha de amar más, ni estimar más la mujer que a su marido...*” Discurso que interrumpe el enamorado con un altavoz desde su camioneta estacionada afuera de la iglesia, con la que vende productos y hace anuncios que mezcla con reclamos a la novia que lo ha dejado... Y sigue el sacerdote: *La mujer obedezca a su marido. Yo intimo en nombre de Dios, tanto a los contrayentes como a todos los presentes que si sabéis que existe un im-*



*Siempre hay una primera vez* (Rosa) (1969). Dir. José Estrada.



*Ya somos hombres* (1971). Dir. Gilberto Gazcón.

*pedimento por el cual no pueda verificarse este matrimonio, lo manifestéis en conciencia y con absoluta libertad...Segunda y tercera vez lo requiero, que si sabéis si existe algún impedimento luego lo manifestéis...*” Y Fernando Soler, padre de la novia interrumpe diciendo: “*No hay un impedimento, hay varios. Primero: que ella no lo quiere. Segundo: que yo me opongo a ésta boda...*” Y le reclama al novio abusivo e interesado: *¡Usted cállese que ya sabemos la jugadita que nos tenía preparada!*, e incita a su hija a alcanzar a su verdadero enamorado que se encuentra afuera con su camioneta en un final feliz muy divertido...



*Teresa* (1961). Dir. Alfredo B. Crevenna. Colección Filmoteca UNAM.

## 1 MITOLOGÍAS RURALES Y DE PROVINCIA

---

### DERECHOS DE PERNADA... ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE Y SUCEDÁNEAS

La periodista Ana E. Ortega Baún, escribe en *historia.nationalgeographic.com.es*: “Cada cierto tiempo, un artículo, una novela, una película o una serie levanta un gran revuelo en las redes sociales al hablar del “derecho de pernada”, en referencia a los hombres que se valían de su posición para obtener favores sexuales de sus subordinadas. Desde luego, los abusos de esta clase han sido una constante de la historia, pero cabe plantear si realmente existió tal «derecho» en la Edad Media. El conocido en castellano como derecho de pernada, llamado en Francia *droit de cuissage* o también *ius primae noctis*, consistía en que un señor feudal desfloraba a una recién casada en su noche de bodas —la «primera noche»— en virtud de una ley o costumbre que se lo permitía. Esto significaba que el señor no tenía necesidad de ejercer la fuerza bruta sobre ella, y que novia, novio, padres y familiares no oponían ninguna resistencia a su cumplimiento...”

La descripción sobre el infame derecho de pernada viene a colación ya que la violencia sexual que alude a la Edad Media europea no fue exclusiva de aquel punto geográfico sino que se extendió por todo el orbe y en México se tienen múltiples ejemplos de caciques rurales que hicieron uso de su fuerza y su poder económico para imponer tal violencia y sumisión a las jovencitas de pueblos apartados durante décadas y que el cine mexicano retrató de alguna manera, extendiendo la propuesta a otros ámbitos y situaciones de provincia: la utilización del poder masculino contra mujeres en desventaja social como lo propone *Rebelión* de Manuel S. Gómez.

Para 1934 año en que inicia el mandato del presidente Lázaro Cárdenas, el cine nacional dispuesto quizá a proseguir con el ejemplo del régimen,

pone en marcha una curiosa mezcla de documental y ficción producida por el Departamento de Antropología de la Secretaría de Agricultura y Fomento titulada *Rebelión*. Lo curioso es que proponía un enfoque realista que se anticipaba incluso a los experimentos neorrealistas italianos, el realizador utilizó como actores improvisados a lugareños de San Juan Teotihuacán para contar un relato que se aproximaba a uno de los episodios de la trágica experiencia de Sergei M. Eisenstein en nuestro país: ¡Qué viva México! (1931).

El protagonista es un joven Pedro Armendáriz como un peón que se convierte en revolucionario para lavar con sangre el intento de violación de su novia por parte de un miserable capataz de una hacienda porfirista. Por encima del relato de honor y del primitivo concepto revolucionario prevalecía la estética visual del fotógrafo estadounidense Ross Fisher quien se sumaba a la plantilla de creadores plásticos para un cine mexicano que muy pronto cambiaría el sentido social por un gozo escapista. Algo similar sucedería en *Mala yerba* (1940) de Gabriel Soria, inspirada en la obra homónima de Mariano Azuela. Lupita Gallardo es una recatada rancherita que sufre el acoso y violación por parte de un hacendado jalisciense que interpretaba René Cardona cuando la observa desnuda en un río.

El personaje de Cardona en *Mala yerba* es cruel y libidinoso y un tanto similar al que interpretara antes en *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes; en cambio, el del caporal despistado a cargo de Tito Guízar puede compararse con el de Arturo de Córdova en *Mala yerba* y *Así se quiere en Jalisco* (1942) del mismo Fernando de Fuentes es otra variante de las anteriores, con patrón lujurioso, caporal celoso y noviecita ingenua...

...Y es que, la comedia y el drama ranchero elevado a las alturas por *Allá en el Rancho Grande*, van a lograr un cambio brutal en la visión masculina y femenina del México de los años treinta. De manera natural y “simpática”, se va a acrecentar de a poco el culto al macho; una dichosa misoginia que pone de manifiesto la virilidad como tema central: ya sea la del charro gallardo, la del cacique violento que no duda en ejercer su derecho de pernada, la del peón campesino que defiende a su mujer y sus principios, la del hacendado protector que cuida de sus propiedades, incluyendo hombres y mujeres y una extraña suerte de virilidad femenina como bandera de las heroínas “machorras” como se les llamaba y valentonas que van a aparecer en varios y atípicos relatos en la época de oro de nuestro cine, como



*Allá en el Rancho Grande* (1936).  
Dir. Fernando de Fuentes. Colección Filmoteca UNAM.

sucede en *Jesuita en Chihuahua* (1942) de René Cardona, que proponía a Susana Guízar como el personaje de la *marimacha*, (otro mote peyorativo de la época) que pronto se convertiría en uno de los pivotes del género. La cinta, co protagonizada por una futura estrella del género como Pedro Infante, estaba dedicada a la gloria del impetuoso Norte de México, plagado de hembras envalentonadas casi masculinas como en breve lo hará el personaje de *Doña Bárbara* (1943) del propio De Fuentes. Incluso, el mismo Infante quedó opacado ante la destreza viril de otra heroína respondona: la colombiana Sofía Álvarez en el personaje de *Chavela Vargas* —sí, como la célebre cantante e ícono gay— dueña de un rancho y que además bebe alcohol y se pone al tú por tú con los hombres, vestida como ellos en *La barca de oro* (Joaquín Pardavé, 1947). Y más tarde, *Contigo a la distancia* (Gilberto Martínez Solares, 1954); en ella, dos hermanas, una *marimacha* (Ana Bertha Lepe) y otra muy femenina (Rosa de Castilla) compiten por el amor del ranchero (Manuel Capetillo)...

La reunión de personajes cómicos como Carlos López *Chaflán* y Emma Roldán, la heroína *Crucita* Esther Fernández, el cantante Tito Guízar y el cantautor Lorenzo Barcelata, dieron pie a un nuevo género que se impondría a todas luces como la comedia ranchera, donde prevalecía como se ha mencionado antes, un ambiente idílico que parecía ignorar la Revolución y más aún la Reforma Agraria Cardenista. Estereotipos en lugar de personajes y la historia de un malentendido entre un hacendado y su caporal por culpa de la *noviecita santa* del segundo, imponiendo esa visión machista que daría pie a infinidad de versiones, en la que por cierto, aparece el futuro realizador Emilio *Indio* Fernández zapateando el “Jarabe tapatío” con Olga Falcón. El personaje de Emma Roldán hace un pacto con el patrón *Felipe* (Cardona) y le lleva a *Crucita* (Fernández), la jovencita virgen con engaños. Cuando aquel trata de forzarla, ella se desmaya y alcanza a decir el nombre de *José Francisco* el caporal a quien ama y que además, se trata del mejor amigo de *Felipe*, quien no la ha desvirgado, pero como parte de ello ha sido atestiguado por otros peones, el chisme se corre y se piensa que *Crucita* ya no es virgen desatando el malentendido entre los enamorados y la suspicacia machista.

Tal como lo expone Christian Wher en su tesis *Identidad, teatralidad y género en el cine mexicano* (2017): “...Ambos estereotipos cinematográficos —el macho y la imagen disociativa de la mujer entre santa y prostituta— tienen su origen en el cine de la Época de oro. A partir de ahí estos roles se naturalizan hasta manifestarse como prototipos de una presunta mexicanidad ‘auténtica’. Desde la perspectiva de una teoría de los géneros, esta observación parece confirmar la hipótesis constructivista de Judith Butler. Según la filósofa y feminista, las identidades genéricas no están determinadas por el sexo biológico, sino que se construyen mediante prácticas performativas y teatrales. ..Una interpretación común explicaría las idealizaciones del campo y de los labradores como reflejos filmicos de los ideales socialistas provenientes de la Revolución mexicana... Los verdaderos vaqueros y charros vivían con sus familias fácticamente en la esclavitud. El sistema arcaico y feudal del peonaje, cuyos orígenes se remontan a los tiempos más oscuros de la época colonial, obligaba a los labradores y sus familias a vivir dependiendo absolutamente de los hacendados...”.

...”En el sistema patriarcal y machista mexicano, ‘desflorar’ a una niña otorgaba cierta recompensa simbólica en la escala de la construcción de la masculinidad: las niñas vírgenes eran objetos preciados...y caros. Pamela Fuentes ha

observado que, según los detectives, por cien pesos se permitía que “políticos corruptos, reconocidos profesionales y militares” tuvieran la oportunidad de participar en un sorteo en el que el ganador desflorara a una niña...” —texto tomado de *Robachicos. Historia del secuestro infantil en México (1900-1960)* de Susana Sosenski, referido a los años cuarenta—.

Algo similar ocurre a su vez en *La casta divina* (1976) de Julián Pastor, inspirada en la crónica de la guerra de castas que tuvo lugar en Yucatán en el siglo XIX, donde la tierra y las personas eran propiedad de los hacendados, autonombrados, “*la casta divina*” y que el filme ambienta en 1915 con la llegada de Revolución a la península de Yucatán en la persona del *General Salvador Alvarado* (Jorge Martínez de Hoyos) que organiza la revuelta enfrentando a los latifundistas, quienes otorgan armas al Coronel *Abel Ortiz Argumedo* (Pedro Armendáriz hijo), para defender su autonomía. *Don Wilfrido* (Ignacio López Tarso), uno de los amos, no vacila en enviar a su hijo a luchar para conservar sus riquezas y prebendas, entre ellas el derecho de pernada...

...La comedia ranchera puso de manifiesto la bravura de los machos cantarines como Jorge Negrete y Antonio Badú quienes se disputan la mejor *fruta* de la región —María Elena Marqués— en *Me he de comer esa tuna* (1944) de Miguel Zacarías, célebre por las canciones de Manuel Esperón y Ernesto Cortázar, así como las intervenciones del trío *Calaveras*. Con aquellos, *Los tres García* (1946) de Ismael Rodríguez, que ofrece una de las mejores obras del género, en la historia de tres primos enamorados de Marga López, una joven estadounidense que intenta elegir al mejor pretendiente, entre: Pedro Infante, Abel Salazar y Víctor Manuel Mendoza, en un ejemplo perfecto del cine patriarcal según la visión de hoy en día.

Aquí, se acentuaba el escarnio al extranjero, ese que desconoce el folclor nacional y las virtudes del macho, encarnadas en los tres primos que incluyen: beber alcohol, cantar, torear, ejecutar pasos de la muerte en el lienzo charro, e incluso, llorar. A su vez, Sara García, interpreta el papel de una abuela sobreprotectora y *machorra*: la imposibilidad femenina de llegar a ser un hombre *de verdad*, ataviada de negro y con su perpetuo puro en la boca; tal y como sucede con otra matriarca similar interpretada por Emma Roldán en *Los hijos de María Morales* (Fernando de Fuentes, 1952), madre de los parranderos y juerguistas Infante y Badú.

Por su parte, *El gavilán pollero* (1950) del director debutante Rogelio A. González, convocaba a los machos relajientos Infante y Badú, en una

cinta que revelaba resortes como la misoginia y la homosexualidad, entre delirios etílicos, canciones y puñetazos más amorosos que agresivos. Esos mismos elementos serán explotados en *Dos tipos de cuidado* (1952) de Ismael Rodríguez, célebre no sólo por la aparente reunión irreconciliable entre Infante y Negrete, sino por sus abierta burla a las instituciones para mostrar las dos caras del macho rural: el airoso bravucón y el taimado enamoradizo, cuya disputa de amistad tiene que ver con que si uno se acostó con la novia del otro o la hermana de aquel; es decir, la mujer aparece tan sólo como una suerte de trofeo que puede ser rechazada si ha perdido la virginidad.

En ese contexto, las canciones y más tarde, la presencia física de José Alfredo Jiménez no podrán desprenderse de un cine dedicado a rendir culto al macho y narrar sus tragedias viriles donde las mujeres son prácticamente un objeto de segunda. .. “*Estoy en el rincón de una cantina*”, “*La vida no vale nada*”, “*La que se fue*”, “*Pero sigo siendo el rey*”; toda una filosofía melodramática y teatralizada, la celebración de la derrota y de la infidelidad femenina y el elemento del alcohol como el bálsamo capaz de curar las heridas del corazón. Era el compositor de moda que componía sus temas para cimentar aún más la filosofía masculinista de personalidades como Infante, Badú, o Armendáriz. Las melodías de José Alfredo resultaban entonces, la aceptación cabal de las virtudes y defectos del mexicano nacido en el campo, capaz de responder como hombre y llorar su derrota; una suerte de hilo argumental de varias cintas de baja calidad y producción donde sus canciones formaban parte de la trama misma como: *A los cuatro vientos* (Adolfo Fernández Bustamante, 1954) con Rosita Quintana y Miguel Aceves Mejía, o *Cuatro copas* (Tulio Demicheli, 1957) con el mismo Aceves Mejía y Libertad Lamarque.

Otra variante de estos temas tiene que ver con el clasismo. En ellos, la mujer ya no sólo es un elemento de segunda, además de que entre sus virtudes tenía que encontrarse la sumisión, sino que podría además ser desplazada por el color de su piel o de su cabello. Así lo ejemplifican el equipo de Raúl de Anda como director-productor y Luis Aguilar como protagonista en un filme curioso por su abierta burla al estadounidense y al mexicano pocho deslumbrado por el dólar y el idioma inglés en *Guadalajara pues* (1945). La trama, simplona en apariencia, que hablaba con humor de un serio problema social y en la que se interpretaban temas de Pepe Guízar y Cuco Sánchez, entre otros, narra un relato de enredos amorosos con Agustín Isunza en su papel del *agringado* ex bracero *Joe Flowers* o sea *José Flores*,

cuyos patrones, los atractivos jóvenes rubios Joan Page y Clifford Carr deslumbran a la pareja de hermanos que encarnaban Luis Aguilar y Amanda del Llano, a quienes Miguel Inclán, un rico alfarero de la región, les ha echado el ojo para casarlos con sus hijos Katy Jurado y Raúl Guerrero.

Algo similar ocurre en *Primero soy mexicano* (1950) dirigida y actuada por Joaquín Pardavé; éste, supera su analfabetismo para recibir dignamente a su hijo Rafael (Luis Aguilar) quien acaba de graduarse como médico en Estados Unidos. Prepara una gran fiesta donde éste último reniega de su país con sus pochismos y gustos *gringos*; para colmo, el hijo ingrato seduce a *Lupita* ahijada de su padre (Flor Silvestre) y se niega a quedarse en el campo. Finalmente, se arrepiente, pide la mano de *Lupe* y se queda como médico del pueblo. De nueva cuenta se trataba de darle una lección con humor y sencillez, a tanto mexicano que soñaba de manera indigna con los dólares y los *Hot dogs* y de paso manifestar una suerte de desprecio a la mujer no sólo por ser humilde, sino de facciones indígenas muy mexicana, que se resolvía con un final feliz.

#### EL INDIO FERNÁNDEZ Y SU UNIVERSO PATRIARCAL

En la obra de Emilio Fernández apodado el *Indio*, coinciden la arenga cívica, el folclor, el paisaje mexicano y la dignidad del indígena, al tiempo que creó los primeros arquetipos del género: el patrón altivo y cruel en ocasiones, el indígena honesto y noble y a la vez, orgulloso y viril, o la mujer abnegada y sumisa o la hembra arrojada y empoderada como lo ejemplifica María Félix en *Río Escondido* (1947) o aparentemente en *Enamorada* (1946). A su vez, Emilio supo rodearse de un equipo de colaboradores notables: Gabriel Figueroa en la fotografía, Mauricio Magdaleno guionista y luminarias como: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, María Félix, Columba Domínguez, Roberto Cañedo, o Rodolfo Acosta, en un país de nubes, magueyes y discursos cívicos, que se entremezclaban con calles humeantes de una urbe proletaria que destilaba alcohol, sudor y bajas pasiones como se aprecia en *Salón México* (1948) o *Víctimas del pecado* (1950).

Lo mismo sucede con esa joya filmica que es *Pueblerina* (1948), bello y fatalista drama rural a todas luces pre *rulfiano* que se mueve entre la tragedia campirana y el *western* crepuscular. Roberto Cañedo ganador del

Ariel a Mejor Actor, encarna al héroe honesto y comprometido con la bella joven Columba Domínguez y el hijo de ella: Ismael Pérez *Poncianito*. El protagonista sale de prisión y se encuentra con que su novia ha sido ultrajada y embarazada por uno de los caciques del pueblo. Abundan las escenas memorables como el jaripeo charro con cuchillos (otra fantasía fálica viril), pero sobre todo la magistral secuencia de la solitaria fiesta de matrimonio de la pareja, precedida por Cañedo y *Poncianito* adornando las mesas y Columba cocinando el mole en una enorme olla de barro.

Ese brutal ultraje que sufre Columba Domínguez en *Pueblerina*, forma parte de una larga lista de atrocidades que sufren sus personajes femeninos en un ambiente de brutal dominio masculino como lo muestran las películas del *Indio*. En *María Candelaria* (1943), la protagonista Dolores del Río es ofendida, perseguida e inmolada a pedradas por el hecho de posar para un pintor que elige su rostro que coloca sobre el cuerpo desnudo de otra modelo; es decir, los vecinos de su pueblito en Xochimilco arremeten contra ella sin saber siquiera que el cuerpo desnudo en la pintura no es el de ella, más grave aún que si así fuera, mostrarse sin ropa representaba una ofensa terrible que la convierte en una suerte de mujer pública.

En *Las abandonadas* (1944), Dolores del Río, es una joven engañada por un hombre casado (Víctor Junco), a quien cree su esposo al término de la Revolución y por ello es, arrojada a la calle por sus padres al quedar embarazada. *Margarita*, la protagonista, tiene a su hijo, *Margarito* (Joaquín Roche Jr., de niño, Jorge B. Landeta de adolescente y Víctor Junco de adulto) al tiempo que trabaja en el burdel de una francesa (Maruja Grifell). No obstante, su vida cambia cuando llega al prostíbulo el *General Juan Gómez* (Pedro Armendáriz), que la vuelve su amante y la instala en una residencia y más tarde le pide matrimonio y ella le confiesa que tiene un hijo al cuidado de una amiga y una nana (Eva Martino y Lupe Inclán), asunto que *Juan* conoce. Sin embargo, cuando todo parece destinado a la dicha de la protagonista y después de asistir al Teatro a ver a María Conesa, *Juan* es detenido y acusado de pertenecer a la *Banda del automóvil gris* y muerto a tiros al tratar de escapar. En realidad se trata de un impostor y *Margarita* cae de nuevo a lo más bajo, en prostíbulos de quinta, mientras su hijo crece y ella, al percatarse de que tiene un buen porvenir, decide renunciar a él quien termina convertido en próspero abogado y orador, y al final le ofrece una limosna a esa anciana miserable que en realidad se trata de su madre...

...En *Enamorada* (1946), ambientada en épocas de la Revolución, las tropas zapatistas del general *José Juan Reyes* (Armendáriz), toman la tranquila y conservadora ciudad de Cholula. Mientras confisca los bienes de los ricos del pueblo, el general *Reyes* se enamora de la bella, adinerada e indomable *Beatriz Peñafiel* (Félix), hija del hombre más notable de Cholula (José Morcillo). El desprecio inicial que *Beatriz* siente hacia el revolucionario da paso a la curiosidad y al final, un profundo y auténtico amor. Toda esa carga de fuerza arrebatadora con la que intenta doblegar al macho que intenta poseerla, contrasta con esa secuencia final en la que *Beatriz* sigue a pie a *su hombre* que avanza a caballo cuando el General abandona el pueblo y ella deja plantado al caballero que le ha propuesto matrimonio.

En *Río Escondido* (1947), María Félix consigue uno de sus papeles definitivos alejado del glamour de muchos de sus personajes que le dieran fama como *Doña Bárbara* o *Doña Diabla*. Encarna a una heroína anónima del pueblo; la profesora rural que tiene la encomienda del presidente de la República, de llevar la luz de la educación a decenas de niños campesinos en un pueblito arrumbado, sin agua, ni escuela. Un *Río Escondido* donde domina un latifundista criminal, *don Regino Sandoval*. El lugar elegido, es una pequeña comunidad en el Estado de México: Tulpetlac, donde la profesora *Rosaura Salazar* les inculca a los niños tanto las vocales como el heroísmo de Benito Juárez con el apoyo de otro héroe de la clandestinidad: un médico rural que interpreta Fernando Fernández, quien obliga al cacique en su lecho de enfermo a apoyar la escuela de *Rosaura* y a organizar a los lugareños para una campaña de vacunación con el fin de evitar contagios.

No obstante, resulta imposible olvidar a Carlos López Moctezuma como *Sandoval*, el endemoniado amo y señor que ha transformado la escuela rural del pueblo en sus caballerizas particulares y que intenta ejercer su derecho de pernada con María Félix, la horma de su zapato: una bravía profesora rural que enfrenta a ese macho superlativo acostumbrado a ultrajar a las jovencitas de la región. Por cierto, con guión de Juan Rulfo, el director Emilio Fernández emprendió otro retrato del caciquismo, éste sí con una crudeza tal que llega incluso a la caricatura en *Paloma herida* (1962); él propio *Indio* Fernández, encarna al sanguinario *Danilo Zeta*, que se aprovecha y somete con crueldad a los indígenas de una pobre población lacustre, incluyendo a la joven *Paloma* (Patricia Conde) a quien viola antes de asesinar a su novio.

En *Maclovía* (1948) López Moctezuma le hizo la vida imposible de nuevo a María Félix con sus bajas pasiones y deseos sicalípticos. Personifica al sargento *Genovevo de la Garza* cuya lascivia es en sí, el tema de la cinta, y en la que intenta mancillar el honor de la heroína y su humilde pretendiente Pedro Armendáriz, en un relato filmado en Pátzcuaro, Michoacán. Por cierto, el mismo López Moctezuma como feroz *amo y señor* rural enfrentó a Arturo de Córdova, Stella Inda y Pedro Armendáriz en *El rebozo de Soledad* (Roberto Gavaldón, 1952) y antes, hizo ver su suerte con esa mirada torva, morbosa y machista —tan común en aquellos años—, a María Antonieta Pons y a Armendáriz en *Konga Roja* (Alejandro Galindo, 1943).

A su vez, un breve diálogo entre las protagonistas Dolores del Río y Columba Domínguez que interpretan a madre e hija en *La malquerida* (1949), dice mucho sobre la visión patriarcal y la posición sumisa, dependiente e indefensa de la mujer en los años *dorados* de nuestra cinematografía.



*La malquerida* (1949). Dir. Emilio Fernández. Colección FilMOTECA UNAM.

Ello, en un filme en el que la cocina y el comedor se trastocan en punto neurálgico de reunión de sus personajes. Todo empieza cuando aparece en escena esa gran actriz secundaria que fue Enriqueta Reza, para servirle el desayuno a la *niña Acacia* (Columba) y ésta la insulta. La nana se va a refugiarse con la patrona *Raimunda*, madre de *Acacia* que termina discutiendo con su hija por lo mismo de siempre: su nuevo matrimonio con *Esteban* (Pedro Armendáriz) años después de la muerte del padre de *Acacia*. . . *Raimunda* le dice a su hija: “Una niña y una mujer sola están a merced de todos. La manada de buitres cayó sobre el sol y nos hubieran dejado sin nada, sino hubiera sido por Esteban. Él fue el único que se apiadó de nosotras. Con la necesidad de un hombre en la casa, escogí al que nos había ayudado y por eso me volví a casar. . .” . . .

En cambio, en *La red* (1953), también del *Indio*, la mujer es vista como un objeto de posesión sexual y erótico, y cuya trama se centra en la relación de dos amigos y una mujer, amante de ambos, en un relato que acude al mito bíblico de Adán y Eva y al mismo tiempo, al de Caín y Abel, a partir de una película repleta de simbologías cristianas y freudianas, protagonizada por la bellísima actriz italiana Rossana Podestà y los musculosos Crox Alvarado y Armando Silvestre, quienes adquirirían éxito en el cine de luchadores. El tema del paraíso, es visto aquí como una alegoría de la libertad sexual (el mar, la playa vacía, los chorros de espuma). Más allá de las escenas que descubren el cuerpo de la protagonista con escasa ropa transparentada por el agua, o la iconografía con ciertos toques homo-eróticos por parte de los musculosos varones y sus torsos desnudos, destacan imágenes que remiten a la masturbación. Así, Podestà frota rítmicamente la ropa de Silvestre mientras la lava, sosteniendo el balde entre sus piernas desnudas. También, el mismo Silvestre muele granos con golpes rítmicos, ante la mirada deseosa de la heroína italiana. *La red* la volvió a filmar el *Indio* en 1978, bajo el título de *Erótica*; su última película, protagonizada por Rebeca Silva a quien llamaban en aquella época *El cuerpo*, un mote machista impensable hoy en día, acompañada de los galanes Jorge Rivero y Jaime Moreno.

Por último, *La rebelión de los colgados* (1954) escrita por el propio B Traven para la pantalla bajo el seudónimo de Hal Croves, parecía un argumento hecho a la medida de Emilio *Indio* Fernández, sin embargo, sus pleitos con el productor José Kohn en plena selva chiapaneca produjeron su despido sólo para ser sustituido por Alfredo B. Crevenna, quien convir-

tió aquello en una galería de crueldades excesivas. La historia de un peón chamula en ese 1910 previo al levantamiento revolucionario, incluye, la muerte por apendicitis de su mujer al que un médico (Eduardo Alcaraz) se niega a atender pronto, el vaciado de ojos con espinas de uno de los más brutales capataces (Jaime Fernández a Luis Aceves Castañeda), un niño ahogado (el gran Ismael Pérez *Poncianito*), otro al que le mutilan la oreja y para colmo, los colgados del título: indígenas a los que torturaban con azotes despiadados primero y más tarde, suspendiéndolos por varias horas de los brazos atados a los árboles, los mismos donde explotan la caoba. Y de nuevo, la mujer es sólo un objeto desechable de uso sexual como sucede con los personajes de: Amanda del Llano y la joven debutante Ariadna Welter, que era todo, menos una indígena chiapaneca...

PEDRO INFANTE E ISMAEL RODRÍGUEZ: OTRAS  
EXALTACIONES DE PROVINCIA Y EXCESOS MACHISTAS.  
*LOS TRES HUASTECOS. LA OVEJA NEGRA Y NO DESEARAS A  
LA MUJER DE TU HIJO Y LAS MUJERES DE MI GENERAL...*

... La intención de *Los tres huastecos* (1948) de Ismael Rodríguez, escrita por él y Rogelio A. González, era repetir las hazañas de aquellos tres machos arrebatados de *Los tres García* y *Vuelven los García*, inspirados asimismo en *El secreto del sacerdote*, co escrita por el propio Ismael ocho años atrás. Pero sobre todo, se trataba de exaltar el retrato de provincia y sus múltiples *mexiquitos* y al mismo tiempo, explotar por triplicado el impacto popular causado por el nuevo ídolo del pueblo: el actor y cantante Pedro Infante y de paso exaltar un asunto común en esa época: el poder del patriarcado, el machismo rampante y la mujer como objeto emocional para el hombre. En este caso, la región de la Huasteca fue el escenario de *Los tres huastecos*. El poder eclesiástico encarnado en el cura sin bigote *Juan de Dios*, el poder militar a través de la figura del enamorado y cantarín capitán *Víctor Andrade* y finalmente, la supremacía del macho ateo, valentón y renegado, *Lorenzo*. Todos interpretados por el propio Infante...

...La trama arranca en aquel espacio geográfico en el que se cruzan tres pueblos de la Huasteca: tamaulipeca, potosina y veracruzana, ahí nacen los trillizos *Andrade*, separados por sus padrinos al morir su madre. Al crecer,

*Lorenzo* el tamaulipeco, es dueño de una cantina y padre de una chiquilla remolona, *La Tucita* (María Eugenia Llamas). En apariencia, se trata del bandido apodado *El Coyote* buscado por la justicia. El sacerdote *Juan de Dios* el de San Luis Potosí, toca el violín, juega canicas con los niños y enseña el catecismo con historias épicas. *Víctor*, el de Veracruz, se ha convertido en capitán del ejército dedicado a rastrear y atrapar al criminal *Coyote*, al tiempo que se enamora de la simpática *Mari Toña* (Blanca Estela Pavón), joven huérfana que tiene una mula que sólo anda si le dicen: “*Vida mía*” y le canta la canción *La burrita*: “*Arre que llegando al caminito, aquimichú aquimichú... Arre que llegando al caminito aquimichu aquimichu*”.

Al igual que *Los hermanos Corso* de Alejandro Dumas, *Juan de Dios* y *Víctor* sienten la furia de *Lorenzo*. El cura, piensa que éste ha violado a *Mari Toña*. Ella le confiesa su amor a *Víctor* pensando que es *Juan de Dios*, quien a su vez, toma el lugar de su hermano *Lorenzo* y se lleva a la *Tucita* para protegerla, cuando el capitán recibe la orden de detener a su hermano. Al final el bandido no es *Lorenzo*, sino *Alejandro* (Alejandro Ciangherotti), que termina confesando, gracias a los animales de *Tucita* (una víbora y una tarántula), a quien cuida el fiel *Bronco*, interpretado por Guillermo *Indio* Calles. Para finalizar con un gran jolgorio musical con una cámara que sigue la evolución de los tres hermanos *Andrade* que cantan en la fiesta del pueblo.

*Los tres huastecos* significó la consolidación de la pareja formada por Infante y Blanca Estela Pavón. Además, aparecen aquí, notables actores secundarios como Fernando Soto *Mantequilla* en el papel de *Cuco* el sacristán que sin duda, le roba muchas escenas a Pedro. Alejandro Ciangherotti como el villano e Irma Dorantes, uno de los amores verdaderos de Infante, y el argumentista y actor José G. Cruz (creador de *Ventarrón*, *Manos de seda* y de la historieta de *Santo*, *el enmascarado de plata*). Con canciones de Gabilondo Soler, Ventura Romero y Los Cuate Castilla y la aparición de alimañas como la tarántula *Epifania* y la víbora *Chabela*, hacen de ésta una de las más recordadas películas en un universo de supremacía masculina que alcanzaría quizá su mayor altura en *La oveja negra* y *No desearás a la mujer de tu hijo*, donde la mujer es vista como un trofeo sexual o una inclinación sentimental del macho.

Por cierto, en *Los tres huastecos*, *Mari Toña* la protagonista, termina cayendo ante el encanto del capitán *Víctor Andrade* incluso lleva a cabo el ritual de colocar a *San Antonio* al revés para conquistarlo y como todas las

mujeres; encontrar un hombre a su lado. Peor suerte, corre la otra protagonista femenina: la simpática *Tucita*, que termina por convertirse en una suerte de mini remedo masculino; una niña criada como un machito, valentón, agresivo, peleonero que en lugar de muñecas, sus objetos preferidos son pistolas y sus alimañas peligrosas...

... El 25 de julio de 1949 arrancaba en los Estudios Tepeyac: *La oveja negra* y su continuación: *No desearás a la mujer de tu hijo* a partir de una historia del propio Ismael y Rogelio A. González. La acción de la primera, arranca en un pueblo norteño, quizá en Nuevo León, donde el maduro, parrandero y violento *Cruz Treviño* (Fernando Soler), tiene sometidos a toda su familia: *Bibianita* (Dalia Iñiguez), su paciente mujer y su buen hijo *Silvano* (Infante), al que trata como si fuera un chamaco y solo encuentra cierta resistencia en la anciana y explosiva *nana Agustina* (Amelia Wilhelmy)...

... *Cruz* tiene una deuda de juego de cinco mil pesos con *Sotero* (Francisco Jambrina) que *Silvano* va a liquidar, empeñando las joyas de su madre, pero derrota en la baraja a *Sotero* y le gana una cantidad mayor, que se deja perder en un juego con su padre. Aunque *Silvano*, es novio de *Marielba* (Amanda del Llano), es acosado por su antigua amante, la muy atractiva *Justina* (Virginia Serret), que coquetea y seduce con facilidad a su padre *Cruz*, a quien *Sotero* y sus cómplices, *Chucho*, *Jacinto* y *José* (los espléndidos secundarios: José Muñoz, Guillermo Bravo Sosa y José Pardavé) quieren poner de prefecto del pueblo para que los ayude en sus transas. *Nicho* (Antonio R. Frausto) padre de *Marielba* y *Laureano* (Andrés Soler), compadre de *Cruz*, proponen a *Silvano* que compita contra su padre, lo que da pie a situaciones muy tensas y a otras muy divertidas como aquella en la que Fernando Soler tiene que enfrentar a un boxeador que llega al pueblo: *El Campeón Asesino*.

*La oveja negra* y *No desearás a la mujer de tu hijo*, resultan notables ejemplos de esa otra provincia mexicana observada desde una posición poco complaciente y desconocida que elige el realismo en lugar del civismo o el discurso oficial. Aquí, sus insólitos personajes, se mueven en un ambiente donde se respira una misoginia fuera de serie, interpretados de manera magistral por Fernando Soler y Pedro Infante, quienes llevan una difícil relación familiar, debido sobre todo a la soberbia patriarcal del viejo. Las incidencias de la historia, no sólo hacen divertidos, sino creíbles, el hecho de que ambos contiendan por la prefectura de la localidad. Que el anciano padre enamo-

re a la atrayente amante del hijo, que *don Cruz* ataque a ese boxeador exhibicionista que encarna Wolf Ruvinskis, que *Silvano* pida perdón de rodillas a su progenitor, o el desmayo que sufre la abnegada *Bibianita*, cuando *Cruz* llega del brazo de *Justina* a la fiesta donde se anuncia la boda de *Silvano* y *Marielba*. Y más aún, aquella secuencia en la que *Cruz*, dispuesto a humillar a su hijo, hace que *Silvano* le limpie los zapatos enfrente de todos. Por supuesto, todo es diversión pero a costa de las humillaciones del patriarcado y la posición sumisa de las mujeres de la película, a excepción de la nana anciana, con cierto ímpetu masculino al estilo de Sara García en *Los tres García* y secuela.

En *La oveja negra* y su secuela prevalece una visión machista acorde a la época y el contexto, donde todo ello estaba normalizado: se trata de dos mitos que se interpretan a sí mismos en un par de filmes inclasificables que representan una agria reflexión sobre el poder paterno. Y ahí está para demostrarlo la decisión de *Cruz* de irse a vivir con su joven amante o la brutal golpiza que deja bañado en sangre a su hijo, quien rompe con su novia para atraer a *Justina*, sacrificándose por el dolor de su madre agonizante: “*Máteme, máteme, pero después vaya con mi madre que se está muriendo y lo llama*”. Por supuesto, *Bibiana* fallece, no sin antes propiciar que padre e hijo se reconcilien y acaban abrazados llorando ante el cadáver de la esposa y madre.

En la continuación, aparece el personaje de la coqueta muchachita *Polita* (Irma Dorantes); otro arquetipo femenino de esos años: la mujer casquivana que juega sexualmente con el hombre y de nuevo el caballo bailarín *Cancia* o *Kamcia*, propiedad del ex Presidente Manuel Ávila Camacho, que entrenaba el Mayor Gabriel Gracida. Aquí, *Cruz* y *Silvano* juran ante la fotografía de *Bibiana* que ninguna mujer entrará a esa casa, aunque *Cruz* se entusiasma con la hija de *Laureano*: *Josefa* (Carmen Molina) que se enamora de *Silvano*, lo que da pie a un nuevo enfrentamiento entre padre e hijo, quien finalmente se rebela y consigue doblegar la injusta autoridad paterna, no sin antes presenciar la muerte del caballo, del perro de *Cruz* y del propio anciano padre reconciliado con los suyos...

...En 1950, Ismael Rodríguez realizaba *Las mujeres de mi general*; una machista tragicomedia revolucionaria con Pedro Infante como el *General Juan Zepeda* que se reencuentra con su antigua amante, *Carlota* (la Chula Prieto) a la que llama “Perra”, casada con *Fermín* (Jorge Mondragón), el hombre más acaudalado del pueblo que ha huido debido a la entrada de las

tropas revolucionarias. *Carlota* trata de seducirlo y se lo disputa con la bravía *Lupe* (Lilia Prado), la fiel soldadera y amante de *Juan*, en un filme donde el rol de la mujer era reducido a la amante fiel y sumisa obligada a otorgarle al macho protagonista, a veces ternura y comprensión y en otras amor, sexo y coquetería. *Las mujeres de mi general* resultó una entretenida aunque menor, cinta sobre la Revolución con los lugares comunes de rigor, mezclados con los desplantes machistas y cancioneros de Infante, indeciso entre las dos mujeres que lo pretenden.

Entre los actores secundarios notables se encontraban: Miguel Inclán en el papel de *Blas*, mano derecha de *Juan*, Lupe Inclán como *Tacha*, mujer de éste, Miguel Manzano como el *Coronel Domingo Vargas*, Arturo Soto Rangel *Don Jelipe* y el actor Alberto Catalá que interpretaba a *Marco Polo*, un sirviente homosexual y muy amanerado, como antes lo había hecho Miguel *Lalito* Montemayor en *El secreto del sacerdote*, es decir, aquí, los alardes machistas eran tan álgidos que se jugaba y se hacía mofa del personaje gay y afeminado con el que los hombres también podían jugar si se les daba la gana por ser muy machos...

...En el delirante clímax, *Juan* comanda la batalla con su hija bajo un brazo. Más tarde, la Chula Prieto cae ante las balas de los federales e Infante es salvado de ser fusilado por la *Lupe*. Después, ella misma con la hija de ambos que carga en la espalda ayuda a su amado *Juan* a disparar una ametralladora contra las tropas enemigas mientras ríen a carcajadas. En ésta película y por descuido del armero a cargo, durante las escenas de batalla filmadas en Tlatelolco, uno de los *extras* murió herido por una bala de verdad y otros más resultaron heridos, entre ellos el *foto fijas* Francisco Urbina...

LA PROVINCIA: DOS EPISODIOS. RAÍCES:  
LA POTRANCA Y AMOR, AMOR, AMOR: LA SUNAMITA

La película *Raíces*, producida por Manuel Barbachano Ponce y dirigida por Benito Alazraki, a partir de un guión de Juan de la Cabada, Carlos Velo, Benito Alazraki, Manuel Barbachano Ponce, María Elena Lazo (Elena Urrutia), Jomi García Ascot, Fernando Espejo, se inspiraba en cuatro relatos de, *El diosero* de Francisco Rojas González. *Las vacas* cuenta la historia de una humilde pareja otomí con una hija recién nacida habitantes del Valle del



*Raíces* (1953). Dir. Benito Alazraki. Colección Filmoteca UNAM.

Mezquital en el Estado de Hidalgo, que sufren los reveses de la pobreza y la sequía. La mujer se ve en la necesidad de vender la leche materna de su hija a una pareja de turistas. En *Nuestra Señora*, una comunidad indígena chamula vuelca su fervor religioso en la reproducción de la Gioconda o Mona Lisa de Leonardo Da Vinci, creyendo ver en esa pintura a la Santísima Virgen, ante la desesperación de una antropóloga estadounidense. En *El Tuerto* se narra el lamentable penar de una madre en busca del milagro que le devuelva a su pequeño hijo tuerto la salud de su ojo y evitar así las burlas de los otros niños en un poblado de Yucatán. Y por último, en *La potranca*, en la zona del Tajín, en Veracruz, una bella muchacha indígena sufre el acoso de un antropólogo extranjero. Ella se defiende con violencia. Sin embargo, el padre de ella encuentra una solución irónica y pacífica para defender su dignidad de raza ante la insistencia del hombre en tenerla como sea.

Con música de Pablo L. Moncayo. *La potranca*, protagonizada por Alicia del Lago como *Xanath*, Carlos Robles Gil: *Eric, el antropólogo extran-*

*jero*, Teódulo González como *Teódulo, padre de Xanath* y Laura Holt. *Vivian, mujer de Eric*. *Raíces* obtuvo el premio de la crítica en el Festival de Cannes de 1954 y un premio especial para Benito Alazraki en la entrega de los Arieles en 1956. Al inicio de los años cincuenta en el ocaso de la época de oro de nuestro cine, los altos costos de producción, las exigencias sindicales, el anquilosamiento de la industria y la utilización de materiales fílmicos más sensibles y equipo más ligero, trajeron como consecuencia la creación de obras alternativas. Un cine independiente con posibilidades de crecer al margen de la industria como lo demostró *Raíces*, realizada con un presupuesto raquítrico, filmada en locaciones naturales y sin actores profesionales (“parte del pueblo mexicano”, según los créditos), inaugurando así el llamado cine independiente en nuestro país...

...Al no formar parte de la plantilla del STPC, los responsables de *Raíces*, armaron la película como un conjunto de cortos, inspirados en cuentos de *El diosero* de Francisco Rojas González. La experiencia de éste filme trajo como consecuencia una segunda película: *Torero* (1956) dirigida por el español Carlos Velo afincado en nuestro país. Ambos títulos, servirían de cimiento para la creación de la Filmoteca de la UNAM el 8 de julio de 1960, con la donación de las dos películas producidos por Barbachano Ponce. *Raíces* conseguía capturar una provincia alejada de los arquetipos rurales del *Indio* Fernández; la cámara de Walter Reuter capta una provincia desmitificada en escenarios de Yucatán y Veracruz en dos de los relatos más logrados: *El tuerto* y *La potranca*, la ironía y la crueldad en medio de pencas de maguey en el primero y, sobre todo, la tensión sexual como parte del paisaje y la arquitectura indígena en el segundo, así como el acoso machista y la visión de la mujer como un simple objeto sexual que aquí se denunciaba, en un relato ambientado en la zona del Tajín.

*Xanath* una bella muchacha indígena (Alicia del Lago), sufre la persecución obsesiva por parte de *Eric* (Carlos Robles Gil), un antropólogo extranjero. Ella se defiende con violencia. Sin embargo, el padre de la muchacha, don *Teódulo* (Teódulo González), encuentra una solución irónica y pacífica para defender su dignidad de raza ante la insistencia del hombre en tenerla como sea, intercambiando a la hija por la esposa del antropólogo: *Vivian, mujer de Eric* (Laura Holt). *La potranca* es uno de los primeros relatos donde se denunciaba el hostigamiento sexual y clasista de un hombre contra una muchacha indígena, lo que resulta notable para la

época donde todas éstas y otras situaciones estaban normalizadas como lo muestran otros retratos de provincia contemporáneos.

Por ejemplo, en *La casa chica* (1949) de Roberto Gavaldón, Roberto Cañedo vive feliz como médico rural curando la onchocercosis que azota a los indios chamulas en Chiapas con la ayuda de Dolores del Río ex compañera de la Facultad, pero debe casarse en la capital con Miroslava. La primer aceptaba de manera sumisa su papel de amante o “mujer de segunda”; o sea, la *casa chica* del título. Y en tanto que en *Sombra verde* (1954), del mismo Gavaldón, el protagonista, es un ingeniero perdido en la selva (Ricardo Montalbán) que cae en brazos de una joven que ha crecido libre y sin prejuicios —la idea, sería retomada por el guionista Luis Alcoriza en su espléndida cinta *Tiburones* (1962) con Julio Aldama y Dacia González—. Aquí, el erotismo implícito se define por el descubrimiento de una nueva y libre sexualidad, que incluye imágenes de Ariadne Welter, quien dejaba entrever sus pechos desnudos bajo una blusa mojada, como también ocurría con María Antonieta Pons en *La gaviota* (Raúl de Anda, 1954); es decir, la libertad erótica de la mujer estaba ligada a mostrarse semi desnuda para regocijo del público masculino sobre todo de la época.

El mítico Primer Concurso de Cine Experimental que supuso la llegada de nuevos cuadros de producción, equipos de rodaje reducidos, locaciones naturales y mucha improvisación, tuvo como puntos álgidos los filmes *La fórmula secreta* de Rubén Gámez y *En este pueblo no hay ladrones* de Alberto Isaac, ganadoras del Primer y Segundo lugar con 37 y 36 puntos respectivamente, así como de los principales premios y menciones, seguida por un conjunto de cinco medietrajados titulado por su productor, Manuel Barbachano Ponce: *Amor, amor, amor* que recibió 19 puntos por parte de un jurado integrado por: Efraín Huerta, Francisco de P. Cabrera, Jorge Ayala Blanco, Luis Spota, José de la Colina, Adolfo Torres Portillo, Rolando Aguilar, Manuel Esperón, Huberto Batis, Fernando Macotela, Carlos Estrada Lang y Andrés Soler.

Aquella reunión de cinco episodios incluía: *Las dos Elenas* de José Luis Ibáñez con guión de Carlos Fuentes, cuyo tema era el *ménage a trois* y sugería el encuentro sexual entre una suegra y su yerno (Enrique Álvarez Félix y Beatriz Baz); es decir, se planteaba aquí personajes femeninos liberados sexualmente. *La Sunamita* de Héctor Mendoza, inspirado en un cuento de la sinaloense Inés Arredondo, sobre una joven obligada a acceder a los toque-

teos de un anciano desahuciado (Victorio Blanco) que parecía revitalizarse al casarse con ella (la atractiva Claudia Millán, ganadora en el Rubro de Actriz Revelación). *Lola de mi vida* de Miguel Barbachano Ponce, según un cuento de Juan de la Cabada y Carlos Fernández. Y a su vez *Tajimara* de Juan José Gurrola y *Un alma pura* de Juan Ibáñez, inspiradas en cuentos de Juan García Ponce y Carlos Fuentes, respectivamente y que fueron separadas para formar un largo independiente titulado: *Los bienamados* y a la cinta *Amor, amor, amor*, se sumó otro corto: *La viuda* de Benito Alazraki ambientado en los años de Revolución, sobre una viuda fogosa que vela a su marido mucho mayor que ella en un cementerio y termina por pasar una noche de amor con el soldado que cuida el cadáver encapuchado de un alzado...

...*La Sunamita* cuenta con una bella fotografía de Antonio Reynoso que muestra un halo misterioso en su retrato de provincia donde juega con la luz de una forma aleccionadora. Ello en una película que muestra el papel de la mujer preconcebido. No sólo tiene que ver con buenos ojos los escauceos y acoso vulgar del anciano tío que la mancilla, sino que además a la vista de los demás, ha quedado manchada de alguna manera al convertirse en una bella y joven viuda en un relato de una simpleza y al mismo tiempo de una complejidad escalofriante propuesto por la notable escritora Inés Arredondo y resuelto con belleza y elegancia por el director de extracción teatral Héctor Mendoza. Al saber agonizante a su anciano tío *Polo*, la joven *Luisa* regresa a su pueblo para reencontrarse con su infancia y con las ideas preconcebidas de provincia, al tiempo que antepone su piedad a sus necesidades para escuchar todas las historias del viejo que se supone, fallecerá cuando le acabe de contar sus memorias. El anciano le propone a la muchacha heredar todos sus bienes casándose con ella *in articulo mortis*. Ella no quiere aceptar, pero cede ante la presión de la familia como un último acto de piedad para aquel hombre desahuciado y la boda ante el sacerdote, se celebra con el novio agonizante en su lecho. Sin embargo, *Polo* se reanima y le exige atenciones propias de un marido y su mujer, y la fuerza a costarse con él apoyado por el cura que le recuerda su obligación marital a *Luisa*. *Polo* muere pronto y ella se va ante las miradas de hombres y mujeres que la hacen sentir envilecida.

Es decir: *La Sunamita* es un retrato fiel de la visión patriarcal y del machismo rampante de provincia que degrada a la mujer al extremo, la minimiza y la destruye. Un relato sobre la violencia silenciada y permitida

en los pueblos, incluso en las ciudades, así como el sometimiento de la mujer, muchas de ellas, obligadas a casarse o a tener relaciones sexuales con hombres incluso mayores o siendo ellas, menores de edad. Inés Arredondo plantea además como la pureza se mancilla ante los ojos de los otros que la trastocan en víctima de la bajeza de los hombres e incluso de las mujeres que apoyan y ello el cuento y la película lo retratan a la perfección y que deja a la protagonista *Luisa*, inerme y sucia de alguna manera...



*Santa* (1931). Dir. Antonio Moreno. Colección Fimloteca UNAM.

## 2 UNIVERSOS CABARETILES Y DE PROSTITUCIÓN. EL MAL NECESARIO

---

### SANTAS, TROTACALLES, AVENTURERAS Y OTRAS PECADORAS SIGLO XX

*“A finales del siglo y a principios del XX se advierte en México la influencia radical del criminólogo italiano Cesare Lombroso (1835-1909) quien buscaba las causas de la criminalidad en la personalidad física del hombre. También es el autor del libro La mujer delincuente, la prostituta y la mujer normal que aparece en 1893 y rápidamente se convierte en obra de consulta en México. En ésta obra “científica” Lombroso convierte a la prostituta en el equivalente femenino del criminal. Su preocupación fundamental es definir una naturaleza femenina inferior a la del hombre, negando la influencia del medio externo como causa de la prostitución y dándole a la herencia una primicia total. “Demuestra” que la degeneración individual vuelve a las mujeres prostitutas y que éstas son irremediablemente anormales. Para él, como para muchos de sus contemporáneos, toda mujer aún la más dulce, maternal y púdica es peligrosa. Incluso, la burguesa, más normal y decente, conserva un fondo de crueldad, y su naturaleza infantil y salvaje permanece latente...”*

*...”Esta omnipresencia de la amenaza se cristaliza en la actividad sexual, por eso “la mujer del discurso sobre la mujer”, la mujer normal, no tiene, o casi no tiene sexualidad, es frígida. Es anormal el deseo de la mujer de una práctica sexual fuera de la reproducción, y por eso causarán tanto escándalo las primeras reivindicaciones feministas de responsabilidad sexual, que fueron vistas como una afrenta al orden social y a sus fundamentos, pues todo desbordamiento de sexualidad fuera de la institución matrimonial era suelo fértil para la ninfomanía, la locura moral y la anarquía social... La moral burguesa permite al hombre tener relaciones sexuales, pero condena absolutamente cualquier*

*tipo de libertad sexual en la mujer, además la tajante distinción entre malas y buenas llega a un extremo donde no hay diferencia entre libertad sexual, adulterio, “una cana a aire”, vicio y prostitución. La monogamia, la abstinencia y el placer condicionado a la procreación, así como la virginidad, transformaron la vida conyugal en una cárcel dorada, en donde la prostituta y el burdel adquieran para los hombres un aura mágica...”...*

...Las citas tomadas del libro de Fernanda Núñez Becerra, *La prostitución y su represión en la ciudad de México (siglo XIX), prácticas y representaciones* (Gedisa/Biblioteca Iberoamericana de Pensamiento) proponen el caldo de cultivo ideal para los argumentos, relatos, ficciones y arquetipos de uno de los géneros y personajes más representativos de la cinematografía mexicana: el cine cabaretil y de prostitución y con éste sus figuras ideales: las santas, trotacalles, pecadoras, aventureras y hetairas higiénicas e infantilizadas o malvadas y abiertamente lúbricas...

En efecto, nuestro cine abrió esa *caja de Pandora* de la prostitución filmica para no cerrarla jamás. El tópico por excelencia del cine nacional; el comercio carnal y sensual a ritmo de danzón, rumba o bolero y sus imágenes inagotables de pecadoras, aventureras y otras víctimas del pecado, quienes transitan del arrabal al burdel, pasando por el cabaret de mala muerte y el *night club* de lujo, o del cuartucho de azotea al confortable *penthouse*. Es la tragedia de un cruel destino y del honor perdido, la culpa del pecado que las ha llevado a vender caro su amor aventurero...

...El cine cabaretil y de callejeras respondió por lo general a un esquema en esencia común: una jovencita provinciana o de origen humilde, terminaba por culpa de las circunstancias al cabaret o al prostíbulo, sólo para ser acosada y maltratada por un *cinturita* o un *gángster*, mientras se revelaban insospechados parentescos y la heroína se degradaba aún más, triunfaba como bailarina o ambas cosas. Todo ello, ilustrado con una escabrosa melodía de Agustín Lara, un didáctico bolero, o mucho ritmo tropical con una protagonista que sepa mover las caderas o que provoque algo más incitante que simple lástima.

Ya sea por rechazo social, sometimiento gustoso, vanidad, deseo de dominio, frigidez, ninfomanía, problemas económicos, o por un simple mal paso, las pecadoras, oscuros objetos del deseo de nuestro cine, llámense ficheras, rumberas, pérdidas o aventureras, se convirtieron en las diosas del deseo que encarnaron el mal necesario, el paño de lágrimas, el narcisismo

despiadado o el himeneo gozoso de una cinematografía como la nuestra, que alcanzó altas dosis de delirio y genialidad con el tema del cabaret y la perdición, abandonando todo asunto sociológico y colocando a la mujer como un simple objeto de juego erótico desechable y a la prostituta como un ser perdido en el fango de donde era incapaz de salir según la visión masculina y patriarcal del cine mexicano que prevaleció en todo el siglo pasado y aún hoy en día...

...El arquetipo de la prostituta, resulta el emblema del cine mexicano y con *Santa* (Antonio Moreno, 1931) establece el primer arquetipo de esa mujer de la calle, la suripanta inocente que se mantiene virgen en espíritu, aquella que ha sido llevada al pecado por una mala jugada del destino y cuya pureza brilla en el fango de la sordidez cotidiana. Lupita Tovar y Esther Fernández protagonistas de las dos primeras versiones sonoras de *Santa*. Seguidas por la actriz Marga López en *Salón México* (Emilio Fernández, 1948) Elda Peralta en *Trotacalles* (Matilde Landeta, 1951) o Ninón Sevilla en *Perdida* (Fernando A. Rivero, 1949) y *Aventurera* (Alberto Gout, 1949) representan a la prostituta desventurada por vocación, la mujer devota, abnegada, sentimental y heroica que paga el pecado de su ingenuidad.

A su vez, los relatos de pecadoras y rumberas no podía desligarse de la música, una suerte de comentario social de la época, tesis y premisa de toda cinta del género... *Vende caro tu amor, aventurera y que paguen con brillantes tu pecado*; una suerte de máxima ética, surgida de la inspiración de Lara, que anima a la protagonista para lograr un dramático cambio de actitud, muy opuesto al de su papel de sufrida prostituta en *Perdida, la mujer vencida por no tener cariño que le diera ilusión, aquella que al fango rodó después que destrozaron su virtud y su honor*, como lo indica la canción interpretada por el trío Los Panchos...

... La mujer y el tema de la sexualidad en nuestro cine, según el punto de vista de los hombres, está presente ya desde los orígenes. De ahí provienen sus primeros arquetipos y estrellas como los de: Emma Padilla, Elena Sánchez Valenzuela y Lupe Vélez, por citar algunos nombres. Sin embargo, la psicología de la moral erótica que devino en represión y en la negación del placer y del cuerpo mismo, puede aplicarse de manera extrema a la literatura de estancillo, las radionovelas, la historieta, los pasquines y revistas eróticas que circulaban de forma clandestina —y que ahora resultan cotidianos en los puestos de periódicos—, las telenovelas y por



*Trotacalles* (1951). Dir. Matilde Landeta. Colección Filmoteca UNAM.

supuesto todo nuestro cine. Sin duda, la tradición judeocristiana y su mentalidad puritana y autoritaria que niega el erotismo y lo exhibe al mismo tiempo a través de una doble moral, ha sido el eje de buena parte de los argumentos de todo ese imaginario popular de entretenimiento y en particular, la cinematografía nacional...

...A mediados de este año, tuve la oportunidad de visitar el pueblo de Cocoyoc, Morelos y darme una vuelta por una muy antigua capilla que funge como la iglesia vieja de esa pequeña localidad. Afuera, en los muros exteriores a un costado de la entrada, se puede ver una pancarta plastificada que intenta adoctrinar sobre la vestimenta de la mujer hoy en pleno siglo XXI en junio de este 2022. En dicho pasquín puede leerse: *“Antes de entrar a la iglesia, revisa si vienes vestida ADECUADAMENTE. CABEZA CUBIERTA: Porque si la mujer no se cubre, que se corte también el cabello y si le es vergonzoso a la mujer cortarse el cabello o raparse, que se cubra. Porque el varón no debe cubrirse la cabeza pues él es imagen y gloria de Dios, pero la*

*mujer es gloria del varón. Por lo cual la mujer deber tener señal de autoridad sobre su cabeza por causa de los ángeles. Corintios XI. 6-10. BLUSA MODESTA (4 dedos debajo de la clavícula). Asimismo, también las mujeres ataviándose de manera honesta, con pudor y modestia, no con peinado ostentoso, u oro, o perlas o vestidos costosos. Timoteo II, 9. FALDA DEBAJO DE LA RODILLA. NO PUEDES TRAER: Jeans, falda arriva (sic) cortas y entalladas, ombligueras, blusas escotadas y de tirantes”... Sin duda, un texto que ejemplifica como sigue pesando ese enfoque machista, religioso que hace ver a la mujer como una pecadora si rebasa las reglas impuestas por los hombres; los hombres al frente de la iglesia, el Estado o la institución que fuese...*

...Al inicio de la década de los treinta reinaba una atmósfera moralizante. De ahí, el éxito de un filme como *Santa* de Antonio Moreno, que colocaba el dedo en la llaga sobre los universos del pecado y sus consecuencias. No obstante, la película y la circulación cada vez mayor, de materiales impresos y literarios con temas eróticos —por ejemplo, la revista *Vea* que desde mediados de los treinta apostó por una liberación de la sexualidad— y el posterior impacto —una década después—, del cine cabaretil, de rumberas y pecadoras, trastocó la sexualidad, el erotismo y los ambientes prostibularios en mercancía cultural y en espectáculo popular, aunque la práctica de la prostitución abierta, clandestina o disimulada, seguía manifestándose como un severo problema social, sanitario, económico y moral.

En 1931, con la llegada de *Santa* de Antonio Moreno, el cine nacional y su enfoque patriarcal estigmatizaría de por vida a las mujeres de la calle con dicha película que ya contaba con una versión anterior silente de 1918 protagonizada por Elena Sánchez Valenzuela, inspirada a su vez en la novela de Federico Gamboa. Su premisa: la desventura de cargar a costas con el oficio más antiguo del mundo, el de la jovencita inocente seducida y abandonada orillada al vicio por un mal consejero, un engaño, una decepción amorosa o familiar y cuyo encanto se debe no sólo a la ingenuidad moral del relato o la belleza y gracia de Lupita Tovar, su protagonista, sino a la presencia del sonido sincrónico a cargo de Joselito Rodríguez con el apoyo de su hermano Roberto, quien convertiría a ruidos, efectos, voces, e incluso la canción de Agustín Lara, en un protagonista más, que finalmente se dejaba *oír* en nuestras pantallas sin necesidad de discos.

Al reparto se sumaba: Donald Reed como *Marcelino* el militar que seduce a la protagonista, Juan José Martínez Casado como el torero *Jara-*

meño, Carlos Orellana en el papel del ciego *Hipólito*, el niño Jorge Peón como *Genarillo*, Mimí Derba como la matrona del prostíbulo, Antonio R. Frausto y Joaquín Busquets como los hermanos de *Santa* que le reclaman sobre las “*Casas puercas*” donde habita.

Al igual que la novela de Gamboa, la primera parte del filme sitúa la acción en una suerte de paraíso bucólico en el pueblo de Chimalistac en San Ángel donde la joven heroína pierde la virginidad. Lo que sigue, es el descenso de *Santa* a los infiernos de la urbe metaforizada por el ambiente de la feria; el azar, el destino cruel que se ensaña con la ingenuidad de una joven mancillada. Es decir, la premisa de esa primigenia cinta sonora que a su vez, relata las historias de amor de *Santa*, primero con el militar y más tarde con un torero y el ciego que la ama desde su mundo de oscuridad, todo ello en un ambiente melodramático y naturalista por igual (las escenas del burdel resultan soberbiamente realistas), no sólo trastocó la industria de cine en México debido a su éxito taquillero, sino que impondría el estereotipo de un cine tan lúdico como moralista con las desventuras de esa joven enfrentada a la vorágine del mundo.

La obra literaria de Gamboa reflejaba claras preocupaciones sociales, describiendo la miseria y los peligros de niños y jovencitas de sectores sociales desprotegidos. Podía leerse entre líneas, que el abandono, la pobreza, la falta de oportunidades y la carga de preceptos morales muy arraigados, traían como consecuencia: criminalidad y/o la pérdida de la inocencia. En cambio, en el cine, estos relatos de amor y dolor como exploración de una moral pública y privada, trazarían extraños caminos de expiación, delirio y gozo desde una óptica masculina como sucederá con otros relatos similares: *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla; una variante del tema de la joven iniciada en el oficio del sexo, protagonizada por una enigmática y melancólica Andrea Palma. Más tarde, la propia Andrea Palma será la protagonista de *Distinto amanecer* (1943) de Julio Bracho y su curiosa anécdota, centrada en el triángulo amoroso formado por una *fichera* casada con un escritor fracasado y un líder sindical, todos, ex compañeros de lucha universitaria. La protagonista en el papel de *Julietta*, asiste al cabaret como una forma de equilibrar la economía familiar —vive con ella y su marido, su hermanito (Narciso Busquets)— y más tarde asesina a un matón para salvar a su antiguo amado, a quien abandona para quedarse finalmente con su esposo. En cambio, en *Naná* de Celes-

tino Gorostiza —también de 1943—, inspirada en la novela naturalista de Emile Zolá, la protagonista encarnada por la sensual y atractiva Lupe Vélez, se convierte en prostituta luego de iniciarse como sirvienta de un burdel para mantener a su pequeño hijo, lo que le lleva a convertirse en cupletista con una larga lista de admiradores y amantes, aunque termina en la miseria, su hijo muerto de viruela y ella, la puta de buen corazón, acosada y humillada por los niños que la ven como una indigente.

Es decir, el fantasma de *Santa va* a deambular en el cine prostibulario de los años cuarenta y cincuenta. De ahí, la insistencia de repetir la trama en una segunda versión dedicada al personaje, interpretada por Esther Fernández bajo la dirección de Norman Foster; ésta *Santa*, resulta mucho más audaz que la segunda versión de *La mujer del puerto* dirigida en 1949 por Emilio Gómez Muriel, con María Antonieta Pons y Víctor Junco, que a pesar de variar la situación convirtiendo a la lánguida prostituta portuaria que interpretó Andrea Palma, en una vivaz bailarina de rumba que también se prostituye, pero que al saberse enamorada de su hermano, se suicida. En todas ellas, permanece ese punto de vista de la mujer condenada a la prostitución por romper los esquemas sociales que “la protegen”.

A la mujer abandonada el único camino que le quedaba era prostituirse según el cine mexicano de la época de oro. Un caso insólito recae en *Trotacalles* (1951) de Matilde Landeta, sobre un grupo de solidarias prostitutas que hacen frente a clientes abusadores, padrotes abusivos, o afrontan la enfermedad mortal de una de ellas (Isabela Corona), en un ambiente triste y sensible, en que incluso tiene cabida una elegante señora casada (Miroslava), cuyas infidelidades la convierten finalmente en otra mujer del oficio. Se trata de un filme cuya visión femenina fue de alguna manera contaminado por el enfoque de los productores varones que trastocaron una trama de corte realista en un asunto melodramático para insistir en ese *mal necesario* que representaba la prostituta del cine nacional en aquellos años...

... Sin embargo, en las décadas siguientes, se trazarían nuevos rumbos en el tema prostibulario de nuestro cine: desde la comedia desparpajada, hasta el más feroz realismo como ocurre en *Paraíso* (1969) de Luís Alcoriza, por ejemplo, ambientada en Acapulco. A mediados de los sesenta, el tópico de la prostitución se trastocará en sinónimo de desmadre, choteo, chistes verdes y colorados, sin abandonar del todo el asunto de las jovencitas que terminan en el oficio, pero que sueñan con el príncipe azul y la

historia de amor rosa, según el enfoque patriarcal del momento. Asimismo, el cine mexicano de esa época, va a capitalizar los voluptuosos cuerpos y bellos rostros, de nuevas actrices que consolidarían sus carreras justo en esos años como: Jacqueline Andere, Maricruz Olivier, Norma Lazareno, Isela Vega, Fanny Cano, Claudia Islas, Maura Monti, Ofelia Medina y Julissa, al igual que otras jovencitas que tendrán gran cabida en el cine *sexy* de aquel momento y que prepararía el camino para la explosión del cine de *ficheras*, desnudos, albuces, obscenidades graciosas y cuerpos espectaculares en los años setenta y ochenta explotando a la mujer como objeto erótico de uso y desecho.

Sin duda, uno de los temas a destacar en los años sesenta, es el de la prostitución social y de conveniencia. Es decir, el caso de jovencitas y señoras que según nuestro cine, se negaban a madurar con dignidad, que eligen convertirse en amantes de hombres adinerados, o en jugar con ellos,



Meche Barba en 1950. Colección Filмотeca UNAM.

y también con jóvenes y/o hombres maduros, ingenuos e inexpertos, para vivir con lujo, sin trabajar demasiado, dando vuelo a sus gustos frívolos y consumistas. La galería de esas jovencitas busconas y “*moscas muertas*”, o de treintonas y cuarentonas, sexys y de buen ver, a la caza de nuevos amantes sin importar su edad, que se hagan cargo de ellas, como un nuevo y curioso fenómeno alternativo de prostitución que encasillaba a los personajes femeninos de la época.

Así como a la madura, atractiva y dominante *Diana* (María Félix) en la versión actualizada de *Safo* de Alphonse Daudet, *Amor y sexo* de Luis Alcoriza (1963), a cuya colección de amantes ricos y mayores, algunos incluso en la Penitenciaría por sus favores, suma al joven médico Julio Alemán, quien abandona a su novia para entregarse a los placeres del *mature sex*. No obstante, la guapa mujer —con forzado semi desnudo incluido— no puede evitar la caída.

Lo mismo sucede con aquellas *Las amiguitas de los ricos* (1967) de José Díaz Morales: Fanny Cano, Maricruz Olivier y Ana Bertha Lepe, en un filme *voyeurista* con gran carga de moralina. *Nora, Lía y Betty*, respectivamente, se van a pasar un fin de semana de juerga erótica con sus maduros amantes casados en una casa en Cuernavaca con alberca y jardín. Augusto Benedico, Antonio Raxel y el calenturiento regiomontano que encarna Pedro de Aguillón que no logra acostarse con *Nora* (Cano), ni con la sirvienta *María* (*Yu Yu*) Como es Navidad, los hombres deben irse a sus casas y las mujeres, solas y tristes, escriben cartas a *Santa Claus*.

Más tarde ligan con unos jóvenes solteros, pero después, la anciana madre de *Lía* (Olivier), que encarna Sara García, se presenta de improviso, hace que todos finjan ser una familia y de alguna manera termina por alejar a los amantes maduros y en convencer a las muchachas que el dinero no es lo más importante. Más tarde, se sabe que la anciana ya había muerto y fue una aparición. Las ex *amiguitas de los ricos* eligen a los jóvenes entusiastas aunque sin mucho capital monetario, en este relato sentimental que proponía otro punto de vista de esa prostitución social, como también lo hizo, *Una mujer para los sábados* (1968) de Manuel Zeceña Díez, con Julio Alemán un ingenuo provinciano enamorado de una mujer con varias historias de amoríos detrás suyo (Tere Velásquez) y desconoce que su futura esposa es amante —sólo los sábados—, de un maduro y rico empresario, en esta fallida comedia erótica.

UN CASO PARTICULAR: *EL PECADO DE LAURA*

Antes de aquellas, un filme como *El pecado de Laura* desde su título mismo, estigmatizaba a la protagonista; una mujer que sufría una cadena de humillaciones y comportamientos violentos, en una obra donde el enfoque patriarcal y machista adquiere proporciones alarmantes. Dirigida en 1948 por Julián Soler, co escrita por el propio Soler y Alfredo Salazar, se trataba de un relato de lucimiento para la bailarina, actriz y rumbera Meche Barba y el galán patético que encarna aquí Abel Salazar, más el torvo villano ultra machista interpretado por Arturo Martínez. En principio, se trata de un curioso y divertido melodrama cabaretil en la que su protagonista es llevada hasta lo más bajo debido a sus deseos de convertirse en estrella y de ver su nombre en las marquesinas. *Laura* (Meche Barba), abandona a su buen novio *José*, un taxista que cojea de una pierna que encarna Salazar quien además se sacrifica por su hermanita pianista —una muy joven Silvia Pinal—. Se involucra con el vividor Arturo Martínez que le enseña pasos de baile y más tarde la viola, la obliga a bailar, la embaraza y para más, la explota sexualmente. De tan truculento se destacan varias escenas de humor involuntario entre la arrepentida *Laura* y *Victor*, el villano Martínez, en un filme donde las vejaciones al personaje femenino se suceden una tras otra con mayor brutalidad...

...El tema de la pobreza en las películas del cine mexicano resulta constante en el periodo *Alemanista*; todo lo opuesto a lo que el régimen manifestaba. Esa bonanza, ese país en vías de modernización no existía para el cine como lo muestran obras como: *Victimas del pecado*, *Vagunda*, *El pelerito*, *Los olvidados* o *El pecado de Laura*, entre muchísimas otras. Lo primero que destaca son sus créditos: por ejemplo, el apoyo en los diálogos del poeta Xavier Villaurrutia, el Anotador, Carlos Villatoro (actor de *El tren fantasma*, *Fantasma del convento*), los temas y arreglos musicales de Juan Bruno Tarraza. También aparece Rafael Banquells marido de Pinal con quien se había casado un año antes, que interpreta al hombre que la pretende. Después, al final de créditos se aprecia del lado izquierdo, una imagen de la extinta sala de cine: *Cinelandia* que se encontraba en el hoy llamado Eje Central Lázaro Cárdenas, a un costado de la futura Torre Latino.

Es notorio el talento de Arturo Martínez como bailarín, un año después de su debut en *Juan Charrasqueado*. Después, entre los actores secun-

darios puede verse a Kika Meyer (*Quinto patio, El hombre sin rostro, Cuarto de Hotel, Borrasca en las almas, Los mediocres*) y apariciones incidentales de figuras como Víctor Junco y Ramón Gay que en breve se convertiría en estrella. Justo al minuto 11.30 se aprecia el primer discurso machista de violencia de género común en la época y de seducción: en un salón de baile, la pareja de *José y Laura* no puede bailar ya que él tiene una discapacidad en la pierna. Víctor intenta seducirla bailando con ella y aprovecha para darle una tarjeta ofreciéndole clases de baile gratis, al tiempo que ensalza sus virtudes como bailarina. En la vecindad donde vive *Laura* tiene que aportar un peso a la portera (Guadalupe Castillo), por llegar muy noche a la hora que ya está cerrada la vecindad. Minutos después, se muestra ese estigma de la mujer que no puede dejar de entrometerse y se va a buscar al tipo en la madrugada, que a todas luces es un desgraciado que la irá seduciendo de a poco...

...En los ensayos, Víctor trata con rudeza a *Laura* y la reprende. Después, llega el representante (Ramón Gay) y les dice que debutarán en el Mocambo y después iniciarán una gira por los Estados. “*Como quieres que los anuncie*”, dice él. “*Víctor y Laura... Víctor con letras más grandes y el dinero lo recibo yo: ¡entendido!*”; y pese a ello, *Laura* está feliz y agradecida ya que lo que ella desea es debutar bailando y escuchar los aplausos (es decir, para los argumentistas, la protagonista es tonta e impulsiva y por eso le pasa lo que le ocurrirá en breve). Más tarde, Víctor le dice a *Laura* en el camerino: “*Sabes, hay un ranchero rico muy interesado por ti, si no eres melindrosa, podremos sacar una buena tajada. ¿Qué te parece?*”, al tiempo que le acaricia los hombros. Ella se levanta molesta y le reclama: “*¡No me toques! Te juro que si me vuelves a tocar...*” Él le levanta la mano y le dice: “*Amenazas a mí. ¿De cuándo a acá?*” Ella responde: “*¡No me conoces. No somos tan diferentes ya. Somos de la misma calaña!*”. Llega un mensajero con un adelanto del empresario que ella solicitó para enviarlo a su abuela enferma. Él se enfurece y dice: “*¿Quién eres tú para pedir adelantos sin mi consentimiento...*” “*No lo necesito, lo ganó con mi trabajo...*” “*¿Cuál trabajo imbécil, si no sirves para nada. Le quita el dinero: “Suelta idiota” y la arroja al piso. “Y no hagas tragedias y vístete para el próximo número...”*”

Cómo se aprecia en los anteriores diálogos y situaciones, la violencia machista estaba normalizada. La agresión verbal y física contra las mujeres era común en aquel entonces y el cine lo mostraba de manera constante,

sin embargo, *El pecado de Laura* es una película muy eficaz e importante para demostrarlo. Víctor intenta persuadir a la heroína que ha perdido su pureza, para prostituirla y la trata como basura. No sólo eso, sino que más adelante, Banquells le dice a José que Laura “no es digna” de él ya que vive con Víctor. Después en uno de los bailes, ella ha perdido el entusiasmo y Víctor le reclama; “¡Qué diablos te pasa, la gente y el empresario se quejan que ya no bailas cómo antes!”, ella le dice que está embarazada... “No has pensado que tu como tantas mujeres, después de tener un hijo, vas a arruinar tu cuerpo...” “Qué miserable eres. El momento más feliz de la vida de una mujer, tu lo echas a perder ante el espanto insultante de que se me arruinará el cuerpo”, le dice ella. Y él le comenta irónico: “Y no hagas un drama de eso que tiene fácil arreglo, tu ya me comprendes...”. Más tarde Víctor la obliga a bailar para que termine abortando y José que es tan bueno le perdona a Laura todo. Es decir: no sólo ha sido humillada y vejada y tratada como basura por ser mujer y tener la aspiración de bailar, sino que aún, el hombre la perdona para que demostrar que son superiores moralmente cuando ella está a punto de suicidarse en el mirador del bosque de Chapultepec (además que es tan tonto que no se entera de nada)... “Si tu eres feliz yo soy feliz... Nadie podrá arrancar este cariño que siento por ti...” le dice él y más tarde enfrenta al cobarde de Víctor que lo pisotea en el rostro a traición con la ayuda de otro malvado que termina por matar a Banquells quien antes logra acabar con el miserable villano...

### 3 LA URBE Y EL ARRABAL. LA HEMBRA MALA Y LA MUJER VIOLENTADA

---

#### LA MUJER MALVADA

Uno de los papeles que el cine mexicano en su etapa dorada sobre todo, adjudicó a la mujer, fue no sólo el de la víctima sufriente, sino su antítesis: el reverso malvado femenino: el deseo retorcido, la mujer ambiciosa, cruel y sin escrúpulos sexuales, la villana que encontró en esencia a María Félix y a otras más como Ninón Sevilla, Emilia Guiú, Leticia Palma, Katy Jurado como la síntesis de las mujeres malas y sin alma; traicioneras y aprovechadas, según la visión patriarcal del cine de los años cuarenta a sesenta. Las diosas del escándalo. La maldad con faldas y coquetería permanente, que las convertían en ángeles vengadores de las buenas costumbres.

La mujer ambiciosa y come-hombres, la *mosca muerta*, la vampiresa materialista y sin escrúpulos sexuales que María Félix encarnó en *La devoradora* (1946), *Doña Diabla* (1949), o *La mujer sin alma* (1943). Un giro que María Antonieta Pons ofreció en *La insaciable* (1946), *La bien pagada* (1947) y *La sin ventura* (1947), al igual que Emilia Guiú en *Nosotros* (1944) y en buena y eficaz medida, Ninón Sevilla en *Sensualidad* (1950). La engañosa coquetería y la desventura de cargar auestas con el oficio más antiguo del mundo, se convierte en una cabal venganza que no se detiene ante nada con el arquetipo de la insensible: ya sea la jovencita inexperta que ve la oportunidad de aplicar el ojo por ojo a su antigua matrona en *Aventurera* (1949), o la reclusa que goza haciendo sufrir al juez que la envió a la cárcel en *Sensualidad* (1950).

A éstas, se suman las matronas, *madames* o las famosas *tías*, dueñas de antros, prostíbulos y casas de citas, que surgen desde la emblemática *Santa* (1931) con una Mimí Derba que mantenía con maternal celo el

orden de su recinto. De ellas, Andrea Palma encarna en *Aventurera* a la *tratante de blancas* asexualada, la respetable dama de sociedad en Guadalajara y la violenta matrona de un cabaretucho de Ciudad Juárez. Detrás de ésta, aparece una Fanny Schiller en su comodino papel de *Doña Clotilde*; es la madura vecina que envía prácticamente a la prostitución a Emilia Guiú, quien además de mantener a su hijo como madre soltera debe, esperar al amor de su vida y padre del niño: Ramón Armengod en *Pervertida*, una divertida y truculenta cinta de José Díaz Morales con tema musical de Agustín Lara.

El mismo Lara se integró al reparto de otro melodrama surgido de un tema musical compuesto por Chucho Navarro e interpretado como sabemos, por su trío Los Panchos: *Perdida* de Fernando A. Rivero, donde Ninón Sevilla rueda por el fango extraviando en el camino su honor y ello, se lo debe en buena medida a *La Turca* personificada por Maruja Grifell. Ella, en su melindroso papel de *madame*, la pone en las garras de Miguel



*Aventurera* (1949). Dir. Alberto Gout. Colección Filmoteca UNAM.

Manzano, quien da la primera estocada a una mujer cuyo horror virginal arranca cuando es violada en la adolescencia por su padrastro, como sucedía en *Flor de durazno* (1945), en la que Emma Roldán, la bruja del pueblo, prácticamente abandona a Esther Fernández —novia del bueno David Silva—, a merced del cobarde Roberto Romaña que la seduce.

El cine mexicano de aquellos años le endilgó a las mujeres y a estrellas de nuestro cine un estigma, como aquella rubia debilidad de una Emilia Guiú que trastorna a los hombres en *Puerto de perdición* o *Quinto patio*, o Leticia Palma en *Hipócrita* y *En la palma de tu mano*. Se les asignó el rol de reinas despiadadas que utilizan sus encantos y sus sinuosos cuerpos para esclavizar a los hombres, como ocurre con Katy Jurado; hembra exuberante de mirada lánguida y ojos grandes e incitantes que debutaba como adolescente fatal en *Internado para señoritas* (1943). En efecto, Katy se convirtió casi de inmediato en la antítesis de las tiernas heroínas femeninas del cine mexicano: la mujer come-hombres en cintas como *No matarás*, *Nosotros los pobres*, *Hay lugar para dos*, *Cárcel de mujeres*, *El bruto*, *La mujer del carnicero* y más. La hembra que no se detiene ante nada, la pecadora insensible y erotizada por naturaleza.

Leticia Palma, por su parte, dio vida a la heroína trágica. La mujer fatal de arrabal y de ambientes mundanos, con su bien delineado cuerpo, sus grandes y expresivos ojos y su voz que alcanzaba tonos que iban de la dureza a la sensualidad. En *Cuatro contra el mundo* (1949) de Alejandro Galindo, interpreta a la amante de un criminal que envuelve con sus encantos a sus cómplices. En *Hipócrita* con el rostro desfigurado por un fragmento de botella crea el enfrentamiento entre un sádico villano (Antonio Badú) y un tranquilo compositor (Luis Beristáin) para finalizar en una cuerda de presos rumbo a las Islas Marías. Después de enloquecer prácticamente de deseo a un criminal y a un sacerdote amnésico —de nuevo Badú y Beristáin— en *Vagabunda*, Leticia Palma se trastoca en la perfecta viuda negra de un cine negro a la mexicana en la cinta de Roberto Gavaldón, *En la palma de tu mano* (1950).

A su vez, otras opciones de la maldad intrínseca de las mujeres para el cine mexicano de entonces, surgían villanas devoradoras de niños que destruían la inocencia infantil. *Ya tengo a mi hijo* (1946) de Ismael Rodríguez, era un insólito melodrama que remitía a un caso real de nota roja: el rapto del niño Bohigas, quien curiosamente luego de ser rescatado por la policía

personificó su propia historia en la pantalla. Aquí, la antítesis de la madre personificada por Blanca de Castejón fue la raptora que encarnó de manera estupenda Isabela Corona, como María Elena Rivera, quien mantuvo en un hilo la vida de la urbe nacional durante seis meses; Corona es la vil chantajista, destruye hogares cuya esterilidad la convierten en psicópata.

### EL INDIO OTRA VEZ: *SALÓN MÉXICO* Y *VÍCTIMAS DEL PECADO*. MUJERES VIOLENTADAS

*El tradicional Salón México*, fundado en 1920 en los límites de una céntrica zona roja en la colonia Guerrero, inspiró al *Indio* Fernández para crear un universo de dolor, miseria, sensualidad, pecado, civismo y redención a partir de tres personajes esenciales. El explotador encarnado magistralmente por Rodolfo Acosta; el buen policía de crucero que interpretó de forma notable Miguel Inclán en un curioso papel de “héroe social” y por supuesto la mujer forzada y violentada por nuestro cine: el personaje de la prostituta inocente que ha sido llevada al pecado por una mala jugada del destino y cuya pureza brilla en el fango de la sordidez cotidiana, la bella Marga López de grandes ojos, ceja bien delineada, labios sensuales, barba partida y al mismo tiempo, un aspecto tierno y vulnerable. Es decir, Marga podía encarnar el objeto del deseo más vil y a su vez, mantenerse intacta y pura ante la maldad del mundo y así fue como lo entendió Emilio Fernández en una obra clave del cine mexicano: *Salón México* (1948).

Aquí, la protagonista, es maltratada y envilecida. En la secuencia del concurso de baile, Acosta se queda con el dinero y le entrega el trofeo a ella. Marga lo sigue le reclama con miedo, más que reclamar le suplica que le entregue el dinero con el que ella cuenta para la manutención de su hermana. Lo sigue al *Hotel Jardín* donde pernoctan. Ahí, la insistencia de ella se transforma en rabia para él y le propina una golpiza impresionante y le rompe la boca lo que provocará después el enfrentamiento a golpes entre el buen policía y el macho brutal y cobarde...

...En tanto que en *Víctimas del pecado* (1950), el *Indio* aprovechó no solo los trenes de la estación de Buenavista y el puente de Nonoalco como escenario y metáfora: los caminos que se entrecruzan como los vías y los durmientes; a su vez, una especie de signo fálico y de movimiento, el concepto

de movilidad y de ascenso y descenso llevado a terrenos de lo social, sino la condición de mujer violentada de la protagonista para trastocarse en vengadora que paga muy caro su afrenta; es decir, enfrentar al macho en turno y aniquilarlo por sus bajezas. Y es que, en una sociedad paternalista como la mexicana de la mitad del siglo xx, eso era impensable y se pagaba con la humillación y la cárcel, alejada de su hijo...

...Protagonizada por Ninón Sevilla, Rodolfo Acosta, Tito Junco e Ismael Pérez *Poncianito* y con el tema del pecado y la virtud con carencias económicas de por medio, se dan cita todos los excesos melodramáticos del cine familiar, prostibulario y de arrabal. *Violeta* es una bailarina que se convierte en prostituta luego de recoger al hijo que una *colega* ha abandonado al pie del Monumento a la Revolución. Delirantes coreografías en las que Ninón baila entre otras *La Cocaleca*, curiosos desplantes de narcisismo y de brutalidad por parte del siniestro hampón y padrote Rodolfo Acosta que



*Victimas del pecado* (1950). Dir. Emilio Fernández. Colección Filmoteca UNAM.

saca chispas en la pista bailando *swing* y después, asesina y roba a la taquillera del cine *Lido*, para más tarde obligar a una de sus pupilas a tirar a su hijo a un bote de la basura.

Inquietantes resultan las imágenes de *Violeta* caminando con su niño por la parte superior del puente de Nonoalco mientras la banda sonora revienta con el rugir de los trenes y un humo oscuro, tan negro como su destino que cubre el ambiente. Baja el puente y se dirige hacia *La Máquina Loca*, verdadero cabaret de ferrocarrileros donde ficha con un fogonero y conquista a *Santiago* (Junco), a quien conoció en las calles del Órgano; ex trabajador ferroviario que perdió un hijo y se convierte en el padre adoptivo del pequeño *Juanito* (*Poncianito*) enviado a un internado para educarse lejos de esa zona de perdición.

Ahí, bajo el puente de Nonoalco, *Rodolfo* quien ha salido de prisión mata a *Santiago* que muere entre dos vías y de nuevo comienza el calvario de la madre y de su hijo. *Rodolfo* se lleva al niño para obligarlo a delinquir, pero *Violeta* se presenta con un arma y asesina a sangre fría al villano. El pequeño sufre en las calles, duerme cobijado por las estrellas, visita a su madre en la cárcel y finalmente el amor de la madre y su constancia le otorgan el perdón justo el 10 de mayo como refiere el gran Arturo Soto Rangel en su papel de director del penal. “*No solamente zapatos le vas a regalar hoy a tu mamacita, sino su libertad. Llévatela lejos y hazla olvidar. Esas rejas que se abren les están abriendo una vida nueva; el pasado queda aquí. Sigán juntos adelante, que la luz de la esperanza los lleve lejos hasta encontrar algún remanso de paz donde todavía reinen la bondad y el amor que tendrán que brillar siempre a pesar de la maldad y la ambición...*”. Así, madre e hijo se alejan y un tren observado desde lo alto del puente de Nonoalco avanza y su humo oscurece la pantalla en un final tan ambiguo e incierto, en el que sabemos que ese remanso de paz quizá jamás será encontrado...

#### HEROÍNAS EN EL FANGO DEL ARRABAL Y ZONAS DE PERDICIÓN

En el México de los años cuarenta y cincuenta las diferencias económicas se ensanchaban día a día y la gran mayoría: esa masa de perdedores sociales eran arrinconados bajo elevadas murallas de olvido, arrojados a barrios

bajos, zonas de arrabal y “*perdición*”, o aquellas ciudades perdidas que crecían y se extendían hacia los límites de la capital. No obstante, ninguna tan legendaria, mítica y cinematográfica, como la ya citada zona de Nonoalco, el escenario ideal de pobreza y redención, prostitución y crimen, que el cine mexicano supo explotar para conseguir algunas de sus mejores y más perturbadoras obras; territorios donde las heroínas maltratadas de nuestro cine en aquellos años encontraban caminos de espinas y a veces lograban salir indemnes.

La zona de Nonoalco se había trastocado a finales del siglo XIX, en un paisaje de abandono, cubierto de sueños rotos, vías y durmientes, e instalaciones ferroviarias que dieron pie a campamentos de trabajadores ferrocarrileros y sus familias. Y a su vez, a una zona de pobreza extrema en la que convivían sin prejuicios, cabarets, pulquerías, puestos callejeros de comida, viviendas de cartón y lámina y vecindades derruidas. Un lugar delimitado, por su ubicación geográfica y sus fronteras morales y económicas, en la que hombres, mujeres y niños, luchaban día a día contra un destino inclemente según lo confirma el cine nacional de aquel instante y sobre todo el papel de la mujer en aquellos sitios...

... Dirigida por Roberto Gavaldón, *A la sombra del puente* (1946) se filmó en locaciones auténticas en la pobre zona de Nonoalco. Así, en compañía de personalidades como Esther Fernández, Carlos López Moctezuma, o Fernando Soto *Mantequilla*, David Silva es un hombre de pasado traumático que se enfrenta a los asesinos de su padre, entre ellos, un excelente Andrés Soler, líder de un grupo de hampones que opera precisamente bajo el mítico puente de Nonoalco.

Al inicio, aparecen imágenes del puente de Nonoalco, la iglesia, los trenes despidiendo humo y una chiquilla de trenzas con moños, *Rosaura* (Mary Montoya), que se despide desde lo alto del puente —una costumbre que no perderá, incluso siendo adulta—. Más tarde, en una escena muy hermosa, *Rosaura* adulta (Esther Fernández), le comenta a David: “*Para nosotros los del puente, los demás son como de otro mundo. No entendemos sus palabras, así como ellos no entienden las nuestra, aunque sean del mismo idioma... Usted nos mira desde arriba y sigue su camino... Si ya logró salir de aquí, ¡váyase! No regrese, si no, no tendrá escapatoria*”.

Por supuesto, otro filme que recuperó de manera perturbadora los rumbos de Nonoalco en extremo realista fue *Los olvidados* (1950) de Luis

Buñuel. En ella, Gabriel Figueroa fue el encargado de pintar con luces y sombras esa zona límite de la miseria y esplendor de un mismo país. El fotógrafo descubriría un Nonoalco árido y castigado por un sol calcinante en medio de edificios en construcción; los de un México que se alzaba bajo la pobreza de una juventud urbana y desposeída. Lejos de la conmiseración melodramática, los personajes femeninos de *Los olvidados* representan los roles verdaderos de las mujeres de entonces: *Mechita* (Alma Delia Fuentes), es una adolescente expuesta a los toqueteos y seducciones machistas de jovencuelos como *El Jaibo* (Roberto Cobo) o vejetes repulsivos como el ciego *Carmelo* (Miguel Inclán). Y Stella Inda como la madre de *Pedro* (Alfonso Mejía); es la mujer que ha sufrido abuso sexual desde niña, que ha tenido hijos con diferentes hombres que la han abandonado y que odia a su



*Salón México* (1948). Dir. Emilio Fernández. Colección FilMOTECA UNAM.

hijo *Pedro* no por él, sino por lo que representa (fruto de una violación). Es casi una mula de trabajo: plancha y lava ajeno todo el día y apenas puede llevar un poco de comida para sus hijos más pequeños; ella misma entrega a *Pedro* a las autoridades cuando es acusado del robo de un cuchillo que en realidad hurtó *El Jaibo*, con el que tiene un breve encuentro sexual y después lo rechaza al percatarse que *El Jaibo* es el responsable del robo.

Juan Bustillo Oro realizó *Del brazo y por la calle* (1955), adaptada de una obra del chileno Armando Mook. El relato es simple: un matrimonio se inicia confiado tan sólo en su cariño; ella (Marga López), es una joven de una familia acomodada que no acepta su boda con un joven que no pertenece a su clase y ella rompe por tal motivo con su familia. Él, (Manolo Fábregas), es un muchacho con aspiraciones artísticas que ha terminado como empleado mal pagado de una agencia de publicidad realizando bosquejos vulgares y superficiales. La ciudad y particularmente los rumbos de Nonoalco se convierten en un tercer personaje que atestigua su crisis y redención.

El matrimonio vive al día en un cuarto de azotea, rodeados de un agresivo ambiente visual y sobre todo sonoro que les sirve de arrullo: el estruendo del patio ferrocarrilero de Nonoalco, el rugir de las ruedas y los silbatos de las locomotoras. Aquí, el personaje femenino es incitado por una *mala amiga* sale a divertirse pero su ingenuidad y el alcohol la lleva a cometer adulterio; es decir, el cine mexicano de la época tenía que condenar a la mujer, y ella era la culpable del fracaso matrimonial. Memorables resultan las escenas de Fábregas en lo alto del puente de Nonoalco durante la madrugada esperando por su esposa. Por supuesto, el enfrentamiento es amargo y él abusa de ella, discuten en el transcurso de esa noche para regresar a la rutina cotidiana y escapar finalmente del brazo y por la calle. Se han perdonado en apariencia, en los límites de un filme realista e inquietante con una brillante partitura de Raúl Lavista que no obstante no puede evitar el mensaje paternalista de ese momento.

Nonoalco resulta también escenario de purgatorio en *Vagabunda* (1950) de Miguel Morayta, que transmite con gran exactitud el desasosiego social de la época y el punto de vista cultural y público sobre un problema que había adquirido proporciones míticas. El arranque es un prólogo documental en el que la cámara de Víctor Herrera se interna en esos cinturones de miseria acompañado de un texto paternalista: “*En la ciudad de México hay una barriada que todos denominan zona roja que es la más pobre, miserable y*

*mezquina de todas. Inimaginable el hacinamiento de covachas, de tugurios donde habitan seres que miran con indiferencia como se consume la vida, agobiados por un solo problema que ocupa totalmente sus mentes: el tener que comer... ”.*

Inspirada en la obra *Zona roja* adaptada por Jesús Cárdenas, *Vagabunda* no evade su condición teatral como lo muestran sus diálogos acartonados y en ocasiones cursis pero perturbadores. La historia se centra en un curioso drama que juega con el sacrilegio pero que termina siendo un fiel documento de las condiciones sociales de la zona de Nonoalco. Luis Beristáin llega de Apizaco a la estación de Buenavista para dirigirse a su parroquia llevando consigo una fuerte cantidad de dinero para obras de caridad y un joven se ofrece a acompañarlo. Este, lo golpea en la cabeza, cambia sus ropas por las suyas y huye pero se atora en la vía y es despedazado por el tren. Se cree entonces que el padre ha muerto.

Leticia Palma baila en el cabaretucho *El tropical*, repleto de la más baja estofa dominado por el transa judicial *El Gato* (Antonio Badú) quien planea un golpe de 150 mil pesos que aguardan en la estación de trenes. Palma camina bajo el puente de Nonoalco y se topa con el amnésico padre *Miguel*, lo salva y lo esconde en un vagón abandonado, más tarde es humillada por el público del cabaret cuando intenta montar la coreografía del clásico *Goyescas* y sólo recibe las burlas y cerveza en plena cara. *Miguel* dice a *Leticia*: “*Llevas en la frente escrito el destino de los mártires: sufrir por los demás*” mientras se escucha de fondo el silbato del tren de la estación de Buenavista y se observa el puente. *El Gato* denuncia a su cómplice *Marcial* (Alberto Mariscal) ante la policía “*Esta noche a las doce en punto Marcial estará bajo el puente de Nonoalco*”; ahí, bajo su estructura, *Marcial* y su novia *Cuca* (Irma Dorantes) hermana de *Leticia*, se besan y desde lo alto del puente la policía les dispara.

Una chismosa delata a *Leticia* con *El Gato* quien ha abusado de ésta: “*La vecina se larga, va rumbo el puente*” dice. Palma y Beristáin escapan para iniciar una vida juntos en pareja y éste al observar la construcción comenta: “*Desde aquí abajo parece una tumba, tiene una forma extraña, parece un arco que salta por encima de las miserias humanas Como un arcoiris de esperanza y luz que conduce a otra vida, más libre y más hermosa...*”. Sin embargo, recupera *in extremis* la memoria al escuchar las campanas de la iglesia y es reconocido. Ella, horrorizada, llora, sube las escaleras y camina por encima del puente de Nonoalco rumbo a una vida digna de redención en uno de

los relatos más anómalos y delirantes de nuestro cine. Leticia representa a la mujer humillada, a la que han abusado física y emocionalmente de ella pero en el fondo sabe que puede reinventarse y que su condición de mujer es esa: sufrir...

...Ambientada también en Nonoalco y con el tema de una infancia y juventud destrozada por un destino cruel como en *Los olvidados*, *Ciudad perdida* dirigida por Agustín P. Delgado (1950), resulta una obra intrigante y curiosa sobre los barrios bajos capitalinos. Escrita por José G. Cruz, adaptada de su propia historieta, abre de manera similar a *Los olvidados*. Como en ésta, la cámara hace un recorrido por los barrios pobres, redescubriendo sus escenarios de miseria y abandono mientras se escucha la voz de un impostado narrador que nos introduce en el relato: “Como una llaga en el propio corazón de todas las grandes metrópolis del mundo existe siempre una ciudad perdida, ciudad donde buscan refugio los pobres, los parias y los olvidados de Dios. Aquí, florecen las pasiones y los odios con primitivas y violentas manifestaciones, pero también, aquí puede florecer un amor sublime, capaz de traspasar todas las miserias, la intriga y la maldad, así fue el amor de Adrián y María Esther...”

*Ciudad perdida* pronto se trastoca en un melodrama con situaciones de una falsedad que rayan en el humor (la muerte de la madre de *Adrián*, las peleas entre el *héroe* y su antítesis, el villano *Colilla* interpretado por el estupendo bailarín y coreógrafo Carlos Valadez, dispuesto a arrebatarse a la novia de infancia que encarna Martha Roth, los crímenes del ambicioso abogado que se ha quedado con la herencia que le corresponde a *Adrián*, etc.), en la que no falta el folclor de la miseria representado en la intervención musical de los *Xochimilcas Boys*, en la música y canciones de Juan Bruno Tarraza y Luis Arcaraz y en la historia de *amor sublime* entre *Adrián* y *María Esther*.

En aquellos territorios y barrios de miseria y expiación, José G. Cruz, marcó una zona reconocible y moralmente didáctica, tan sorprendente como ingenua y divertida. Él, fue el creador de un modelo único, extraño y fascinante en el que mezcló la fotografía y el dibujo y en cuya obra, caben toda clase de lúbricas exploraciones por la senda del pecado y el crimen, con personajes femeninos marcados por el abuso y la violencia machista de ese entonces, como ocurre en la trilogía *Percal* con la cubana Rosa Carmina en su papel de *Malena*, estudiante que termina dedicada al *oficio*.

Otra de sus creaciones de historieta, además de *Ciudad perdida*, se encuentra *Carta Brava*, que dio oportunidad al galán y actor original, Roberto Romaña de protagonizar en 1948, la versión de cine dirigida por Agustín P. Delgado, la historia de un ladrón y antihéroe, según este melodrama policiaco en el que se enfrentaba al hampón *Tony Malo*, su acérrimo enemigo, sin faltar, *Ventarrón* de 1949 de Chano Urueta con David Silva como el héroe acosado por el destino en un ambiente de arrabal y Martha Roth, la joven ingenua que se ve envuelta en esos ambientes violentos.

En cambio Luis Buñuel se acercó de manera intensa al barrio proletario en *El bruto* (1952). En ésta, Andrés Soler encarnaba a un cruel y libidinoso casero cuya amante exuberante e interesada era interpretada por Katy Jurado, que evita besarlo bajo pretexto de dolor de cabeza. La tragedia de Andrés, se inicia cuando contrata por sugerencia de la mujer, a un brutote matancero (el extraordinario Pedro Armendáriz), para que desaloje a los inquilinos de su vecindad. Por supuesto la mujer villana se enamora de él y por una intriga de ésta “el bruto” lo asesina en un forcejeo. Y cuyo contraste es el personaje de Rosita Arenas que encarna el amor virginal de una muchachita a cuyo padre ha matado a golpes en oposición a ese carácter explosivo y sexual de la amante que lo acusa a Armendáriz de haberla violado.

Otro papel inquietante de una mujer puede verse en otro relato de barriada: *La risa de la ciudad* (1962) de Gilberto Gazcón, brillante filme de ambiente popular ambientado en la urbe capitalina de los años sesenta, que coloca en su historia de contrastes: colonias adineradas como Polanco y Las Lomas y aquellas proletarias donde iban a parar centenares de *paracaidistas*, que pedían a gritos un pedazo de terreno con sus viviendas efímeras y sin servicios que ocupaban de manera ilegal sobre terrenos públicos o privados. En ese escenario ciudadano de abandono y lucha por la supervivencia cotidiana, habitan payasos, *tragafuegos* y cirqueros callejeros como Joaquín Cordero quien logra convertirse en hombre, cuando asume con valentía la paternidad. Borrachines como *Resortes*, o el entonces niño Valentín Trujillo, que inicia torpe y precipitadamente, una carrera de raterillo con lágrimas en los ojos, mientras canta en un camión urbano acompañado de su protector Julio Alemán. Alma Delia Fuentes interpreta a la joven novia de Cordero que al embarazarse se convierte en un fardo para éste, aunque gracias a su padre que lo abandonó (José Elías Moreno) que se hace pasar por un buen amigo, entiende el valor de la paternidad y éste confiesa que es el abuelo.

ISMAEL Y PEDRO UNA VEZ MÁS. *LA URBE:*  
*EL MACHISMO RAMPANTE Y OTROS RELATOS DEL PATRIARCADO.*  
*LA TRILOGÍA DE NOSOTROS LOS POBRES*

No hay duda que los años cuarenta y cincuenta fueron reflejo de uno de los más acendrados enfoques machistas del México de ese momento y cuya visión patriarcal fue reforzada de manera puntual, excesiva y al mismo tiempo impactante por el cine de la época. Pero nada como lo llevado a cabo por la dupla integrada por el entonces joven cineasta de treinta años, Ismael Rodríguez y su actor de cabecera Pedro Infante de la misma edad, en su película *Nosotros los pobres* (1947), sin imaginar la trascendencia que adquiriría para bien o para mal en el posterior desarrollo del cine mexicano e incluso del melodrama televisivo derivativo de ésta y otras historias similares.

Así como la dignidad de la pobreza y la epopeya de la miseria, la épica del barrio y sus historias de arrabal en el cine mexicano, no pueden concebirse sin esa trilogía de obras seminales iniciada por *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos* (1948) con las que Ismael catapultó la carrera de Infante que ascendía socialmente en la tercera de la serie titulada *Pepe El Toro* (1952), tampoco se puede perder de vista el punto de vista machista en extremo de estos relatos, a partir de una historia de Carlos González Dueñas, adaptada por Ismael y Pedro de Urdimalas, exponiendo al máximo la imagen del *héroe* mujeriego, parrandero, borracho y jugador, pero sobre todo, su papel de macho, capaz de abofetear a su hija (postiza) (Evita Muñoz *Chachita*), de disputarse la vida misma en los patios de la penitenciaría (Julio Ahuet —otro gran secundario de nuestro cine—, le arrebató su medallita con la efigie de la Virgen), o en las celdas de castigo de Lecumberri (donde enfrenta a Jorge Arriaga y dos de sus secuaces), de emborracharse con una riquilla (Nelly Montiel) pese a que su esposa está embarazada en *Ustedes los ricos* (Blanca Estela Pavón), o de quebrarse en llano profundo ante el cadáver de su primogénito carbonizado en una explosión (Emilio Girón *El Torito*).

No sólo eso, a su vez: una usurera asesinada a cuchilladas (Conchita Gentil Arcos), la hermana prostituta y tísica, una niña que busca afanosamente la tumba de su madre (*Chachita*), una anciana paralítica (María Gentil Arcos), muerta a golpes por un marihuana brutal (Miguel Inclán) Y como sórdido clímax, la pelea a muerte en una *bartolina* de Lecumberri, en la que Infante deja tuerto al citado Jorge Arriaga. En la primera, *Nosotros*



*Nosotros los pobres* (1947). Dir. Ismael Rodríguez. Colección Filmoteca UNAM.

*los pobres*, Pedro Infante y Blanca Estela Pavón se trastocarían en la más emotiva pareja del cine mexicano mediante sus respectivos papeles. Ella, como la *Chorreada*, novia del noble carpintero *Torito*, en un barrio proletario de la ciudad de México, donde convive con “*La que se levanta tarde*”, la coqueta prostituta que interpreta Katy Jurado, quien desde su primer escena queda signada por el comentario patriarcal de la época: cruza la calle del barrio y se encuentra con *Pepe El Toro* en su carpintería a quien le envía un beso. Más tarde tiene con Pedro, un breve intercambio de frases y fricciones corporales. “*¡Ah!, me corres. Tá suave*”, —le dice ella—, “*Tienes miedo de que te peguen*...” “*Yo no pierdo nada con hablar contigo, soy hombre*”, responde Infante en un dialogo machista imaginado por Urdimalas.

Y el otro papel femenino importantísimo de la trilogía es sin duda el de la “*Tísica*”, interpretado de manera excepcional por Carmen Montejo quien le otorga dignidad a su papel de *pecadora* ebria y tuberculosa que

causa la parálisis de su madre (María Gentil Arcos) y a su vez, resulta la verdadera madre de *Chachita*, cuando da *el mal paso* con el adinerado y bueno para nada Miguel Manzano. Increíble su caracterización de mujer derrotada y enferma con sus boinita y su suetécito raído. Increíbles sus breves escenas con Pedro Infante, con el cura que encarna Salvador Quiroz, y aquella cuando le pide perdón a su madre parálítica. Sin embargo, lo que es una verdadera delicia lacrimógena paternalista son sus intercambios histriónicos con *Chachita* quien la corre de su casa por molestar a su abuelita y más tarde, le desea la muerte en un paupérrimo hospital para abrazarla minutos después al saber que se trata de su madre. Un verdadero triunfo de los excesos del melodrama...

... Sobre el estreno de *Ustedes los ricos* el 31 de diciembre de 1948 en los Cines Palacio Chino y Rex, la revista *Cinema Reporter* en su número 550 de enero de 1949, publicaba: ¿Hay excesos en *Ustedes los ricos*? Pues sí; pero esos excesos realistas —lo mismo se le achacó a Zola—, están en los seres; y lo que es necesario no es perfumar con aguas de rosas un film para halago de las gentes, sino hacer humanos a los hombres que más parecen bestias, y más amable la vida, que amargan los “hambreadores”, los que han acaparado el dinero creando a su alrededor el infortunio y sembrando el mundo de odios...” ...Es decir, sobre la violencia machista no se mencionaba nada ya que eran conductas normalizadas de la época...

### DEL CABALLO A LA MOTOCICLETA: A.T.M. /¿QUÉ TE HA DADO ESA MUJER?

En 1951, Pedro Infante era el indiscutible ídolo cinematográfico del pueblo en general, seguido muy de cerca por otro popular actor y cantante: Luis Aguilar. Y en ello, contribuía justo, la habilidad de Infante para pasar de un género a otro y de un ambiente rural a uno ciudadano sin ningún sobresalto. Además de contar por supuesto con esa su peculiar manera de explotar el arquetipo del macho que lo era a la hora de la verdad pero que también sabía llorar y reír, según el concepto masculino de ese instante.

Ismael Rodríguez, ideó entonces el colocar a dos imponentes figuras de la pantalla al tú por tú: dos actores que pasaran del drama a la comedia, de ahí a los golpes y a las “echadas”, que se disputaran a las mujeres, que

robaran cámara y que cantaran muy sabroso ya sea juntos o separados y es así, como nace ese clásico instantáneo del cine nacional: *A.T.M/A toda máquina*; ahora, un ejemplo del enfoque masculino del cine mexicano de la época de oro y una visión del machismo rampante de aquel periodo, según el punto de vista actual. Seguida de una continuación filmada al mismo tiempo: ¿Qué te ha dado esa mujer?

El resultado: una de las mejores cintas y a su vez una de las mayores exaltaciones del machismo aunque ello ahora sea criticado y objetado, en la historia de dos *tamarindos* o sea, policías motorizados que recorren las alegres avenidas del México *Alemanista*. *Luis Macías* (Aguilar) es un agente de tránsito que forma parte del grupo acrobático y aloja en su casa al vago y tragón *Pedro Chávez* (Infante), quien le advierte que trae mala suerte a las personas. *Pedro* se convierte a su vez en agente y entre secuencias célebres como aquella en la que entonan a dúo sobre sus motos “*Parece que va a llover, el cielo se está nublando...*”, su amistad y su odio crece al parejo.

Resulta imposible olvidar la golpiza que uno a otro se propinan en el departamento de *Luis*, justo en el momento en que *Pedro* ha citado a las amiguitas de aquel y *Luis* espera que su novia (Aurora Segura) se humille ante él, para mostrar cómo era visto el papel de la mujer, quien tenía que arrodillarse ante el macho en turno. Imposible olvidar a tanto extraordinario personaje secundario como Amelia Wilhelmy en su papel de viejecita necia que se niega a bajarse de su auto, provocando un gran congestionamiento de tráfico, o a la quinceañera enamoradiza que encarna Alma Delia Fuentes a la que Infante le canta *Enamorada* de Consuelito Velázquez, o quizá la portera chismosa *Doña Angustias* (Emma Rodríguez, la hermana menor de los Rodríguez) y su marido mil chambas (“*ya llegué vieja, ya me voy vieja*”), que hacían lucir aún más a la extraordinaria pareja protagonista.

Y claro, sin faltar por supuesto, la parte climática del filme: la escena de las acrobacias motorizadas y el apretón de manos final en la ambulancia donde son trasladados *Luis* y *Pedro* luego de su terquedad por robar cámara en el acto denominado “*La casa en llamas*”, desobedeciendo a su *Comandante* que encarna el productor y actor Luis Leal Solares. Más las presencias secundarias de figuras como: Magda Donato como una madura estadounidense en un cabaret donde Infante canta en inglés y español *Bésame mucho* de la citada Consuelito Velázquez, el bailarín, actor y coreógrafo Carlos Valadez, la bella Chelo Pastor que le va a dar “picones” a su novio con In-

fante, sin que éste lo sepa, Salvador Quiroz como el *General*, o la *gringuita* Delorice Archer.

Comedia de una originalidad arrolladora, *A toda máquina* y su continuación ligeramente más melodramática, delinearon la presencia indiscutible de Infante y de Aguilar como arquetipos del machismo mexicano. En ¿Qué te ha dado esa mujer?, los acompañaban tres bellas actrices del momento: Rosita Arenas, Carmen Montejó y Gloria Mange. Aquí, tampoco faltan las escenas para regocijo masculinista, como la borrachera que se carga Luis Aguilar al lado de unas cabareteras en el lago de Chapultepec que remata con chapuzón en el agua. O el brebaje “especial” que *Pedro* le prepara a *Luis*, una mezcla de alcohol, aceite de ricino, pasta dental, detergente y chile. Lo que resulta sorprendente son sus excesos machistas tal y cómo lo muestran los presentes diálogos: “Oye, uno no puede casarse con *mujerzuelas*”, le dice Aguilar a Infante, refiriéndose a Montejó y para más, ambos terminan abrazados como los grandes amigos luego de golpearse a muerte, después de que han dejado plantadas a sus confundidas enamoradas...

#### VIOLENCIA MACHISTA Y DOMÉSTICA SETENTAS Y OCHENTAS, DOS EJEMPLOS:

*Alberto Bojórquez: Retrato de una mujer  
casada y la violencia de género*

*Irene* (Alma Muriel) y su marido *Guillermo* (Gonzalo Vega), joven matrimonio con dos hijos de 5 y 6 años, *Luis Mario* y *Rebeca*, habitan un departamento en la calle de Rebsamen. Ella es ama de casa y estudia en la UNAM Periodismo y Comunicación Colectiva “una carrera con mucho futuro”. *Irene* discute mucho con su esposo, empleado bancario: la rutina la asfixia y sobre todo, el brutal machismo de él. Una mañana en su automóvil que tiene problemas con el *clutch*, *Irene*, le da aventón a *Jorge* estudiante de Economía (el futuro realizador Paco del Toro), que le suplica lo lleve a la UNAM y esos aventones empiezan a ser constantes...

Al yucateco Alberto Bojórquez, se le debe la creación de personajes femeninos tan insólitos y conmovedores como furiosamente realistas y cotidianos. Integrante de una generación a la que pertenecen cineastas como:

Jaime Humberto Hermosillo, Sergio Olhovich, Juan Manuel Torres, o Jorge Fons, Bojórquez se convirtió desde su primer cortometraje, *A la busca* (1969), en un hábil retratista de la juventud clasemediera femenina de los años setenta.

Egresado de la Facultad de Ciencia Políticas y Sociales de la UNAM y de la segunda generación del CUEC/ENAC, Bojórquez, junto con su hermano el cinefotógrafo Francisco Bojórquez, se inició colaborando con el original y malogrado realizador Juan Guerrero en *Amelia* (1965) y *Mariana* (1967) hasta que consiguió debutar con *A la busca*, una suerte de prólogo de *Los meses y los días* (1970), protagonizada por Maritza Olivares; una bella adolescente que intentaba huir de una sociedad plagada de prejuicios con temas como: la virginidad y la liberación femenina, tópicos de filmes posteriores suyos como: *Lo mejor de Teresa* (1976) y *Retrato de una mujer casada* (1979).

En cambio: el deseo, la frustración, el incesto y la condición de la mujer y en particular de la adolescente de clase media en una sociedad machista matizada por la violencia de género, fueron objeto de estudio en *La lucha con la pantera* (1974), con escenas como aquella de la joven adolescente, estudiante de secundaria (Mildred Hernández), seducida por uno de sus profesores (Roberto Dumont) que acaba suicidándose, o el violento personaje de Gregorio Casals que asesina a su novia (Cecilia Pezet). *Retrato de una mujer casada*, excepcional y poco valorada cinta sobre la convivencia conyugal y los alcances del machismo, la visión patriarcal y a la distancia: una suerte de anticipo de temas de enorme actualidad como el feminicidio a cargo de hombres violentos con sus parejas, sigue los avatares de *Irene*, mujer con aspiraciones intelectuales condenada a un final trágico y violento.

Bojórquez consigue aquí, de la mano de una espléndida Alma Muriel, en el mejor papel de su carrera y que la ceguera de la Academia de entonces no reconoció, uno de los personajes fílmicos más complejos e importantes de ese cine mexicano contemporáneo que tomaba un nuevo aire en la década de los setenta, al tiempo que rescataba varios sitios de convivencia de la clase media de entonces, como la vieja Cineteca en Churubusco y Tlalpan y su restaurante *Wings*, la *Casa del Libro* en Universidad y Churubusco y la propia UNAM como alegoría de superación, democracia y libre de prejuicios con la antigua Facultad de Ciencias Políticas y Sociales que se encontraba a un costado del campus central de Ciudad Universitaria, o

la Colonia Narvarte, donde convive la pareja y cuyo departamento habitó el propio cineasta.

Como ejemplo de lo mejor de Alberto Bojórquez, queda para la memoria los transformaciones de *Irene*, con escenas de enorme realismo como la despiadada golpiza que Gonzalo Vega (extraordinaria actuación) le propina, la breve escena onírica en la que la protagonista, convaleciente en un hospital cree verse desnuda con cucarachas que recorren su cuerpo. Así como la interacción entre los compadres (Vega y Ernesto Gómez Cruz) y sus alardes vulgares y machistas, o la escena en el autobús, donde el marido explota brutalmente contra su mujer...

*Rogelio A. González: Toña nacida virgen y el acoso de una sociedad machista*

En febrero de 1985 se estrenó en algunas de las salas de Gustavo Alatríste un filme inclemente. Una obra tremenda y descarnada que sin embargo se quedaba un poco a la zaga comparada con la fuente de inspiración original. *Toña nacida virgen o Del oficio* (1982) dirigida por Rogelio A. González, producida, co escrita y co musicalizada por el citado empresario, productor y realizador Gustavo Alatríste, adaptaba la novela testimonial de Antonia Mora titulada simplemente *Del oficio*, editada en 1972 por la editorial Samo. Un relato de crudeza extrema que narraba el calvario y el periplo de una prostituta iniciada en el *oficio* a la edad de 14 años e hija de otra agresiva *mujer de la calle*; sobrenombre agresivo y normalizado en aquel entonces en una sociedad de una brutalidad machista inconcebible pero real. Antes de hablar del filme, reproduzco un espléndido y breve texto de mi querido maestro el escritor Vicente Leñero aparecido en la Revista de la Universidad en 2013, que narra una curiosa anécdota al respecto de Mora y su libro...

“LO QUE SEA DE CADA QUIEN.  
DEL OFICIO DE MARÍA ANTONIA MORA”.

*“El éxito editorial y el escándalo provocado por Óscar Lewis cuando se publicó en 1964 Los hijos de Sánchez demostraron sin duda la vigencia de la literatura*

testimonial. Una investigación antropológica convertida en novela. Entre los apasionados por la obra se encontraba Margaret Shedd, directora del Centro Mexicano de Escritores.

—Por eso lo llamé —dijo, aunque yo no entendía bien a bien las razones de la urgencia porque nunca fui de sus becarios predilectos.

Me lo explicó. Una joven desconocida acababa de entregarle los borradores caóticos de una historia que consideraba sensacional.

—Puede ser un libro como *Los hijos de Sánchez* —aseguró—: descarnado, sobrecogedor, de muchísimo éxito.

La joven desconocida había salido recientemente de la cárcel y trataba de escribir la historia de su vida como hija maltratada de una prostituta callejera. Ella se convirtió también en prostituta a los catorce años y terminó en la cárcel por su complicidad con una banda de maleantes.

—Lo cuenta todo con una franqueza absoluta —me explicó la señora Shedd—. Detalles sórdidos, episodios terribles, degradaciones que ni se imagina. Es conmovedora su confesión.

—¿Y yo qué?

—Usted puede ayudarla a trabajar ese libro. Ella no es escritora.

Me interesé. Intercambiamos puntos de vista. La señora Shedd sería algo así como su agente literaria y yo su escritor fantasma. No me habló de dinero pero todos ganaríamos toneladas de billetes como Óscar Lewis.

Quedé en conocer a la prostituta y, si nos entendíamos, trabajar con ella semanalmente en las oficinas del centro.

Se llamaba María Antonia Mora; Antonia a secas. Era una muchacha de busto alzado, ojos hermosos, brillantes, ya sin facha alguna de sexoservidora. Vivía en pareja con el abogado que la liberó de Santa Marta Acatitla: un trajeado de aire gruñón.

Empezamos a reunirnos los jueves por la tarde en las oficinas del centro de escritores; luego en su casa bajo la esporádica vigilancia del abogado gruñón. María Antonia nunca se presentaba sola sino en compañía de un joven cabeza de cepillo y facha de intelectual, muy listo, muy afable, que trabajaba en la sección de cine de la revista *Tiempo*. Se llamaba Sergio; Sergio Beltrán, si mal no recuerdo.

En lo que se convirtió en un taller de redacción y composición narrativa, María Antonia me traía cada jueves los textos que iba escribiendo o que yo le dejaba de tarea en obediencia al orden cronológico de su vida desde los cuatro

*años. Todas las anécdotas eran terribles, humillantes, reflejos del bajo mundo, y me parecía evidente que era su amigo Sergio el verdadero escritor fantasma de esos textos. A él me dirigía con mis sugerencias de tono y de sintaxis para conseguir un relato escueto, directo, con abundantes diálogos, sin lamentos ni reflexiones culpígenas o moralistas.*

*Ella se mostraba satisfecha con los avances del libro hasta que su abogado gruñón suspendió bruscamente la tarea. Desconfiaba de mí y de la señora Shedd. Se imaginaba que la estábamos explotando como tantas veces lo habían hecho otros. No sé. Para acabar pronto: no veía el dinero prometido por ninguna parte.*

*El caso es que mi trabajo terminó. A la mitad. Sin explicaciones suficientes.*

*Dejé de ver y de saber de María Antonia durante años. Ignoro si fue Sergio o algunos otros quienes la ayudaron en la escritura, o fue ella misma quien terminó el trabajo.*

*En fin, en junio de 1972, con un buen título, *Del oficio*, y firmado por Antonia Mora, apareció el libro en formato pequeño y con 163 páginas. Mal editado, modestísimo. Lo publicó aquella editorial Samo de Sara Moirón. Se tiraron 3,000 ejemplares con un prólogo de La China Mendoza (contar desde la raíz del grito el caminar por barrios y callejones, banquetas y cabarets, para terminar en la cárcel) y elogiosos comentarios de Salvador Elizondo (este libro está escrito con sangre) y José de la Colina (un libro sin precedentes en la literatura mexicana por su crueldad y ternura casi viscerales, por su sinceridad deslumbradora, por su ácido lirismo y su radical enfrentamiento instintivo a la suma de complicidades... que llamamos sociedad).*

*María Antonia me lo envió con una dedicatoria de letra temblorosa que me pagó con creces mi tarea inconclusa: *Casi puedo decir que tú fuiste el único que se ocupó de mí como un ser humano...**

A su vez, agregó un breve comentario reseña del periodista Valentín Perea Acevedo sobre el libro: *“Tu mamá es una puta” gritan los niños a la pequeña Antonia, y la niña desconcertada, no sabe nada del oficio, que la madre le mantiene oculto sólo de nombre, pues por las noches una fila interminable de hombres visita la casa pobrísima. Abusada a temprana edad, abandona a su madre para dedicarse finalmente a la prostitución en cantinas, bares, y casas de citas. Antonia Mora, cronista, hace un recuento de su vida en diversas zonas de México hacia la mitad del siglo XX. Es su narración una imagen viva del centro de la ciudad de México; de Guadalajara, Poza Rica, donde la explotación sexual es la marca infamante de la vida diaria. Cuando Antonia conoce a Yemen, un*

*delincuente de origen cubano, cree haber encontrado por fin el amor. Sin embargo, su pasión por este hombre la llevara por los caminos del robo y la existencia a salta de mata, lo que la llevará a sufrir la represión policiaca, un aborto inducido y la cárcel. Algunas de las escenas de la obra son de un dramatismo fatal, como cuando Antonia, cansada de la vida que lleva, reacciona en contra de la Virgen Morena, cuando su novio descubre su verdadera profesión...”.*

*Toña, nacida virgen* resulta una obra atípica dentro de la industria filmica nacional y de una ferocidad extrema para exponer a personajes repelentes y degenerados (todos hombres) o para mostrar escenas sexuales muy gráficas (sin llegar a extremos de pornografía) y sobre todo, debido a la exposición de los cuerpos desnudos de sus protagonistas: en particular Dora Elsa Olea como *Toña*, Gabriela Araujo en el papel de su madre y Lizetta Romo como *Artemisa*. Más aún, el filme propone por encima de una crítica al tema de la prostitución en México, una crónica del machismo salvaje imperante y lo que hoy se denomina como sistema patriarcal, en donde las mujeres son vistas como meros objetos desechables y se normalizaban conductas masculinas violentísimas, como las acciones de ese médico del Sector Salud (Mario Casillas) que desvirga con el dedo a la adolescente *Toña* (Sandra Ivette Sánchez Parra) mientras la ausculta para ver si aún es virgen y minutos después, con cinismo, le dice a la madre: “*Su hija ya no es señorita*”; es entonces que la madre agrede a golpes a la niña pese a que no ha hecho nada. Asimismo, el padrote explotador *Tiburón* (eficaz Gregorio Casals) que no sólo violenta físicamente a la madre de *Toña* o la explota sexualmente, sino que se convierte en amante de *Toña* cuando sabe que ha perdido la virginidad a los 14 años, para posteriormente venderla como prostituta y agredirla también, aunque ella no se deja como la sumisa mamá. A su vez, abogados, guaruras, políticos y sujetos adinerados ven en *Toña* y *Artemisa* y otras mujeres más *del oficio*: cuerpos donde pueden saciar todos sus traumas, agresiones o fantasías sexuales en un filme con mucho de documental, de una dureza sorprendente cuya sinopsis habla por sí sola...

... *Toña* es una niña de unos tres o cuatro años, observa a las prostitutas de la vecindad donde vive con su madre; incluso juega a ello con los niños del lugar. Pocos años después, la madre conoce al *Tiburón*, un atractivo padrote que la convierte en su amante, la embaraza y más tarde la obliga a venderse. A los 12 años *Toña* sabe que cuando llega el *Tiburón* tiene que salirse del cuarto y escucha los jadeos y los orgasmos: “*La cigüeña*

*te va a traer un hermanito*”, le dice la madre y *Toña* responde: “*No mientas. Tú vas a tener a ti hijo como la perra de enfrente que tuvo a sus perritos. Le creció la panza y le salieron por donde orina*”. La madre encuentra al *Tiburón* con otra prostituta en su propia vivienda y se va furiosa con las dos niñas. El día de reyes, la hermanita desea una muñeca, la madre llega alcoholizada y con la ropa destrozada, la agredieron, manosearon y robaron y *Toña* roba el dinero de una vecina para comprar la muñeca y comida. Un día se va de paseo a una plaza comercial y cuando llega la madre la golpea y regaña y *Toña* le miente diciendo que unos hombres la subieron a su auto y se la llevaron y ella la lleva a una clínica; una enfermera le dice: “*Entra mocosa, anda quítate los calzones*” y un médico le rompe el himen, la madre la golpea y el *Tiburón* la convierte en su amante: “*Me dieron una ganas desesperadas de crecer, de coger, de cogérmelo...*”.

Madre e hija comparten en la cama al *Tiburón*. *Toña* crece y se convierte en una mujer espectacular: “*Un día me acosté tablas y me desperté llena de tetas*”, *Tiburón* se percata de que *Toña* será un gran negocio; la lleva a cortarse el cabello y hacerse manicure y la prostituye, primero con clientes de baja estofa y más tarde con hombres adinerados: un tipo demente que se droga y se comporta como cerdo (mete la cabeza en un inodoro y gruñe), un paralítico obsesionado con las nalgas, un politiquillo menor en un burdel de lujo donde *Toña* conoce a *Artemisa* y hacen un *show* lésbico y se vuelven inseparables, o un alto político que le rebana un pezón a *Toña* que luego le reconstruye un cirujano plástico. *Toña* le quema levemente los genitales al *Tiburón*, y él le pide que le ayuden en una chamba con unos productores de cine, uno de ellos hace que un perro viole a *Artemisa* quien acaba suicidando. *Toña* encuentra a su madre en la calle tuberculosa, la lleva a comer y después fallece. Más tarde, *Toña* conoce en la Basílica de la virgen de Guadalupe a un estudiante de leyes (Rojo Grau) que se enamora de ella y le propone matrimonio desconociendo su oficio. El día que ella sale para casarse no se lo permiten en el hotel de paso donde vive, la agreden y ella agrede a su vez y tiene que acostarse con un abogado y un médico para poder irse pero el novio ya no está y ella termina arrojando al suelo su velo y se va con su vestido de novia destrozado...

...Por supuesto, Alatríste extrajo de la novela los episodios más morbosos y terribles y las situaciones más escabrosas en la línea de su propia película: *Historia de una mujer escandalosa*, producida, escrita, dirigida y

protagonizada por él mismo y Sonia Infante (su mujer de entonces) y Gregorio Casals en 1982; incluso aparecen escenas de este filme en *Toña, nacida virgen*, que se inspiraba en la vida del corrupto periodista Carlos Denegri...

## 4 EL SÍNDROME DE DON GIL DE LAS CALZAS VERDES...

---

En 1615, el dramaturgo y poeta nacido en Madrid, Tirso de Molina —en realidad el fraile Fray Gabriel Téllez— (1579-1649) estrenó en Toledo, una de sus comedias más exitosas y a su vez, una de las obras más representativas del Siglo de oro español: *Don Gil de las calzas verdes* (publicada 20 años después), cuyo tema era el de la mujer que decide disfrazarse de hombre. *Doña Juana*, doncella de Valladolid, se enamora de un varón de la misma región: *Don Martín* y para ello, se hará pasar por un caballero: *Don Gil* ante *Doña Inés*, doncella madrileña, cuyo padre desea casarla con *Don Martín*, que adopta el nombre falso de *Don Gil*; sin embargo, ella se enamora de *Don Gil*; es decir de *Doña Juana* que se hace pasar por varón. Se trataba de un relato sobre las apariencias, las mentiras y la supervivencia, pero sobre todo, acerca de la mujer inconforme, decidida pese a su sociedad y su destino inevitable, a revelarse y a urdir toda una maraña de ingenios para conseguir su objetivo. En una sociedad patriarcal las mujeres eran y son relegadas a un destino determinado y no existía forma de desquebrajarlo: *Don Gil de las calzas verdes* demostraba a través de la pluma de Tirso de Molina, la capacidad inventiva de la mujer que tenía que “convertirse” en hombre para lograr su meta en una sociedad donde imperaba la ley masculina.

Ese suerte de síndrome de *Don Gil de las calzas verdes*, se va a convertir en una suerte de premisa de un puñado de películas donde varias mujeres en diversas épocas, adquirirán la personalidad de un varón ya sea para conquistar al hombre de sus sueños o cumplir sus más íntimos propósitos, dando pie a un sinfín de equívocos sexuales y morales, así como varias alusiones homosexuales. Justo en nuestro cine, tocará a la icónica y bella María Félix encarnar al primer personaje transexual inspirado en otra in-

creíble mujer contemporánea a Tirso de Molina y su *Don Gil de las calzas verdes*: Catalina de Erauso, *La monja alférez*...

### LA MONJA ALFÉREZ

Catalina de Erauso, nacida en San Sebastián, España en 1592 y fallecida en Cuitlaxtla, México, en 1650, apodada *La monja Alférez*, fue una religiosa y soldado española. De muy niña ingresó al convento de San Sebastián el Antiguo; no obstante, su carácter pendenciero y violento no era el apropiado para la vida del claustro. A los 15 años y luego de una pelea con otra novicia fue confinada a su celda, de la que escapó disfrazada de campesino. Vagó por diversos pueblos vestida como hombre, con el cabello corto y usando distintos nombres, como los de: Pedro de Orive, Francisco de Loyola, Alonso Díaz, Ramírez de Guzmán o Antonio de Erauso. Al parecer, su físico era poco femenino, lo que le ayudaba a pasar inadvertida. Más tarde, fue a Sanlúcar de Barrameda y embarcó hacia América y en Perú se alistó como soldado bajo el mando de distintos capitanes.

En 1619, al servicio de la corona, luchó en la Guerra de Arauco contra los mapuches en el actual Chile, obteniendo fama de valiente y hábil con las armas sin revelar que era una mujer, por ello, alcanzó el grado de alférez y se vio envuelta en peleas y disputas como cualquier soldado varón. En 1630 llega a México a la ciudad de Orizaba en el estado de Veracruz, donde manejó un negocio de transporte de mercancías entre Ciudad de México y Veracruz. Murió transportando una carga en un bote, aunque hay quien escribe que su fallecimiento ocurrió en los altos de Orizaba, sola entre sus asnos. Catalina escribió o dictó un libro con sus memorias, que fueron publicadas casi dos siglos después en 1829 en París, que se tradujeron a varios idiomas y con diversas versiones del tema...

...Desde el momento en que la cámara de Víctor Herrera, bajo las órdenes de Miguel Zacarías, captó la belleza y esplendor de una joven debutante allá por 1942, ni el cineasta, ni su fotógrafo, ni su galán, Jorge Negrete —con quien terminaría casándose—, ni el público de entonces, se imaginarían que esa actriz sonorensis, María de Los Ángeles Félix, se convertiría en una de las máximas figuras de nuestro cine y en uno de sus grandes mitos. Con ese filme: *El peñón de las ánimas*, historia trágico-ro-

mántica de venganzas familiares, surgió la leyenda de la *Doña*, a pesar de su inexperiencia histriónica y sus errores de principiante.

Presencia recia y de fuerte personalidad, con indudables características de mujer fatal, María dejó de ser muy pronto la dama joven de dramas románticos urbanos y de época como: *María Eugenia*, *La China Poblana*, *La monja alférez*, *Vértigo*, *El monje blanco*, o *Amok*, para transformarse en *Doña Bárbara*, *La mujer sin alma*, *La devoradora* y *Doña Diabla*, y encarnar así la carta más fuerte de nuestro cine. Su ironía, inteligencia, sus desplantes, su belleza profunda y fría, su personalidad espectacular, la hicieron crecer y alcanzar enormes títulos como: *La diosa arrodillada*, *Enamorada*, *Río escondido*, *Maclovía* y una serie de superproducciones y/o de relatos intrigantes como: *La estrella vacía*, *Amor y sexo*, *La cucaracha*, *La Bandida* o *La generala*, para representar así a una de las más soberbias figuras de nuestro cine, un mito nacional irrecuperable...



*La monja alférez* (1944). Dir. Emilio Gómez Muriel. Colección Fimoteca UNAM.

...Dirigida por Emilio Gómez Muriel y con un guión a cargo de Max Aub, Marco Aurelio Galindo y Eduardo Ugarte, María Félix da vida a Catalina de Erauso en *La monja alférez* (1944), cuya trama inspirada en los hechos reales, arranca en el Perú virreinal durante el siglo xvii con una pelea en una cantina donde un espadachín (María Félix), es condenado a muerte debido a batirse a duelo en la calle. A unas horas de ser ejecutada, *don Alonso* confiesa a un sacerdote que en realidad es una mujer y que su verdadero nombre es *Catalina de Erauso* originaria de Valladolid, (hoy Morelia) México, y comienza así la narración de su vida diciendo que fue hija de un español combatiente en la conquista de Perú y un gran espadachín que le enseñó las artes del esgrima al tiempo que crece al lado de *don Juan de Aguirre* (José Cibrián), quien le jura amarla por siempre hasta que a los ocho años de edad, su padre muere y al ser viudo, *Catalina* queda al cuidado de su tía Úrsula (Fanny Schiller), hermana de su padre que la interna en un convento donde busca convertirla en monja profesa, sin embargo, cuando crece, se entera que *don Juan de Aguirre* va a casarse con su prima *Beatriz* (Esther Luquín), hija de Úrsula, además de que la tía pretende quedarse con una rica herencia que dejó su hermano en el Perú a la cual renunciaría *Catalina* debido al voto de pobreza siendo monja. *Catalina* logra contactarse con *Juan de Aguirre* que le ayuda a escapar con un disfraz de hombre y se embarca hacia Perú para reclamar la herencia de su padre.

Úrsula contrata a un asesino de nombre *Roger* (Ángel Garasa), para investigar la partida de *Catalina* al Perú y le da como seña que posee una medalla regalo de su madre. *Roger* aborda la misma embarcación que *Catalina* y en el camino *Roger* se pone a su servicio creyendo que esta es hombre ya que se hace llamar *don Alonso*. La embarcación naufraga y solo sobreviven *don Alonso* y *Roger* y llegan a Perú. *Don Juan de Aguirre* que sabía el plan de *Catalina* marcha al Perú a buscarla y le promete a *Beatriz* que volverá para casarse con ella. *Don Alonso* es un “hombre” muy atractivo y todas las mujeres de la ciudad suspiran por él, como la rica y poderosa *Lucinda* (Consuelo Guerrero de Luna), por ello, *Alonso* y *Roger* huyen a Lima.

En Lima, *don Juan de Aguirre* conoce a *Cristina* (Eugenia Galindo) y *Don Alonso* es presentado con *don Juan* quien no la reconoce y se entera que a la noche *don Juan* irá al balcón de *Cristina* para enamorarla. Los celos hacen que *don Alonso* se presente a la ocasión y termine batiéndose en duelo con *don Juan* quien nota en su pelea “La estocada de los Erauso”.

Por este pleito ambos son encarcelados y son perdonados de la pena de muerte por el virrey a cambio de que se integren al Ejército español en la conquista del Perú contra los pueblos araucas. Durante la batalla, *Don Juan* le confiesa que aunque tiene compromiso con *Beatriz*, sigue enamorado de la monja *Catalina*. *Don Alonso*, es nombrado alférez tras haber ganado la batalla. *Don Alonso* Se presenta con el virrey y reclama su herencia diciéndole que es *Catalina de Erauso* y además se casará con *don Juan de Aguirre*. La historia termina con un beso entre *don Juan* y *doña Catalina*, que *Roger* mira con embeleso al no comprender el secreto de la verdadera identidad de la bella joven...

*YO QUIERO SER HOMBRE*  
Y VARIANTES PREVIAS Y POSTERIORES...

... En las postrimerías de 1949, se filmaría una muy entretenida comedia que jugaba con elementos de homosexualidad y otros equívocos sexuales, destacable no sólo por su buen ritmo, o las muy divertidas interpretaciones de Abel Salazar actor dotado para la comedia, la simpática y linda Alma Rosa Aguirre y sobre todo, una Sara García que demostraba su enorme capacidad como primera figura en cualquier género. A lo que se sumaba sin duda unos espléndidos diálogos y escenas planeadas por el matrimonio de Janet y Luis Alcoriza, responsables del argumento original y adaptación cinematográfica de *Yo quiero ser hombre* dirigida por René Cardona, misma que abría con el testamento que dicta el anciano y moribundo millonario *Antonio Barba* (Francisco Reiguera) al notario que interpreta el gran Óscar Pulido.

Con el fin de perpetuar el apellido *Barba* deja como condición que su sobrina *Paquita* se case con su parrandero y mujeriego primo lejano *Pablo* al que no conoce, luego de que aquella cumpla los 18 años, mientras tanto recibirán una pensión. A partir de entonces deben estar comprometidos y casarse en breve plazo para que la fortuna de los *Barba* siga en la familia, sino, será distribuida entre todos los *Barba*. La tía *Milagros* ex mujer del difunto *Antonio* y su sobrina *Paquita* (Sara García y Alma Rosa Aguirre), se hacen pasar por una cocinera y un mozo: *doña Tanasia* y *Panchito* —a quien le cortan el cabello—, ya que *Pablo* no acepta jovencitas que le causen problemas. No obstante, como el desobligado e interesado *Pablo* se va



*Yo quiero ser hombre* (1949). Dir. René Cardona. Colección Filmoteca UNAM.

a casar con la millonaria *Silvia* (Carolina Barret) *Tanasia* provoca el rompimiento de éstos y *Paquita* se viste de mujer (*Divina*) y lo desprecia para que él se interese más y en efecto, se enamora de inmediato. En una borrachera *Pablo* y *Panchito* se besan y aquel se horroriza y avergüenza de su tendencia gay... “*A mi edad*”, dice. Después descubre que *Panchito* es *Divina* al encontrar el corpiño, la peluca y el sombrero de ésta. Luego, al enterarse del documento de la herencia va a buscar a la “prima” pero *Milagros* hace pasar a la criada mensa (*Delia Magaña*) por su sobrina y *Pablo* se arrepiente; deja de ser interesado y él y *Paquita* serán felices y... millonarios.

Abundan diálogos notables como: “*Condenado cojo si estuviera aquí ya le hubiera roto la otra pata*” dice Sara García refiriéndose a su ex marido. O aquel de Salazar cuando echa con violencia a la anterior empleada doméstica y a su hija: “*Si las vuelvo a ver por aquí, las tiro por la ventana, aunque esté prohibido tirar basura a la calle*” y el que le suelta a *doña Tanasia*: “*El*

*amor nace de la lucha, el asedio... a mi, todas las mujeres me han resultado fáciles. Por algo es más caro el jamón que la ternera*". Momentos muy simpáticos como aquel cuando al niño voceador le compran su ropa para vestir a *Panchito* e imitan su estilo de habla: "*Simon, juistes, aigre...*". O la escena de los distintos cortes de cabello que le practican a Alma Rosa, un peluquero de perros.

*Yo quiero ser hombre* resultaba una variante de *Me ha besado un hombre* (Julián Soler, 1944) con el mismo Abel Salazar y María Elena Marqués. En ella, se narraba la historia de *Luis/Luisa Montes* (Marqués), quien, al quedar huérfana en Francia, donde pierde a su padre, madre y hermano y decide por ello, emigrar a México, debido a que él tenía algunos amigos que ahora podrían ayudarle. No obstante, al momento de viajar, advierte que no trae con ella sus documentos, sólo los pasaportes de sus familiares y como le niegan el paso, se le ocurre hacerse pasar por su hermano (se corta el pelo, se viste de hombre, fuma puro); llega a México y consigue trabajo como ayudante del Ingeniero Álvaro Álvarez (Salazar) que termina angustiado al enamorarse del "muchachito"...

...Superior a aquella, *Yo quiero ser hombre* destaca por los divertidos mohines y gestos de Alma Rosa Aguirre quien tiene que ocultar su femineidad disfrazándose de un mocito, para "calar" al novio, propuso instantes geniales como la escena de la borrachera y aquella del beso entre *Pablo* y *Panchito* en la fuente de sodas *El suspiro*, ante el asombro de los parroquianos y la molestia del gerente que encarna Juan Orraca quien después hace un gesto abiertamente *gay*, en un filme en el que predominan las referencias homosexuales: las burlas que *Pablo* le juega a *Panchito* o sus comentarios: "*Tu vas por muy mal camino*", le dice. La película funcionó bien producida por Óscar Dancigers para *Ultramar Films* responsable de *El gran calavera* que se había filmado pocos meses atrás con guión de los Alcoriza quienes trabajaban por primera ocasión con Luis Buñuel...

...A ésta, seguirían varias versiones similares: *Yo soy muy macho* (José Díaz Morales, 1953) con Silvia Pinal y Miguel Torruco; en ella, *María/Mario Aguirre*, con el fin de ayudar a su hermano piloto *Mario*, un joven muy parrandero, se disfraza de hombre para tomar su lugar, y se ve en la necesidad de convivir en la selva chiapaneca en la misma cabaña, con *Pablo*, capitán muy "macho", que acaba enamorado de ella/él. Para evitar murmuraciones, *María* como *Mario*, le lleva serenata a *Meche* (Gina Romand),

hija de un ingeniero y la chica se prende de éste sin saber que es una mujer. Por cierto, en este filme se hace referencias al cambio de sexo; un tema que empezaba a llamar la atención en esos años cincuenta.

Por su parte, en *Pablo y Carolina* (Mauricio de la Serna, 1955), *Carolina Sirol* (Irasema Dilián), se hace besar por sus tres pretendientes para saber si los ama, ella estudia en un instituto donde las mujeres son educadas para salir como perfectas casadas; ahí escribe una carta para su amor ideal, el inexistente *Pablo* y la carta va a dar a un tal *Pablo Garza* (Pedro Infante) de Monterrey que se casará con *Lucila*, que al leer la carta, rompe con él. Para aclarar todo, *Pablo* viaja a la capital y busca a *Carolina* que se ha vestido como cadete naval para un festival y se hace pasar como *Anibal*, hermano de *Carolina*; se van de juerga. Después al conocer a *Carolina* deja atrás lo de la aclaración de la carta, le lleva serenata pero lo recibe “*Anibal*”; *Pablo* se percata del engaño, rapta a *Anibal*, lo obliga a vestirse de mujer y se declaran su amor...

En cambio, *Me ha gustado un hombre* (Gilberto Martínez Solares, 1964), en un vuelo a Caracas con escala en Panamá, la joven Ángela Palacios (Tere Velázquez), conoce al actor y cantante *Julio* (Julio Alemán) y se atraen. Ella se hospeda en un hotel de lujo ya que su tío un barrendero se hace pasar por magnate hotelero; ella al no poder ver al tío y sin dinero, se disfraza de hombre (*botones*) y provoca que *Julio* se fije en ese “*muchachito guapo*”, aunque la cantante *Violeta* (Lilián de Celis), su compañera en el *show*, lo acosa románticamente. Ángela se encuentra con el tío quien le confiesa todo y le dice que no pudo cumplir su sueño de ser pianista. A su vez, Ángela es acosada por varias clientes del hotel que piensan que se trata de un joven muy guapo, a su vez, consigue que el pianista de *Violeta* renuncie y sea sustituido por el tío y se viste de mujer para inquietar a *Julio* ante los celos de la cantante. *Julio* se emborracha y visita a un siquiatra ya que cree haber besado al *botones*. *Violeta* y el tío se emborrachan y por ello, Ángela la suple en el espectáculo, triunfan y se declaran su amor...

Finalmente, *Quisiera ser hombre* (Abel Salazar, 1988) con Guillermo Capetillo y Lucerito, *Manuela* (Lucero) tiene enormes dificultades para conseguir trabajo como diseñadora de modas, ya que en el mundo de la alta costura se prefiere a los hombres. Decide cambiar su apariencia para probar fortuna y así *Manuela* se convierte en *Manuelito*. De inmediato, consigue trabajo como ayudante de *Miguel* (Capetillo), que es también

diseñador. *Miguel* le propone compartir su departamento, y como *Manuelito* no tiene dónde vivir acepta. Así se suscitan una serie de situaciones chuscas, sobre todo cuando *Miguel* se alarma al darse cuenta de que se está obsesionando con su nuevo “amigo”...

### UN CASO INSÓLITO: *UNO Y MEDIO CONTRA EL MUNDO*

En *Uno y medio contra el mundo* (1971) protagonizada por Vicente Fernández, Ofelia Medina y la extraordinaria niña Rocío Brambila, su realizador, José El Perro Estrada no sólo extrae lo mejor del cantante en un papel hecho a su medida, sino que saca partido de esos ambientes urbanos populacheros donde la transa, la estafa, el timo, la charlatanería y el embaucamiento se trastocan en celebración colectiva y cotidiana.



*Uno y medio contra el mundo* (1971). Dir. José Estrada. Colección Filmoteca UNAM.

*Lauro* es un ladrón pueblerino que opera en Toluca, al ser sorprendido y perseguido logra huir en un camión de mudanzas. Ahí, en un ropero va oculto un chamaco: *Chava*, que viaja de polizón. Para matar el tiempo juegan cartas y el niño que resulta muy hábil para el trinquete, despoja a *Lauro*. Al llegar al Distrito Federal deciden trabajar y vivir juntos y empiezan en una peluquería: *Chava* como *Chicharo* y *Lauro* como velador. *Chava* aprende la forma en la que el peluquero (Mario García González) prepara las lociones, entonces ambos cómplices se dedican a estafar a las personas en calles y mercados vendiendo sus *lociones* o sus *aguas medicinales*. *Chava* es perseguido por su padrastro y *Lauro* acaba en la cárcel y el primero revela que en realidad es una niña. Varios años después, al salir de la penitenciaría de Lecumberri, *Chava* transformada en una guapa joven lo aborda y deciden seguir en su mundo de estafas y delitos menores hasta que unos sujetos agresivos acaban con sus ilusiones, cuando ella se viste de hombre y él se hace pasar por un torero ciego...

*Uno y medio contra el mundo* no sólo es un muestrario de las típicas estafas callejeras de ayer y de hoy donde la actuación y el convencimiento son esenciales: la *clásica* situación de la cartera en apariencia repleta de dinero, con la que el raterillo Ernesto Gómez Cruz despoja al ingenuo *Lauro*. El niño que se convulsiona y echa espuma por la boca con la ayuda de un *alka-seltzer*, o las lociones o medicamentos *milagro*. No sólo eso, *El Perro* saca enorme partido del emborrachamiento de *Chava*, del acto de merolico que hace *Lauro*, el ambiente en Lecumberri con internos verdaderos. Sin embargo, más inquietante aún, el violentísimo final: un crimen de odio donde el machismo brutal y la frustración sexual alcanzan un punto fatídico en el tópico de la violencia y el delito.

## 5 LAS CONSECUENCIAS DE IR EN CONTRA DE LA SOCIEDAD DE LOS HOMBRES

### LAS SIRVIENTAS: MUJERES DE SEGUNDA. EL MAL PASO DE LA MUJER, REGAÑOS MORALISTAS Y ASPIRACIONES FEMENINAS

#### LAS EMPLEADAS DOMÉSTICAS

*“En 1140 ya se documenta en castellano que las personas ajenas a la familia pero residentes en el hogar son “criados”. Así eran mencionados los vasallos educados en casa de su señor, como recogen Corominas y Pascual en su diccionario etimológico. Por tanto, se trataba de personas criadas en el domicilio familiar. De ahí derivó luego el sentido de “criado” como “sirviente” o “sirvienta”, oficio que hoy en día desempeñan sobre todo mujeres. El sentido descriptivo, incluso neutral, de “criada” o “sirvienta” se contaminó con el tiempo porque estas trabajadoras padecieron a menudo situaciones semejantes a la esclavitud (sin días libres, en jornadas de 24 horas, siempre dispuestas para cualquier necesidad o urgencia de los amos de la casa). Y después se hizo necesario aplicar a esa idea palabras nuevas, que alejasen tales connotaciones...” —Alex Grijelmo, *El País*—*

Durante la época de la Colonia (1521-1810) se inicia la historia de la servidumbre en nuestro país: las sirvientas o empleadas y empleados domésticos realizaban las faenas del hogar en haciendas, mansiones y casonas. La mayoría de las veces, su trabajo se recompensaba con comida y un lugar donde vivir y pasar la noche muy cerca de los establos y/o cocinas. Asimismo, se les daba ropa y enseres que las familias rechazaban o eliminaban de su guardarropa. El trabajo doméstico surge en buena medida por las abismales diferencias sociales y económicas; ahí donde una parte de la sociedad con mayor riqueza y poder adquisitivo se hacen servir por aquellos y aquellas que no cuentan con bienes y se encuentran en una fase precaria de situación social. Un trabajo en ocasiones humillante que se fue modificando conforme se fue eliminando el esclavismo y los y las trabajadores y traba-



*Nosotras las sirvientas* (1951). Dir. Zacarías Gómez Urquiza. Colección Filmoteca UNAM.

jadoras del hogar se emplearon al mejor postor. Por supuesto, en las “casas ricas” con mayordomos, jardineros, chóferes, amas de llave, cocineras, niñeras y más, pudiera decirse que el grado más bajo se localizaba en las empleadas domésticas; es decir: en las mujeres, debido a una cuestión de género a las que se les llamaba *sirvientas*, *criadas*, *gatas*, *chachas*, *fámulas*, *mininas* y otros apelativos despectivos que el cine mexicano documentó desde sus títulos mismos como: *Nosotras las sirvientas*, *La criada bien criada*, *La gatita* y más. Personajes de los que no sólo se podía abusar de su tiempo y de su espacio, sino incluso de su cuerpo: “*carne de gata, buena y barata*”. De ahí, la importancia en este siglo XXI de un filme como *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) en el que destaca el personaje de *Cleo* (Yalitza Aparicio), la empleada doméstica de una casona en la colonia Roma durante el año de 1971 que es vista como otro miembro más de la familia en un relato sobre la cotidianidad y el horror político y represivo del México de ese momento...

...El 28 de marzo de 1942 el diario *El Universal* comentaba: “*El registro de la servidumbre en el Distrito Federal no tiene más objeto que garantizar a la sociedad que las personas contratadas como criadas son honorables y puede confiarse en ellas, pues aún en el caso de que cometan delitos contra la propiedad, el control que se tiene sobre ellas permitirá localizarlas fácilmente, castigarlas e impedir que sigan cometiendo fechorías... La policía ha averiguado frecuentemente, que muchas muchachas honestas al juntarse con otras se tornan maleantes. Ello se debe, principalmente, a que los días de descanso asisten a salones de baile y a las cervecerías. Allí las cortejan hampones y se enamoran de ellos... Hasta ahora se llevan identificadas alrededor de veinte mil criadas, habiéndose descubierto que algunas de ellas tenían antecedentes criminales...*” Todo ello, lo declaraba el Subjefe de la Policía capitalina de entonces, el Coronel Miguel Badillo.

Diversas actrices notables encarnaron a empleadas domésticas en nuestra cinematografía, como: Lupe Carriles, Delia Magaña, Leonor Gómez o Lucrecia Muñoz que interpretó a la típica sirvienta en varios filmes de Germán Valdés *Tin Tan* y otras, repitieron ese mismo rol en decenas de películas. No obstante existen algunos personajes en suma llamativos e importantes que arrancan con esa criada muda que interpretó Emma Roldán, testigo de las traiciones, horrores morales y componendas de su patrón, *Mendoza*, terrateniente guerrerense (Alfredo del Diestro), que se ve en la disyuntiva de serle fiel a su compadre, un General *Zapatista* (Antonio R. Frausto) o sufrir la ruina económica, cuando su hacienda, invadida tanto por las huestes de Zapata, como por las tropas federales que comanda un tal *Coronel Martínez* (Joaquín Busquets), digno representante de Victoriano Huerta, está a punto de quebrar en *El compadre Mendoza* (1933) de Fernando de Fuentes, escrita por el futuro y gran realizador Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno.

En las películas de Germán Valdés *Tin Tan*, abundan los personajes de empleadas domésticas. Ahí está el caso de *El hijo desobediente* (Humberto Gómez Landero, 1945) con la gran actriz Delia Magaña como la sirvienta de la casa de quien se enamora el héroe acompañado a su vez de la joven debutante Marga López como mesera fodonga de una cantina. La esbelta y joven actriz secundaria Lucrecia Muñoz es una *criada* en *¡Ay amor como me has puesto!* y *Chucho el remendado* y en *El revoltoso* le llama a *Tin Tan*: metiche y revoltoso. No obstante un papel importante de una empleada doméstica es el que interpreta Rosita Quintana en *Calabacitas*

*tiernas* (Gilberto Martínez Solares, 1948) en un filme que apostaba por la modernidad *Alemanista* con tintes panamericanos. *Tin Tan* Intenta suicidarse y termina haciéndose pasar por el empresario de un cabaret donde contrata a una cantante brasileña (Rosina Pagán), una niña española (Gloria Alonso) y a una alegre rumbera cubana que interpreta Amalia Aguilar.

Aquí, desde su primera aparición con uniforme de trabajadora doméstica en casa rica, Quintana deja turulato a *Tin Tan* cuando éste le ve las pantorrillas; de ahí, el título del filme: “Calabacitas tiernas: ¡Ay que bonitas piernas!”. La química entre Germán y Rosita fue evidente desde las primeras escenas, como aquellas donde ella lo rechaza y cachetea... “*Que diantre de gata angoriana, persiana...*” le dice el cómico; pero nada comparado con las miradas acompañadas de gestos de amor que ella le prodiga luego de una trifulca entre las artistas que se disputan la atención del cómico, al tiempo que ella interpreta el tango de Gabriel Ruiz: “*Ya no vuelvas*”. Al final, cuando el cómico es encarcelado, Quintana le dice “*mi rey*” y ambos se besan a través de los barrotes de la prisión.

Título fundamental es *Nosotras las sirvientas* (Zacarías Gómez Urquiza, 1951) para dar fe de la importancia que esos personajes femeninos de clase media baja habían alcanzado en el cine nacional durante el *Alemanismo*. Aquí, la simpática y linda Alma Rosa Aguirre repitió en buena medida el arquetipo de *Nosotras las taquígrafas* (Emilio Gómez Muriel, 1950) en ésta divertida comedia pese a su incorrección política de hoy, en la que se reproducen los lugares comunes de historias de trabajadoras domésticas con aspiraciones clasemedieras. La *sirvienta* que interpretaba Alma Rosa aparece como objeto de uso y abuso, e indefensa ante las reglas y leyes sociales pero eso sí, muy auténtica y de corazón noble, en un filme que ostentaba otros títulos aún más denigrantes: *Yo quiero ser señora*, *Nosotras las gatas* o *Las gatas no son de Ágora...*

... *Gloria* llega del campo a la ciudad y por accidente es ligeramente atropellada por *Felipe* (Rubén Rojo) y en la casa de éste le ofrecen un empleo de sirvienta, no obstante el padre de *Felipe* (Domingo Soler) se percató que se trata de una joven buena y decente y hace hasta lo imposible para casar a su hijo con *Gloria*, pese a que ya está comprometido con la interesada joven que encarna Nora Veryán...

...Por su parte Ismael Rodríguez crearía para María Victoria, un pequeño personaje en *Maldita ciudad* (1954), *Paquita*, una empleada doméstica

coqueta y respondona, que casi de inmediato tendría un par de películas como protagonista y años más tarde, sería la inspiración para su exitoso personaje televisivo: *La criada bien criada*. ...” *Hubo un personaje femenino que inventé: el de la criadita Paquita, con María Victoria... Filmé Maldita ciudad y al pensar en la familia provinciana que vino a vivir a la capital en un multifamiliar, se nos ocurrió poner una criada rezongona. Entre Carlos Orellana y yo empezamos a escribir y pensé que tal vez podría ser una mujer bonita y no precisamente Lupe Carriles, para quien habíamos concebido el personaje. Es decir, alguien que se pusiera los vestidos apretados, como los que usaba María Victoria. Y entonces se me ocurrió que podría ser ella misma ¿Por qué no? Orellana me dijo: —Quién sabe si vaya a funcionar en un papel cómico, porque ha salido nada más cantando; además no va a aceptar, la insultarás si le indicas que parece criada. —No hombre, total, nada pierdo. Y fui a verla, nada más me preguntó si iba a cantar y yo le dije que sí. Entonces aceptó. Fue un personaje que gustó mucho. María lo captó muy bien y no tuvimos ningún problema; es dueña de vis cómica y pude haber hecho de ella el Cantinflas femenino. En realidad, la Paquita iba a ser un papel incidental, la criada respondona que cobra tanto si no va al mercado, y si va, cobra menos; es decir, abusiva ¿no? Que se pone los vestidos de la patrona y se va al “Huarachazo Club”, al estilo de: —¡Ay pero Petra, te estás lavando con mi cepillo de dientes! — Pos sí señora, es que yo no le tengo asco a usted—. Personajes que siempre son muy pintorescos... ”... En la entrevista a Ismael a cargo de Eugenia Meyer en *Cuadernos de la Cineteca Nacional* (1976) queda clara la visión patriarcal y clasista como se veían a las empleadas domésticas en los años cincuenta; un punto de vista que va a prevalecer aún entrado el siglo XXI...*

...*Maldita ciudad*, abre con los intentos de *Guadalupe Godínez*, un novel argumentista por salir de provincia (Julio Aldama) que soporta burlas e intenta inútilmente vender un argumento a un director de cine (Eduardo Alcaraz), que busca locaciones para una película que se filmará en su pueblo. Y en paralelo, se narra el periplo del honesto médico *Dr. Antonio Arenas* (Fernando Soler) y su familia, quienes viven toda clase de tragedias y vejaciones en la capital. Al final, se revela que se trata tan sólo de un melodrama excesivo escrito por el propio guionista pueblerino que ha narrado toda una terrible odisea para evitar que su novia *Virginia* (Martita Mijares), hija del médico, se vaya a la capital junto con su familia.

*Virginia*, hija del *Dr. Arenas* y de *Doña María* (Anita Blanch), su madre paralítica, traba amistad con la descocada *Betty* (Luz María Aguilar) —hija de la casquivana e interesada *Amalia* que encarna Amparo Arozamena—: la chavita reventada y sin moral como sus cuates de la palomilla que domina *Chicho* (Álvaro Ortiz). La propia *Betty* se encarga de ofrecerle el “tour” habitacional: “...Botica, tienda de ropa, el correo, el mercado...y mira aquí está la alberca, está rete suave ¡mírala! Todo está aquí, sin tener que salir del edificio...”, mientras caminan por los pasillos y sus paredes de ladrillos y cemento atestadas de balcones y pilares de Conjunto habitacional Miguel Alemán en la Colonia del Valle.

Sin duda, destaca la presencia vital y chispeante de la sirvienta de *Amalia* y *Betty*, la ingeniosa y resposdona empleada doméstica *Paquita*; una extraordinaria y sensual María Victoria. Una mujer que conoce los puntos débiles de sus empleadoras y se aprovecha de ello y a su vez, los puntos flacos de los múltiples pretendientes que la desean y que ella domina a su antojo...

*Los paquetes de Paquita* escrita por Carlos Orellana e Ismael Rodríguez abre con una espléndida secuencia de créditos debido a las viñetas dibujadas por el caricaturista Andrés Audiffred y con una imagen de Televisión en Avenida Chapultepec. Después, en el programa “*Quiero trabajar*” que conduce Óscar Ortiz de Pinedo, aparece *Paquita Pérez*, que se presenta con su suetercito adornado con banderas tejidas y oriunda de Pénjamo, lo que provoca las risas del conductor y de Rosario Gálvez que la mira desde la televisión de su hogar “*Usted se ríe porque cree que todos los de Pénjamo semos menosos ¿verdad?... En Pénjamo ni están todos los que son, ni son todos los que están*”.

Luego aclara: “*La cocina entretiene mucho y se le echan a perder a una las uñas... Con todas las patronas salgo de pleito... lo que pasa es que no me gusta que los señores se tomen confiancitas conmigo... Ayer me corrió una patrona ¿Sabe porqué? Porque le puse la mano en la cara a su esposo... Pero le digo donde me la puso él... No pido exigencias para la comida de lo que coman mis patronas de esa misma como yo...*” *Paquita* recibe una llamada de *Elisa Rojas de Fernández* (Gálvez) y luego se dirige a la cámara para darle un recado a *Elisita* ante el enojo del conductor y el *floor manager*. *Elisa* vive con su marido mujeriego *Mario* (Luis Beristáin) y su majadera cuñada *Genoveva* (Diana Ochoa), que le tapa todas sus “*moviditas chuecas*” y lo predispone contra su esposa.

A esa casa llega *Paquita* con sus vestidos entallados y su perico *Edelmiro* con “*pinta de vil cabaretera*” como le dice *Genoveva*. *Paquita*, suspira por el matrimonio y evita al máximo los galanteos de *Orlando* (Orellana), un parrandero y adinerado socio capitalista cubano que quiere llevársela a la cama y convertirla en su amante, aunque el chofer de éste, *Ismael* (el cubano Rosendo Rosell) se enamora de ella. Eso no impide que la rondan todo tipo de personajes, como el taxista que encarna Guillermo Hernández *Lobo Negro* que le dice: “*Que bien repartidita está usted!*”. Al final, *Paquita* se queda sola buscando una nueva casa para trabajar al enterarse que *Ismael* está casado y acaba de nuevo en el programa “*Quiero trabajar*” buscando empleo...

...*Cupido pierde a Paquita*, narra la huida de *Paquita* perseguida por la bravucona pollera *Juana La Charrasqueada* (Carmen Manzano) quien piensa que la engaña con su “*détalle*” Tito Novaro. *Paquita* entra de casualidad con una agiotista (Paz Villegas) que solicita sirvienta. Ella pide 120 pesos pero no le queda otra más que aceptar los 40 pesos que le ofrecen y ningún día de descanso, debido al miedo de encontrarse con *Juana*. *Paquita* tía de *Rosita* (Malú Azcárraga), conoce a *Julio* (Julio Aldama), del que se enamora, dueño de un taller mecánico entusiasmado con la guapa *Adela* (Lola Casanova). A *Paquita* le dan un cuartito de azotea siniestro. *Pepe* (Javier de la Parra), amigo de *Julio* se enamora de *Rosita* pero también *Julio*. El final es un sainete de enredos que ocurre durante una *kermese* donde *Paquita* se vuelve a encontrar con *La Charrasqueada* y termina sola en la cantina “*La Molamos*”, llorando y bebiendo cuando *Julio* dice que quiere casarse con su sobrina *Rosita*...

...En *Lola de mi vida* de Miguel Barbachano Ponce, según un cuento de Juan de la Cabada y Carlos Fernández integrante del largo *Amor, amor, amor* (1965), se narra la historia de una provinciana (Jacqueline Andere), que llega a la estación de trenes de Buenavista a la ciudad de México e ingresa a trabajar como empleada doméstica en una casona de las Lomas de Chapultepec; de ella, se enamora un entusiasta tamalero (Sergio Corona), al tiempo que es acosada por una hosca sirvienta lesbiana (Martha Zavaleta) y termina trágicamente. Aquí aparece una escena de las empleadas domésticas aprovechándose de los objetos de la casa cuando la patrona (Natalia *Kikis* Herrera Calles) no se encuentra.

Zavaleta volvió a interpretar a una curiosa sirvienta en *Patsy, mi amor* (Manuel Michel, 1968) y la misma *Kikis* repetiría en su papel de patrona

en el inquietante filme de gran aliento poético con intrigantes escenas de un erotismo simbólico y violento: *Juego de mentiras* ópera prima de Archibaldo Burns ganadora del tercer lugar en el Segundo Concurso de Cine Experimental celebrado en 1967, que narra la relación tensa y pulsante entre una *señora bien* que encarnaba Natalia Kikis Herrera Calles y su antigua y joven sirvienta *Luisa* (Soledad Jiménez o Irene Martínez Cadena), recién salida de un reclusorio por la muerte de una mujer.

*Juego de mentiras*, retitulada burdamente como *La venganza de la criada*, e inspirada en el relato *El árbol*, de Elena Garro, adaptado por el propio Archibaldo Burns, se interna en los deseos frustrados, los rencores de clase, la ignorancia y la educación machista y opresora y el pensamiento mágico de las comunidades indígenas en la figura de la pueblerina que no tiene otra opción que convertirse en empleada doméstica de un casa rica donde le llaman “*india*”—a escondidas— y en la que la patrona, accede aunque con asco, a que su antigua sirvienta tome una ducha en su baño.



*Los paquetes de Paquita* (1954). Dir. Ismael Rodríguez. Colección Filmoteca UNAM.

Armada por constantes regresos al pasado narrados por *Luisa*, en los que quedan de manifiesto sus invenciones, sus ocultamiento de información y sus alucinaciones, *Juego de mentiras* no sólo es una intrigante mirada a lo femenino y los contrastes entre poseedores y desposeídos, sino hacia la solidaridad de la mujer entendida de forma extraña y brutal por la protagonista, quien, a pesar de cierta falta de solvencia histriónica —en ello contribuyen algunos diálogos muy rebuscados—, aporta una presencia fatal y fulminante. La mujer termina por asesinar a su patrona, no tanto por cobrar facturas de odio racista o maltrato verbal, sino por la posibilidad de regresar al reclusorio femenino, un lugar donde no existen los hombres. Hombres que la engañan —incluyendo al marido de la patrona, quien es evidente que busca abusar de la sirvienta a espaldas de su mujer—, hombres que la golpean, roban, o incluso, abusan sexualmente de ella, como ese personaje que encarna al Demonio de largos bigotes y látigo, que se le aparece a *Luisa* para hostigarla y “ocuparla” sexualmente, en el mejor hallazgo de un filme que merece ser recuperado...

...En ese año, Federico Curiel dirigió un relato que incluía la fantasía muy de telenovela de la empleada doméstica trastocada en la dueña de la casa. Se trata de *María Isabel* (1967) y su secuela: *El amor de María Isabel* (1968) a partir de un argumento de Yolanda Vargas Dulché, protagonizados ambos por una bella Silvia Pinal, la ingenua joven provinciana de la que se enamora su patrón viudo Ricardo Suárez y por ello, ella termina viviendo varias humillaciones y burlas por parte de las amistades del marido que la ven menos por venir de cuna humilde, incluyendo una infidelidad del marido en la continuación. Un tema que se repite en la coproducción México-Perú, *Natacha* (Tito Davison, 1972) con Gustavo Rojo como joven pudiente que se enamora de una muchachita (Ofelia Lazo) salida de un convento que entra a trabajar a casa de sus padres como sirvienta y se enamora de la dulzura e ingenuidad de ella. Y ese mismo tópico, es la esencia de la comedia *La gatita* (Raúl de Anda Jr., 1971) con Jacqueline Andere, como *Licha*, una atractiva empleada doméstica que mantiene en perfecto estado el hogar del arquitecto *Daniel* (Jorge Lavat) y *Genoveva* (Nadia Milton), comerciante de pieles. *Licha* está enamorada de su patrón y cuando está a punto de renunciar *Genoveva* le pide a su marido que la enamore para que no los abandone. Sin embargo, él se enamora de verdad, aunque todo vuelve a la normalidad cuando ella encuentra a un novio celoso (Héctor Suárez)...

...En el extremo opuesto de éstas se localiza *Rosa* del debutante José Estrada: primer episodio del largometraje *Siempre hay una primera vez* (1969) que se complementa con: *Gloria* de Guillermo Murray e *Isabel* de Mauricio Walerstein, escrito por Carlos Lozano Dana y Guillermo Murray, con adaptación de José El Perro Estrada y Julián Pastor. *Rosa* (la bella Ana Martín), es una humilde adolescente de 16 años de edad habitante en el Vaso de Texcoco que se ve obligada por su madre a mantener a sus hermanitos por lo que debe abandonar la escuela y trabajar como sirvienta en casa de una familia de clase media baja. Sin embargo la mayor preocupación de *Lolita* (Hortensia Santoveña), su patrona, no es tanto los quehaceres domésticos sino que su hijo *Javier* (Octavio Galindo) de 17 años, aún es virgen por lo que, aterrorizada por el hecho de que él pudiera ser homosexual, la madre intenta por todos los medios de que *Javier* se fije en *Rosa* como mujer hasta que una noche, durante una premeditada ausencia de sus padres, *Javier* va al cuarto de *Rosa* e intenta besarla, pero la cosa no pasa de allí. A la mañana siguiente, *Rosa* avergonzada decide huir de la casa de sus patronas de forma sigilosa pero, ante la negativa de su madre de recibirla, la chica termina mudándose a casa de su novio, el burdo mecánico *Hilarario* (Ernesto Gómez Cruz), que termina abusando sexualmente de ella.

Tiempo después, *Javier* es un mujeriego incorregible y *Rosa* regresa con un hijo pequeño a solicitar de nuevo trabajo de sirvienta y la emplean ya que creen que ese niño es hijo de *Javier*; sólo que ahora le prohíbe atender a *Javier* y, además, le pagará el mismo sueldo de antes. Se trata de una amarga disección sobre los estrechos horizontes para las mujeres de condición humilde obligadas a todo, al convertirse en empleadas domésticas. Una temática más o menos similar aparece en *Ya somos hombres* (Gilberto Gazcón, 1970).

El filme intentaba ser un relato sobre la maduración juvenil, protagonizado por una nueva generación de actores: Valentín Trujillo como *Luis*, chavo de clase acomodada, novio de la niña bien *Lucila*, sin embargo, se hace amante de la ingenua sirvienta *Gabina* de 17 años (la bella y conmovedora Lilia Castillo) a la que descubre cuando la muchacha hace mandados y asiste a su escuela nocturna. La lleva al mirador de Cuernavaca y a un hotel de paso y termina embarazándola y quiere asumir su compromiso, Gabriel Retes *Lamberto* —el del desmadre y los negocios turbios—, Arturo Alegro —el *Gordo* simpático, que le entra a la mota por soledad— y Octavio Galindo —el chavo responsable, sano y alegre—. Por fortuna,



*Siempre hay una primera vez (Isabel)* (1969). Dir. Mauricio Walerstein.  
Colección Filmoteca UNAM.

Gazcón evadía orientarse al melodrama chantajista y de telenovela al estilo de *María Isabel* y su continuación, en ese drama juvenil, entre la sirvienta casi adolescente y el chavo entusiasta, acelerado y universitario que encarnaba Trujillo. De hecho, el meollo del argumento se notaba sincero, eficaz y entretenido. Ello no evitaba las concesiones típicas de la comedia agridulce, como ese despliegue de bellezas juveniles en minifalda, ropa interior o casi: Claudia Martell, Yolanda Rigel, Lina Marín, Patricia Ferrer, Laura Daniel, Martha Patricia o la propia Lilia Castillo, todas de cuerpos espectaculares. Así como los comentarios clasistas adolescentes: “*Tu niégalo, al fin es una gata*”.

*Luis* se va de vacaciones a Acapulco y en ese momento, *Gabina* se da cuenta que está embarazada. *Luis* se enfurece. Le pide que aborte pero ella se niega y dice que tendrá a su hijo con sus padres en el pueblo. *Luis* tiene una crisis de conciencia y habla con su padre fingiendo que el problema es de *Lamberto*, cuyo padre manifiesta a la familia el deseo de volver pero nadie acepta y se vuelve a ir. *Luis* conoce a los padres de *Gabina* y habla

con sus amigos quienes le proponen varias opciones inútiles. Finalmente decide afrontar su responsabilidad, le cuenta a su novia toda la verdad y lleva a *Gabina* a casa de sus padres. Su madre la acepta encantada pero el papá rechaza por completo la idea de que su hijo se case y siga estudiando ya que son de condiciones muy opuestas. *Luis* se va con la chica al departamento del tío, pero ella lo deja por la mañana y le escribe una carta de despedida. *Luis* la busca sin dar con ella. *Gabina* en realidad no se ha ido a su pueblo y entra de sirvienta a otra casa...

En *El barrendero* (Miguel M. Delgado, 1982) ya en el ocaso de la carrera de Mario Moreno *Cantinflas*, éste encarna a un honesto barrendero del Departamento del Distrito Federal que se enamora de la empleada doméstica que interpreta María Sorté y en *El día de las sirvientas* (René Cardona III, 1988), con Lucila Mariscal, Leticia Perdigón, Jorge Reynoso, Jacaranda Alfaro, Paco Sañudo y Meche Carreño, se dan cita los lugares comunes de los chistes y albures relacionados con las empleadas domésticas. *Lorenza*, llega a la ciudad de México atarantada y temerosa en busca de su madrina, que trabaja como sirvienta en una colonia de gente rica. Es así como termina trabajando con la familia Corcuera, en la que el marido es un maniático sexual y el hijo igual... *Lorenza* muy pronto se ambienta pero se ve enredada en un robo del que ella no es culpable. En una de sus secuencias, la aún bellísima Meche Carreño es acosada por el hijo de la familia; en su papel de sirvienta se agacha y su minifalda deja entrever claramente sus bragas y en otra escena comenta, luego de que un par de esperpentos le proponen tener amores tormentosos: “*Con ninguno. Mis aspiraciones son otras. Quiero ser cultora de belleza y a luego, estrella de cine...*”.

Por último, María Rojo hace un sensible e inteligente papel de empleada doméstica en el espléndido filme independiente y de bajísimo presupuesto dirigido por Jaime Humberto Hermosillo: *Intimidades en un cuarto de baño* (1989), con el tema de la asfixia y la frustración social de un matrimonio de clase media, ella cajera de banco (Gabriela Roel) él, escritor que aspira a una beca (Álvaro Guerrero), que viven con los padres de ella (Martha Navarro y Emilio Echeverría) y una sirvienta (María Rojo); todos observados desde un espejo de un baño. Llamada inicialmente *Espejos*, se filmó en cuatro días y en un solo emplazamiento de cámara que permitió plena libertad a sus protagonistas tanto a nivel físico como emocional para cuestionar a su vez los roles de poder en la sociedad...

ADOLESCENTES AÑOS CINCUENTA.  
REGAÑOS JUVENILES. ALEJANDRO GALINDO Y LAS JÓVENES

El director Alejandro Galindo junto con otros cineastas menos inspirados, se encargarían de realizar una serie de películas cuyo objetivo era el de advertir pero sobre todo regañar a una juventud urbana, rebelde y descuidada por sus padres en particular a las jovencitas ingenuas, descarriadas o en vías de serlo, entre los años cincuenta y el inicio de los sesenta. Es decir; se trataba de lanzar diatribas morales contra aquellos hijos del *Alemanismo*, sobre todo a las chicas vírgenes, que pugnaban desde la fuente de sodas, la preparatoria, el salón de 15 años o el diván del siquiatra, por liberar sus hormonas reprimidas...

Así, entre charros, chinas poblanas, prostitutas, padrotes y madres abnegadas, el cine nacional había olvidado a un personaje que en el sexenio *ruizcortinista* encontraría su razón de ser y la cura a un nihilismo perdido en el fárrago del melodrama. El cine descubriría a los jóvenes; al rebelde sin causa, al paria torcido a la jovencita que luchaba por reprimir su libido y que descendía a los infiernos de la droga, el sexo, la prostitución y el rock, para salir de ahí, arrepentido y aleccionado en busca del redil paterno.

En los años cincuenta y sesenta, nuestro cine abría la veta de una juventud inconforme y rebelde sin pena ni causa. Una juventud amenazante y siempre reprimible al igual que sus padres, varios de ellos, culpables de tales desviaciones como el rocanrol, las chamarras de cuero y el sexo sin ataduras. Nuestra cinematografía, daba cabida a esa otra generación de jóvenes preparatorianos y universitarios, cuyos dilemas principales no pasaban de un examen, un baile juvenil, un partido de futbol americano, un encuentro de bandas de *rock*, *mambo*, *cha cha chá*, *jazz* o *calypso*, o una fiesta de quince años. Y es que, el cine daba *Paso a la juventud* (Gilberto Martínez Solares, 1957) e intentaba reflejar en la pantalla aquel México moderno, heredado del *Alemanismo*.

Si el *Alemanismo* había traído los placeres de la vida nocturna a ritmo de bolero y danzón, tocó al sexenio de Ruiz Cortinez agilizar esos mismos ritmos y con ellos, ampliar aún más una brecha generacional que se sofocaba en el tradicionalismo de los padres y la vida libre por la que clamaban los jóvenes. El ideal del confort social y tecnológico importado de Estados Unidos en el sexenio pasado, abría el espectro a nuevas modas, comporta-

mientos y música y los modelos hollywoodenses pronto se imitaron. Cintas como *El salvaje* (Laszlo Benedek, 1954) con Marlon Brando, *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955) con James Dean, Sal Mineo y Natalie Wood y *Semilla de maldad* (Richard Brooks, 1955) con Bill Haley y sus *Cometas*, Glenn Ford, Sidney Poitier y Anne Francis, funcionaban como retratos de rebeldía, individualismo, adultos castrantes y delincuentes juveniles, encontraron eco en un cine adolescente mexicano que no podía desprenderse del melodrama familiar.

Y a su vez, descubría al nuevo estudiante universitario que nada tenía que ver con la bohemia, las bromas estudiantiles y los idilios tradicionales de aquellos *muchachos maduros* de *Adiós juventud* (Joaquín Pardavé, 1943), con el propio Pardavé, Luis Aldás y Alfredo Varela hijo, o los de *Mil estudiantes y una muchacha* (Juan Bustillo Oro, 1941) como Enrique Herrera, Emilio Tuero, Julián Soler y el propio Pardavé. Por el contrario, los jóvenes universitarios retratados por el cine en la segunda mitad de los cincuenta, parecían moverse en locaciones bien definidas: el hogar sacrosanto. La pensión de estudiantes atendida casi siempre por solteras o viudas rellenitas, sonrientes, regañonas y dulces. La fuente de sodas o la cafetería juvenil impensable sin *rockolas*, *ice cream* y pista para bailar. En ocasiones, los antros de mala muerte con billares o bodegas repletas de cajas vacías. Los salones de baile y rara vez el interior de la biblioteca. Y en varias ocasiones, la gradería, el exterior y el interior del nuevo Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria, así como los exteriores de sus recintos más representativos: la Rectoría, la Biblioteca Central, las *islas*, la Alberca Olímpica de CU, la Facultad de Arquitectura, de Medicina y de Filosofía y Letras, así como el Estadio de prácticas y la lateral de la Avenida Insurgentes Sur.

De ahí la concepción de una nueva clase media. La del burócrata y el empleado que se embarcaba en los pagos a plazos fijos de las nuevas tiendas departamentales y la representación de las nuevas secretarías y empleadas en: *Nosotras las taquígrafas* (Emilio Gómez Muriel, 1950), las *Muchachas que trabajan* (Fernando Cortés, 1961) o *Mis secretarías privadas* (Roberto Rodríguez, 1958). Ello, en dramas que sucedían bajo las paredes de los flamantes multifamiliares *Alemán*, *Juárez* o *Santa Fe* en obras como: *Maldita ciudad*, *¿A dónde van nuestros hijos?*, *Señoritas* o *Quinceañera*.

El retrato de ese país de ficción que había iniciado con la cimentación de Ciudad Universitaria creando alrededor de ella todo un *set cinematográ-*

fico emocional y la construcción de nuevos personajes urbanos: el trabajador y estudiante, el universitario hijo de familia, el huérfano que luchaba por dejar la pobreza convirtiéndose en profesionista. El aspirante a Arquitecto, Médico, Científico, Ingeniero, Abogado que intentaba luchar por un país más justo. Y con ellos, el compositor, el arreglista, el director de orquesta, el atleta, o el jugador de fútbol americano y sus guías: ya sea el músico famoso, el entrenador, el pintor célebre, el profesor, el científico, el médico ilustre, o el padre y la madre abnegada que sacrificaban su vida por sus hijos universitarios como: Carlos López Moctezuma en *Padre nuestro* (Emilio Gómez Muriel, 1953) y Amelia Bence en *Siete mujeres* (Juan Bustillo Oro, 1953).

Asimismo, algunos niños actores de la época de oro se transformarían en universitarios gracias al cine como: Alfonso Mejía, Evita Muñoz *Chachita* y Freddy Fernández *El Plchi*. Otras figuras de ese periodo transitarían en los universos de la UNAM sin contradicción alguna como: Adalberto Martínez *Resortes*, Lilia Prado, Germán Valdés *Tin Tan*, o Wolf Ruvinskis. Tomarían mayor impulso otros, como: Joaquín Cordero y aparecerían nuevos rostros: los de Tere y Lorena Velázquez, Julio Alemán, Maricruz Oliver, Héctor Godoy, Ana Bertha Lepe, Martha Mijares, Fernando Luján, Alejandro Ciangherotti, Héctor Gómez, René Cardona hijo, Adriana Roel, Juan García Esquivel, Lilia Guízar, Alfonso Arau y Sergio Corona.

Y al mismo tiempo, la moral de la clase media en el cine nacional, creadora de tales *monstruos con acné*, tobilleras, suéteres o chamarras bordadas con una letra *U* o una *P* y libros bajo el brazo, no encontraría mejor salida a sus problemas que la experiencia de los adultos: ya sea el padre de familia, el sacerdote, el maestro o un comprensivo psicólogo. En medio de esa rivalidad deportiva entre el Politécnico y la UNAM como alegoría de las crisis hormonales de esos nuevos universitarios en filmes como: ¡Viva la juventud! (Fernando Cortés, 1955), *La locura del rock and Roll* (Fernando Méndez, 1956), *Juventud rebelde* (Julián Soler, 1961) o *Siempre hay un mañana/La vida del padre Lambert (Juventud sin Dios)* (Miguel Morayta, 1961).

Todo se iniciaba con la amenaza del ruido rocanrolero y la presentación de Ciudad Universitaria como locación; simple pretexto de *La locura del rock and Roll* (Fernando Mendez, 1956), *Al compás del rock'n roll* (José Díaz Morales, 1956) y la curiosa *Los chiflados del rock and roll* (José Díaz Morales, 1956) con los jovenazos de la tercera edad, Agustín Lara, Luis Aguilar y Pedro Vargas.

Sin embargo, fue Alejandro Galindo, quien, después de diseccionar a la urbe y a la familia clasemediera, enfrentaba con alto sentido cívico los problemas de esa *Edad de la tentación* (Galindo, 1958). De entrada, su primera preocupación fueron las adolescentes en peligro que ¿...Y mañana serán mujeres! (1954). Es decir, las jovencitas desatendidas por sus padres y con su virginidad en juego. El ideal de la pureza y las acechanzas de un “mal paso”, coincidían en la historia de una retraída y solitaria profesora solterona, *Martha Llorente* (la bella Rosita Quintana), quien decidía servir de acompañante de unas adolescentes hijas de matrimonios frívolos y millonarios que se deshacían de ellas por un rato, enviándolas a una finca en el campo, según la trama escrita por Luis Alcoriza y Fernando Galiana.

*Virginia* (Carmen Ignarra), la insidiosa superficial y liberada hija de Sara Guash, *Patricia* (Olivia Michel en su debut), la ansiosa que pierde su virginidad con el peón de la finca (Jaime Fernández), hija de Miguel Arenas, *Ticha* (Sonia Furió en su debut y sin cirugía estética de nariz), la bromista hija de Dalia Iñiguez, *Lilia* (Magdalena Franco) —hija de Manuel Arvide— y *Gloria* (Lety Valencia) —hija de Patricia de Morelos y Manuel Sánchez Navarro—; las jovencitas tiernas que ayudan a la *srita Martha* a encontrar el amor verdadero, en la figura del decente y entusiasta médico e investigador que encarna Roberto Cañedo al que desea *Virginia*, por lo que acusa de mala fe a *Martha* ante los padres de todas.

Galindo enfocaba su discurso hacia la salvaguardia de esa juventud amenazada por una sociedad en decadencia. Divorciadas ociosas que juegan canasta, asisten a actos de beneficencia sin interés y muchachas de cascos ligeros en un mundo sin dirección. De ahí el discurso emotivo y moralista de Rosita Quintana sobre la virginidad (“*hay que guardarnos para un solo hombre*”) le dice a Michel o a los padres irresponsables, animada por Cañedo que le declara su amor: “*Darles el dinero no asegura la inocencia... La naturaleza les abre los ojos y ustedes insisten en ocultarles...*”...

Productores, realizadores, guionistas y público se preguntaban ¿Con quién andan nuestras hijas? (Emilio Gómez Muriel, 1955); por supuesto, ello les llevaba a rastrear en *El caso de una adolescente* (Emilio Gómez Muriel, 1957) y proteger a las *Quinceañera* (s) (Alfredo B. Crevenna, 1958) en ciernes. Todo era válido, incluso un terremoto que salvaba de la ruina moral a varias atractivas *Señoritas* (Fernando Méndez, 1958); entre ellas: Christiane Martel, Ana Bertha Lepe, Sonia Furió y Mapita Cortes, en un

relato en el que aparecían los Multifamiliares Juárez que en efecto terminarían por derrumbarse décadas después, durante el sismo de 1985. Todo ello, para convertir a las jovencitas mexicanas bien nacidas según la visión patriarcal del momento en *Chicas casaderas* (Alfredo B. Crevenna, 59). Así, al lado de Martha Elena Cervantes, Maricruz Olivier, Tere Velázquez, Mapita Cortés y Olivia Michel, y otras más como Martha Mijares que aparecía como la heroína femenina por excelencia del cine juvenil de esos años cincuenta y por su parte, Alfonso Mejía había conseguido abandonar la miseria de los bajos fondos de *Los olvidados*, para trastocarse en el ejemplo del adolescente noble, trabajador y sano.

Por supuesto, además del rock, se había descubierto el sexo y Aída Araceli mostraba sin pudor sus pechos juveniles como una muestra de esa *Juventud desenfrenada* (José Díaz Morales, 1956); era sin duda *La rebelión de los adolescentes* (José Díaz Morales, 1957) en pleno, con resultados trágicos y moralmente atroces. En contraparte, Alejandro Galindo supo enfocar su discurso hacia la salvaguardia de esa juventud amenazada por una sociedad en decadencia. Divorciadas abusivas, hampones, drogadictos, malos estudiantes huelguistas y muchachas de cascos ligeros giraban alrededor de un mundo sin dirección según la visión que se tenía de los jóvenes y en particular de los personajes femeninos de nuestro cine...

... «¿Su hijo le teme?, ¿Su hijo lo respeta?, ¿Su hijo es su amigo?, se preguntaba la publicidad de *La edad de la tentación*; un microcosmos familiar de represión sexual, con el que Galindo replanteaba la fórmula de un nuevo cine juvenil. Más que un vehículo de entretenimiento; una apología de la juventud descarriada sin afecto ni comprensión familiar, condenados a ser *Los hijos del divorcio* (Mauricio de la Serna, 1957). Aquí, el personaje heroico interpretado por Alfonso Mejía, asistía a una clase de educación sexual acompañado de su padre y prefería quemar sus energías en prácticas de montañismo más que en desvencijados colchones de hoteles de paso.

Por supuesto, Galindo se percataba de que *Ellas también son rebeldes* (1959). Sin embargo, las viñetas de jovencitas en una sociedad corrupta y materialista, requería no sólo de unos padres atentos, sino de un psiquiatra hombre por supuesto, que hacía uso de su razón científica y de su intuición humana para resolver los problemas femeninos. Del mismo modo, un cineasta se enfrentaba tanto a una película de encargo, como a una juven-

tuad provocadora sin ejemplo ni guía en *Mañana serán hombres* (1960). Entre el melodrama moralista y la preocupación sincera, Galindo se perdía en un juego entre la realidad y la ficción; es decir, al igual que el realizador interpretado por Rafael Bertrand, pasaba del melodramón al filme de denuncia social sin ningún pudor.

Al entrar la década de los sesenta, el cine juvenil, un género incapaz de alcanzar la mayoría de edad como sus personajes, daba un nuevo giro. Salvo *Los jóvenes* (1960), que marcaba el debut en la realización del guionista español Luis Alcoriza; un intento serio y dramático por considerar al adolescente como un ser complejo y contradictorio, los chavos en el cine mexicano darían paso a la melcocha y a la balada rosa: César Costa, Enrique Guzmán, Angélica María, Alberto Vázquez y otros más, se convertían en los nuevos ídolos juveniles de un género sin más límites que la decepción. Y no sólo eso, en esos años sesenta, las jovencitas quinceañeras, preparatorias adolescentes y otras más iniciaban el siguiente proceso: encontrar el marido adecuado y la boda perfecta en una serie de filmes dedicados a una suerte de profesión ideal y trascendental en la vida de las chicas de aquellos años según la visión patriarcal de nuestra cinematografía: encontrar un buen partido; un marido guapo, rico y fiel para toda la vida...

DIATRIBAS MORALES CON PERSONAJES  
FEMENINOS: *UNA FAMILIA DE TANTAS*, *ÉSTOS AÑOS*  
*VIOLENTOS*, *LA FUERZA INÚTIL* Y *MI MADRE ES CULPABLE*

Como sabemos, en los años cincuenta, el cine mexicano abrió la veta de una juventud amenazante siempre propicia a los regaños, como alegoría de los enfrentamientos generacionales entre padres e hijos. Nuestra cinematografía fue pródiga en señalar una serie de “*anomalías*” que marcaban esa dura frontera entre el juicio de los adultos y el sinsentido adolescente, dando pie a varias diatribas, escarnios y disertaciones sobre el punto de vista de los mayores, respecto a una juventud dispuesta a “*deformarlo*” todo, incluso contra los propios adultos: mujeres principalmente, a sabiendas que los hombres tenían la razón y las mujeres casi nunca.

Buena parte del cine mexicano de aquellos años no se detuvo en difundir toda clase de homilías y alegatos al respeto. No obstante, vale la pena



*La fuerza inútil* (1970). Dir. Carlos Enrique Taboada. Colección Filmoteca UNAM.

destacar algunas notables arengas lanzadas por adultos y viejos en su afán de comprender, detener, advertir, reflexionar e incluso injuriar a chicas y chicos desatendidos, que quemaban sus ansias en la efervescencia de su juventud, en filmes clásicos y en otros relatos prácticamente desconocidos producidos entre los años cuarenta y setenta.

En los clanes familiares de finales de los cuarenta, el sexo no existía, era impensable para las hijas. El adulterio era inimaginable y si una hija elegía al hombre que ama sin el consentimiento paterno, se maldecía como le sucede a *Maru* (Martha Roth) en *Una familia de tantas* (1948) de Alejandro Galindo. Por regla general, éstas hijas, terminaban como madres solteras esposas golpeadas, e incluso futuras prostitutas, de ahí la importancia del filme de Galindo que rechazaba las reglas del melodrama lacrimógeno.

Fernando Soler extraordinario, encarna la mentalidad represora y autoritaria en su papel de *don Rodrigo Cataño*, jefe de familia de ideas porfirianas y en el otro extremo, David Silva como *Roberto del Hierro*, un entusiasta

vendedor de artículos electrodomésticos, que representaba la modernidad *Alemanista*. Soler aclara: *“A los padres se les debe amor, lealtad y obediencia. Nada de ser amigos. Primero es Dios, después los padres...”*. No obstante su discurso en la fiesta de *Maru*, resulta antológico: *“... esta fecha, la de tus 15 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. Al 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 15 años vino a alegrar este hogar la hemos conducido hasta los umbrales de la pubertad; pero, para que ese orgullo sea completo, esperamos que 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 siempre te desean. He dicho”...*

...Más inquietante aún, *Estos años violentos* (1959) de José Díaz Morales, producida por los hermanos Calderón expertos en discursos morales, con guión del primero y del dramaturgo Jesús Cárdenas y una banda sonora de jazz-rock a cargo del brillante Mario Patrón y su grupo. Ninguneada y menospreciada por nuestros historiadores, se trastoca en un curioso documental de época con Luz María Aguilar, joven universitaria que le roba a su padre —una eminencia médica que encarna Augusto Benedico— pastillas para no dormir y de esa manera mantenerse despierta para estudiar. El epicentro del relato es el arrebatado debate en relación a los estimulantes y *“las drogas del sueño”* expuesto por ese maduro galeno desesperado por los caminos en que ha caído su hija, consciente de que la economía, la sociedad y los adelantos médicos conllevan ambigüedad...

...*“Acuso a los médicos y a las leyes que las rigen de no haber sabido llevar a la conciencia de las gentes la noción del verdadero peligro que encierra el tomar ciertas medicinas, me refiero concretamente al uso indebido de esas pastillas euforizantes o que estimulan y enloquecen y sus contrarias, los barbitúricos que ayudan a dormir y en muchos casos a encontrar la muerte... ¿Cuál es la raíz de estos accidentes... es necesario encontrar el origen. Nosotros los padres, vemos con indiferencia y hasta con agrado que nuestros hijos tomen benzedrinas y*

*alteroides tratando de recuperar en pocas horas muchos meses perdidos en la frivolidad y en la vagancia. Los jóvenes, bajo los efectos de la droga se sienten llenos de vitalidad y lucidez, pero pierden el apetito y el sueño. Pasa el efecto y para sentirse como antes, repiten las tomas y aumentan las dosis. La desnutrición y el insomnio los sumen en la nerviosidad y el pesimismo y su naturaleza se rebela contra el constante latigazo de la droga en su cerebro y tienen que recurrir a los barbitúricos para falsificar el descanso: ya están al borde del abismo... Es lógico suponer, que en el abuso de excitantes está el germen de las pandillas desenfrenadas de muchachos, de los actos de vandalismo que calman su excitación. Las asociaciones delictuosas a lo que les impulsa la deformación de la realidad, de los valores morales y la delincuencia juvenil en todos los órdenes. Todo el mundo cierra los ojos ante este peligro y las pastillas excitantes se venden libremente... Y el ser que más quiero en el mundo es una víctima del hábito y no he podido salvarla... Con profundo dolor acepto que he fracasado como médico, como jefe de una familia y como padre de mi hija...".*

Igual de atípica resulta la excepcional rareza: *La fuerza inútil* (1970) de Carlos Enrique Taboada, con un brillante Rafael Baledón, como René Marbán, entomólogo burgués que decide estudiar a la juventud como si se tratase de insectos; larvas de una torpeza y estupidez increíble. Los hace desnudarse, provoca accidentes e incluso una violación tumultuaria contra Macaria con un reparto juvenil que incluía entre otros, a las bellas: Macaria, Verónica Castro, Gloria Leticia Ortiz, Rocío Romero, Silvia Mariscal, Roberto Jordán y Juan Peláez; al llegar del entierro de éste último, Marbán les espeta: “Odio esas cosas. El culto a los muertos me parece repulsivo. —pone un disco y se lo reclaman— No sean ridículos. Ahora me van a salir con que guardan luto. Es un hecho biológico y punto. Son ustedes unos farsantes. ¿Dónde está esa filosofía optimista. No que todo les importa muy poco y lo que cuenta es divertirse? De cuando acá la muerte es un fenómeno tan serio: un melencólico más. A ver, ustedes que tanto lloran su muerte. ¿Díganme, para que servía? Es de lamentarse la ausencia de gentes que no pueden ser sustituidas. Pero juniors que lo único que saben hacer es tocar la guitarra y correr automóviles hay miles...”.

A Macaria le dice: “No me gusta tu mundo. Porque es un mundo grotesco para cobardes y estúpidos...”. Luego la besa. Al escuchar una canción compuesta por dos de los chicos...” de la onda de *El amor es triste, pero que tiene más feeling*”, le comenta a Romero, a quien también besa: “Es buena:

*bastante estúpida. Va a gustar. Si hubieras leído algo más que la tira cómica de los periódicos, podrías darte cuenta que la letra está llena de ramplonerías, de lugares comunes. Pero como es la primera vez que las escuchas. Te parecen extraordinarias: lo máximo...*”. Al final, cuando Marbán y su mayordomo (Harry Gainer) observan un muro pintarrajeado grotescamente por los muchachos, aquel pontifica: “*Eso, Víctor: es la huella de la juventud*”. Originalmente, la cinta se titulaba: *Go-Go imbécil*.

...Otra curiosidad es *Mi madre es culpable* de 1959 dirigida por Julián Soler con guión de Julio Alejandro. En la línea de filmes similares como: *Tu hijo debe nacer* (1956) de Alejandro Galindo y *El derecho a la vida* (1958) de Mauricio de la Serna, el melodrama de Soler destaca por ese alucinante debate que se suscita a través de un programa de televisión: el medio electrónico de moda que empezaba a desplazar a la radio y al cine. La trama, centrada en una doctora que se gradúa con honores en la Facultad de Medicina interpretada por Marga López, quien contrae matrimonio con su profesor (Carlos Baena), con quien procrea un hijo, alcanza un alto grado de paroxismo cuando años más tarde, al niño se le detecta un cáncer en la garganta y ante la imposibilidad de encontrar una cura y consciente de que la morfina no puede aliviar el dolor de su hijo, la doctora *Consuelo* elige la eutanasia y lo mata con una droga, lo que da pie a la acalorada discusión transmitida por televisión.

Más allá de los apuntes melodramáticos y chantajistas que rodean la trama. De que la protagonista sea una “*librepensadora*” y su esposo católico y a pesar de ello, mantengan un matrimonio feliz. Incluso, de la inmolación del hijo y de ese final en el que *Consuelo* es confinada a las Islas Marías y su pareja decide acompañarla. Es decir, el personaje femenino protagónico es enviado a la cárcel no por quitarle la vida a su hijo para que deje de sufrir, si no por actuar de manera libre en contra de los pensamientos y decisiones de los hombres. Y para colmo, se encuentra el hecho insólito del debate televisivo para juzgar o declarar inocente a la “*culpable*”. Una insólita polémica en la que participan abogados, médicos, sacerdotes, rabinos, e incluso periodistas e intelectuales como Luís Spota en el papel de sí mismo...

### ALGUNOS RETRATOS DE CHICAS CASADERAS

Una de las temáticas de mayor peso en cine mexicano del siglo xx fue la idealización del matrimonio. El sometimiento idílico ante las leyes de Dios y de los hombres en el que miles de mujeres sacrificaban su libertad en aras de una boda idílica, un hogar propio aunque se tratara de un cuarto redondo como solía decirse, hijos y estabilidad económica y emocional. Todo ello sonaba muy bello en las novelas, historietas, telenovelas y sobre todo en las tramas que la pantalla grande ofrecía. En el interior de un país con tantos abismos sociales y un machismo rampante, aquellos sueños sublimes distaban mucho de convertirse en realidad, no obstante nuestro cine solía apostar por el retrato de la boda, incluso con finales agrídulces y de mayor verismo como sucede en la escena final de *Una familia de tantas* (1948) de Alejandro Galindo, en donde *Maru* (Martha Roth) la protagonista sale de su hogar vestida de novia rumbo al altar sin la compañía y el consentimiento de sus padres, o ese final feliz también en apariencia de *El gran calavera*



*Chicas casaderas* (1959). Dir. Alfredo B. Crevenna. Colección Filmoteca UNAM.

(1949) de Luis Buñuel, en el que Charito Granados deja plantado en el altar a Luis Alcoriza para seguir a su verdadero amor Rubén Rojo.

No obstante fueron los años cincuenta y sesenta pródigos en relatos de mujeres cuya mayor aspiración era el contraer matrimonio como ocurre en *Despedida de casada* (Juan de Orduña, 1966), con Héctor Suárez como patrocinador y productor de TV muy “*echador*”, empeñado en llevarse a la cama a la divorciada Julissa en Acapulco... Al igual que en *Los años verdes* (Jaime Salvador, 1966), cuyas jovencitas de un internado moderno usan *baby dolls* y bailan *a go-gó*: Claudia Islas, Leonorilda Ochoa y Rosa María Vázquez, pero su meta real es una buena boda con chicos agradables como Enrique Álvarez Félix o Héctor Suárez, estudiantes en una casa de huéspedes pueblerina; idealización de los jóvenes ingenuos, dóciles, apolíticos con corbatitas y suéteres de cachemira.

Poco más de diez años atrás ya un filme de corte turístico como *Llamas contra el viento* (Emilio Gómez Muriel, 1955) filmado en locaciones de Cuba, Panamá, Venezuela, Colombia y México, proponía como fin último de sus heroínas un matrimonio estable con hombres guapos y formales. *Alicia* (Ariadna Welter), su hermana *Claudia* (Yolanda Varela) y la amiga de ambas, *Laura* (Annabelle Gutiérrez) son un trío de azafatas que deciden pasar unas vacaciones en Caracas ya que las tres han recibido propuestas matrimoniales de “tres” venezolanos que en realidad es uno sólo: el mujeriego y maduro *Williams* (Víctor Junco) que pide matrimonio con tal de ligarse ocasionalmente a una mujer. Ahí, *Alicia* conoce a *Eugenio* (Raúl Ramírez), *Laura*, aficionada a la poesía se encuentra con *Alfonso* (Félix González), mesero que en realidad estudia ingeniería y se hace pasar por poeta y *Claudia* más ambiciosa, se interesa por el propio *Williams* que dice tener mucho dinero. Resulta que *Eugenio* es casado pero su esposa (Magda Guzmán) tiene una enfermedad terminal y le da carta blanca a *Alicia* para que se case con *Eugenio* al momento de su muerte y *Claudia* acaba enamorada de un joven marinero (Fernando Casanova), en un relato donde el peso del paisaje era rotundo y más aún las aspiraciones de boda de sus protagonistas. Por cierto, a destacar la sensible utilización de la hermosa *Cumbia Sampuesana* en una buena secuencia que se desarrolla durante un carnaval en Colombia...

Un año antes, Gilberto Martínez Solares dirige *Hijas casaderas* (1954) con Carlos López Moctezuma como un viudo despedido de su trabajo sin

indemnización, que además de realizar varios empleos para mantener a sus tres hijas: Silvia Pinal, la seria que estudia piano y es diseñadora y las frívolas Carmelita González y Alicia Rodríguez que estudian respectivamente Filosofía y Letras y mecanografía, sufre porque se ha prometido casar bien a sus hijas a las que salva en varias ocasiones de la ruina moral y de la “modernidad”. Al final, cuando las tres contraen matrimonio, el hombre puede por fin, morir en paz.

En cambio, *Chicas casaderas* (Alfredo B. Crevenna, 1959), muestra durante la secuencia de créditos la imagen de tres muñecas infantiles de plástico; es decir, la manera en que los hombres veían a las jovencitas casaderas de buena cuna: muñequitas frágiles para un aparador y nada más. Todo ello, acompañado de una bella banda sonora a cargo del Maestro Antonio Díaz Conde. *Marcela*, eficaz dibujante que encarna Maricruz Olivier, va a casarse con el maduro *Miguel* (Roberto Cañedo) dueño de la mueblería donde trabaja para ayudar así a su pobre padre, (José Luis Jiménez). Ahí atiende a sus compañeras del colegio próximas a casarse y que buscan muebles para su hogar: *Patricia* y *Margarita* (Silvia Suárez y Martha Elena Cervantes) y sus novios *Fernando* y el celoso *Paco* (Héctor Gómez y Alfonso Mejía), no obstante un joven agente de tránsito, *Roberto* (Héctor Godoy) enamorado de *Marcela* la asedia. Luego de que las parejas viven varias situaciones que ponen en riesgo sus noviazgos y de que *Marcela* consigue romper con su jefe, las jóvenes parejas terminan casándose felices, todo ello en una modernidad que planteaba las aspiraciones de una clase media emergente y de chicas casaderas en un país de ensueño como lo era el México de finales de los cincuenta.

En esa tesitura se insertan filmes como *Matrimonios juveniles* (1958) con Kitty de Hoyos, Olivia Michel, Luz María Aguilar y Aída Araceli y *Las recién casadas* (1960), con Luz María Aguilar, Olivia Michel y Mona Bell, ambos de José Díaz Morales, en la que tres parejas de recién casados y el sacerdote que les casó, se enfrentan a problemas impuestos por los valores patriarcales. O, *Estrategia matrimonio* (Alberto Gout, 1966) con Silvia Pinal y Joaquín Codero, sobre una bella mujer que pone en práctica un inteligente plan para casarse con un millonario, *El matrimonio es como el demonio* (René Cardona Jr., 1967) con Elsa Aguirre, Mauricio Garcés, Antonio Badú y Nadia Haro Oliva; historia de un soltero y maduro *Playboy* quien no sabe el bien que tiene, hasta que se ve casado y que de a poco

descubre que tener una mujer no es nada fácil, pero serle fiel resulta imposible, seguida de: *El día de la boda* (Cardona Jr., 1967): los líos amorosos de dos parejas; los padres modernos de un par de adolescentes conflictivos, o *Ensayo de una noche de bodas* (José María Fernández Unsaín, 1967) con Julissa y Julián Pastor, con una joven que finge ser prostituta y lo que desea es casarse, donde se repetía ese modelo de la boda ideal con múltiples variantes; una aspiración femenina en tiempos del patriarcado.

No obstante, resultan más interesantes, *Cómo pescar marido* (Alfredo B. Crevenna, 1966) y *El primer paso... de la mujer* (José Estrada, 1971). En la primera, las guapas Fanny Cano e Hilda Aguirre, mujeres modernas y exitosas intentan conseguir un buen partido y la también bella Maricruz Olivier se ha divorciado del arquitecto que interpreta Joaquín Cordero. Cano le da picones a éste con su novio Jorge Rivero, piloto de avión, para hacer que Cordero y Olivier regresen. Hilda es pretendida por el joven y tímido médico Horacio Salinas y por su jefe maduro Raúl Astor. La primera y última, escena resultan tan chistosas como ridículas con Rivero y Cano como *Adán y Eva* en el *Paraíso*. En la secuencia de créditos, las tres protagonistas cantan un tema escrito por Ricardo Carrión en escenarios ciudadanos lucidores: los recién inaugurados Estadio Azteca y la Feria de Chapultepec, Tlatelolco y más. Al final Luz María Aguilar en la boda triple de Hilda con Salinas, Cano y Rivero y Olivier y Cordero, dice: “*La verdadera batalla: conservar el marido y el amor empieza ahora y hay que ser mucha mujer para ganarla*”; frase que define sin duda esa ideología impuesta a los personajes femeninos de los convulsos años sesenta.

Por último, *El primer paso... de la mujer* producida por Mauricio Walerstein y Juan Fernando Pérez Gavilán para su compañía fílmica Marte, adaptaba la pieza de Alfonso Paso: *La corbata* a cargo del propio Perro Estrada y Toni Sbert y narra tres historias entrelazadas por tres jovencitas de distintos estratos sociales que daban el *mal paso* antes de contraer matrimonio. Ellas son: Ana Martín, *Rosa* la joven proletaria cuyo padre es *Remigio*, un corrupto líder de paracaidistas en una zona empobrecida y su novio, un joven soldador que encarna Ricardo Blume. Verónica Castro es *Esperanza* joven de clase media que estudia en la Universidad y cuyo padre Guillermo Orea es *Arturo* un humilde empleado del millonario Carlos (Óscar Ortiz de Pinedo) que sueña con ganarse la quiniela del Mundial de fútbol México 70. El novio de *Esperanza* es *Mike* (Ricardo Cortez), com-

pañero de clases, estudiante de veterinaria y jugador de fútbol americano y finalmente: Alicia Encinas es *Coquis*, la “niña bien” consentida hija del empresario millonario que envía a *Arturo* a sobornar con doce mil pesos a *Remigio* para hacerse de los terrenos que sus seguidores ocupan y en donde construirá condominios. *Coquis* pierde la virginidad en el Hotel Hacienda Cocoyoc con el tímido e ingenuo ex seminarista y escritor *Nicolás* (Pedro Regueiro). *Arturo* gana la quiniela pero el cupón jamás lo entregó su hija; como él no lo sabe, envalentonado ofende a su jefe y después tiene que humillarse él y su mujer para recuperar su trabajo. Por su parte, *Remigio* es apedreado por sus compañeros pero antes tanto *Esperanza* como *Rosa* se han casado, lo mismo que la hija de *Carlos* con el ex seminarista de padres aristócratas venidos a menos, en un filme que ironizaba sobre la concepción moral de la boda para ocultar el *mal paso* de la mujer y las aspiraciones frustradas de tres jovencitas de distinta posición social ante la inminente boda...

MUJERES SOMETIDAS Y/O LA BURLA AL MACHO.  
CUATRO EJEMPLOS: *TACOS AL CARBÓN* Y *LA SORPRESA*,  
*ISABEL* Y *PARA SERVIR A USTED* CON HÉCTOR SUÁREZ...

*“Así como en la época pasada, por el falso concepto de la hombría, se juzgaba lógico y moral que un joven fuese un parrandero, igualmente se consideraba natural que un hombre respetable, alto empleado, profesionista o comerciante, tuviese, aparte de su hogar con su esposa e hijos, una o más “casas chicas” con amantes mantenidas decentemente...”* —GUTIERRE TIBÓN: México, 1950, Editorial Pirámide, 1950—.

*Tacos al carbón*

Para 1971 y en un intento por recuperar la vena de un cine popular que le diera fama, Alejandro Galindo preparaba una nueva película que originalmente se llamaría *El Taco Loco*, pensada para: Héctor Suárez, Héctor Bonilla y Ofelia Medina. Se trata de *Tacos al carbón*, una tragicomedia que finalmente, serviría para lucimiento del entonces exitoso cantante de rancho Vicente Fernández y en la que trabajarían figuras como David Silva,

así como a los extraordinarios cómicos Fernando Soto *Mantequilla* y Adalberto Martínez *Resortes*, en los respectivos papeles de *Chaquira*, un camionero voraz, *Ciclamatos*, vendedor de aguas frescas y *Chiras Pelas*, el vago borrachín del barrio como en *Los Fernández de Peralvillo*.

Producida por *Cinematográfica Marte*, *Tacos al carbón* resultó una de los mejores relatos contemporáneos en la carrera de Galindo; una eficaz y atractiva variante de *Campeón sin corona* (1945), pero con un taquero callejero, en lugar de un vendedor de nieves que se convierte en boxeador. Vicente Fernández, se da vuelo interpretando canciones de Rubén Fuentes y encarna a *Constancio Rojas Rodríguez* apodado *El Champiñón* o *Champi*, quien pasa de vendedor de tacos de canasta en la vía pública, a empresario dueño de varias taquerías —*El Gran Taco Loco*—, cuando su humilde progenitora (Hortensia Santoveña), gana un automóvil en un concurso. No obstante, el éxito le acarrea problemas de faldas, cuando decide tener varias “*casas chicas*”, con empleadas y amantes y un sin fin de hijos fuera de su matrimonio con la joven *Lupita* (Ana Martín), ex empleada de *El Taconazo Popis*.

David Silva en su papel de *gañán*, intenta sacar provecho del triunfo ajeno y por ello embauca al pobre *Mantequilla*, quien cambia la carne de res de los establecimientos, por una de burro en descomposición, lo que provoca intoxicaciones, hospitalizaciones, clausuras y cárcel. Finalmente, se comprueba la inocencia de *Champi*, pero su ingenuidad —un abogado y una de las tantas amantes de *Champi*, estrella de TV, lo transan (Jorge Russek y Nadia Milton)— y lo colocan de nuevo en las calles, para empezar desde abajo, como al principio, en esta nueva exploración de la psicología del mexicano de clase humilde, que hablaba de las conductas normalizadas de aquellos años: el hombre con varias empleadas a las que convierte en sus amantes y a las que les pone su *casa chica* y tiene hijos con todas.

### *Héctor Suárez: tres ejemplos...*

El notable histrión Héctor Suárez que con tanta eficacia interpretó el personaje del macho violento o risible tiene dos momentos brillantes en un par de cortos episódicos para dos largos de ficción de finales de los sesenta en los que se aprecia la visión del hombre sexual empequeñecido por los celos o brutal hasta el exceso una conducta cotidiana en esos años, en el

episodio *La sorpresa* del largometraje *Trampas de amor* (1968) dirigido por el debutante Jorge Fons, escrito por éste y Gustavo Sáinz y en el episodio *Isabel* de *Siempre hay una primera vez* (1969) del también debutante Mauricio Walerstein, escrito por él mismo y Toni Sbert sobre un argumento de José El Perro Estrada. En el primero, Suárez es un mecánico galán de barrio, casado con Norma Lazareno y amante ocasional de una refinada y *piadosa* dama de sociedad: la bellísima Beatriz Baz que le dice *Moustro* y lo obliga a bañarse antes de la cópula al tiempo que le regala un reloj antes de mandarlo de “vacaciones”, en un delicioso relato fársico que cala hondo en el machismo donde Suárez es un Dios. Como su personaje no desea que su mujer se entere de sus andanzas, oculta el reloj en un colchón y después el reloj aparece en la muñeca del lechero que visita todos los días su hogar...

*Isabel* en cambio, es un relato de una brutalidad descomunal sobre las diferencias sociales y la sexualidad vulnerada. Una hermosa y frágil Helena Rojo, hija de una pareja adinerada (Beatriz Baz y Guillermo Murray) va a casarse con un elegante arquitecto (Carlos Cortés) y espía a su padre y



*Trampas de amor (La sorpresa)* (1968). Dir. Jorge Fons. Colección Filmoteca UNAM.

a la amante de éste. Harta de la fiesta en su honor deambula por la Zona Rosa donde es acosada por un grupo de hombres por lo que aborda un taxi. El chófer del taxi que interpreta Héctor Suárez la pasea y acompaña por Garibaldi y otros lugares de juerga hasta que la lleva a un motel donde termina violentándola, agrediéndola a golpes y abusando sexualmente de ella, en un papel terrible con una impresionante cantidad de registros actorales.

Ello, le llevaría directo a su primer papel protagónico en *Para servir a usted* (1970) a su vez, ópera prima en la realización de largometraje de José Perro Estrada interesado en destacar personajes de arraigada vena popular y condenados a la invisibilidad de sus destinos tragicómicos, como el mesero *Armodio Horcasitas* que pretende ahorrar para comprar una lonchería y casarse con su noviecita Norma Lazareno. El asunto central es la relación que emprende con su patrón, el adinerado empresario Enrique Rambal, cuyas abismales diferencias sociales, los llegan a unir de manera irónica y el mesero acababa babeando por una prostituta de lujo que protagoniza la bella y simpática Claudia Islas. Abundan los momentos geniales: la rifa de sociedad, la fiesta de 15 años y el asedio romántico y patético de *Armodio* con la prostituta que le exige mil pesos por noche y él decide quemar sus quince mil pesos de la lonchería en 15 noches de amor, no sin antes de rechazar y humillar a su novia santa...

## 6 PERSONAJES FEMENINOS PROTAGONISTAS EN PELÍCULAS PARADIGMÁTICAS

---

Pese a la construcción de una larga serie de arquetipos femeninos por lo general, creados desde puntos de vista masculinos y que van de los albores de nuestra cinematografía al final del siglo xx pasado, vale la pena detenerse en una serie de películas insólitas: un caudal de curiosas visiones filmicas que destacan por mostrar un alto o mediano empoderamiento femenino cuando ese término era impensable. Filmes que arrancan incluso desde los años treinta, que alcanzan una cresta entre 1949 y 1950 y que a su vez, ironizan o resaltan el dominio o la autoridad de las mujeres, ya sea de facto o por sus acciones; algunas de ellas condenables a fin de cuentas, según las reglas del melodrama de aquel entonces...

### *LA MANCHA DE SANGRE*

Realizada en 1937 por Adolfo *Fito* Best Maugard, estrenada seis años después, el 25 de junio de 1943 en el Cine *Politeama* donde se mantuvo a lo largo de cuatro semanas, para desaparecer por más de medio siglo, *La mancha de sangre* es obra de un cineasta de gran sensibilidad, además de espléndido pintor, escritor, artista plástico, promotor de la cultura nacional, *dandy* y miembro fundador de la Unión de Directores Cinematográficos de México en 1936, que concibió a su vez, un método de dibujo para los jóvenes estudiantes de educación primaria en los años del *Vasconcelismo*, el *Método Best* que se utilizó entre 1921 y 1923.

*La mancha de sangre* fue su único largometraje, que traslada con fidelidad el ambiente prostibulario y cabaretil de los años treinta a la pantalla. Su localización prácticamente fortuita en 1994 por parte de la Filmoteca de la UNAM, permitió la exhibición de un filme mitológico del que sólo se

conocían referencias. Un filme que destaca no sólo por sus atrevidas escenas prohibidas en su momento, sino por su interés en temas como la liberación de la carne y la sensualidad. En ella, las *muchachas* de un cabaret llamado precisamente *La mancha de sangre*, se alejan del arquetipo tradicional impuesto por *Santa* y ejercen con placer un oficio como cualquier otro en un relato con crudas escenas naturalistas de desborde sexual, un insólito desnudo integral femenino mostrado con inteligencia y sin mojigatería alguna y un tratamiento argumental que Maugard y su guionista Miguel Ruíz Moncada ofrecen en una historia ingenua en apariencia.

*Camelia*, interpretada por una muy joven Stella Inda, al igual que sus compañeras, disfrutan su trabajo y se solidarizan en su labor, al tiempo que pueden beber un ponche de granada o un anís. Ese desparpajo implícito del relato y que abarca el título mismo, en clara alegoría a la rotura del himen, se inicia desde la primer secuencia, aquella en la que una de las prostitutas enseña generosamente sus amplios muslos para mostrar el moretón producto de una riña. Y sobre todo, en la escena en donde la protagonista se pasea en bragas de seda y bata transparente dentro de su recámara donde se mira en el espejo del tocador, o sacude con un plumero su vivienda, como antítesis de las oscuras habitaciones de perdición de las *pecadoras* observadas por nuestro cine.

El filme inicia con imágenes del México nocturno y cosmopolita de entonces, incluso se aprecia la marquesina del recién inaugurado Cine *Alameda*, para pasar al interior del cabaret en donde resulta evidente que la mayoría son actores no profesionales y cabareteras verdaderas que intentan eludir la cámara. *La mancha de sangre*, ejemplifica acerca de un cine prácticamente experimental y de clara vocación realista-naturalista. De ahí, por ejemplo, que el realizador evite el turismo folclórico del tema, e intente rastrear en la topografía del arrabal y el barrio mexicano, incluyendo a los curiosos personajes aledaños al cabaret, como lo eran los boleadores de zapatos, los ladrones que revisan el botín oculto en un paliacate, la vendedora de tortas —la célebre actriz secundaria de nuestro cine, Leonor Gómez—, el hombre de los “*toques*” (eléctricos), la comerciante de esencias e implementos femeninos y por supuesto, los *padrotes* explotadores y los obreros como consumidores de esa mercancía carnal. Además de que el realizador tuvo el tino de ambientar su película en cabarets auténticos como lo era el *Leda* y con verdaderas mujeres del oficio, otorgándole una atmós-

fera muy verosímil. La historia de *Camelia*, una *fichera*, a la que maneja un *cinturita* cínico y violento, *Gastón* (Heriberto G. Batemberg), que inicia una relación amorosa con *Guillermo*, un joven ingenuo (José Casal), enredado con unos delincuentes, deja de lado la trama convencional y previsible, mostrando así, a un cineasta inspirado con una obra hiperrealista, censurada por razones evidentes y cuya música original de José Gamboa Ceballos tiene un peso pertinaz.

### LA LIGA DE LAS MUCHACHAS

En 1943, el espléndido actor, director y guionista Carlos Orellana, dirigía ¡Arriba las mujeres!, una delirante fantasía cómico-feminista, protagonizada por Consuelo Guerrero de Luna, en el papel de *Felicidad*, una abogada y líder del *Partido Feminista* y de la *Liga de las Camisas Pintas*, junto con sus dos hijas, una médico y una pintora, que tienen reprimido al marido de la primera (Manuel Noriega), encargado del quehacer doméstico en la casa, ante la sorpresa de su compadre *Laureano* que interpretaba el propio Orellana. El reparto de la cinta, lo complementaban, Antonio Badú, Pedro Infante, Amparo Morillo, Margarita Cortés y Virginia Zurí, entre otros, una comedia en la que por supuesto terminaba imponiéndose el *patriarcado* y serviría de anticipo de un filme delirante escrito por Janet y Luis Alcoriza: *La liga de las muchachas/Adoradas rebeldes* (1949), comedia producida por Mauricio de la Serna y Óscar Dancigers para Ultramar Films y dirigida por Fernando Cortes, protagonizada por las bellísimas Elsa Aguirre, su hermana Alma Rosa y Miroslava, incluyendo al propio Luis Alcoriza, en el papel de un criminal y explotador de ésta última.

La acción arranca en el bosque de Chapultepec, donde Magda Donato reparte tarjetas a *mujeres en peligro*, se mete a las cajuelas de los autos o se oculta en los departamentos como el de *Amelia* (Alma Rosa), quien discute con su marido *Amado* (Jorge Ché Reyes) por un abrigo que ésta ha comprado. Él le dice: “*Las mujeres nunca piensan en nada, su cerebro es débil, amorfo*”, después que él se marcha, *Amelia* recibe la tarjeta en la que se lee: “*La liga de las muchachas. Si es usted es joven y bonita y quiere vivir la vida que merece, llame al teléfono 123-456, o acuda a la Calle Miraflores No. 2. No se arrepentirá. Suplicamos discreción*”.



*La liga de las muchachas* (1949). Dir. Fernando Cortés. Colección Filmoteca UNAM.

Ahí, *Remedios* (Consuelo Guerrero de Luna), es una millonaria que ha creado tal sociedad, misma que hace alusión no sólo a la unión de las jóvenes, sino a la liga de sus medias. En esa residencia, las mujeres se cultivan leyendo, discutiendo o escuchando las arengas de la *Presidenta*: “*He dedicado mi fortuna y mi vida a esta empresa: ¡Mueran los hombres. Arriba la liga!... Saludemos a nuestra inspiradora Lisístrata la primera mujer en ponerle la bandera roja y negra a los hombres...*”. Según la comedia de Aristófanes, representada por vez primera en el año 411 AC, se narra la historia de la revuelta emprendida por la ateniense *Lisístrata* que, harta de las continuas luchas entre Atenas y Esparta a la que acudía su marido, plantea al resto de mujeres la solución para acabar con la interminable guerra del Peloponeso: la abstención sexual...

...Entre otros discursos, la presidenta *Remedios* dice: “*Luchamos por la libertad de la mujer mexicana para liberarla del monstruo masculino. En este país la mujer no es nada. Unos las buscan para tener cocinera, que lave y limpie la casa y otros para satisfacer sus repugnantes apetitos...que asco. Será*

*una causa internacional y existencialista...*”. Por supuesto, los novios y/o maridos (Rubén Rojo, Antonio Bravo, José Ángel Espinosa *Ferrusquilla*, *Ché Reyes*) de algunas de ellas, intentan liberarlas ejecutando todo tipo de descabellados planes, al tiempo que el mafioso que encarna Alcoriza roba la residencia. Un filme insólito por sus discursos y con un evidente y predecible final.

### MUCHACHAS DE UNIFORME

Antes de los años sesenta, el tratamiento de la diversidad sexual en el cine mexicano resultaba prácticamente impensable. Por ello, llama de manera poderosa la atención un filme como: *Muchachas de uniforme* realizado en 1950 dirigido por Alfredo B. Crevenna, que propone el primer antecedente de claras connotaciones lésbicas nunca antes vistas por nuestro cine.

En efecto, se trata de una obra excepcional, debido a la intensidad de su tratamiento de pluralidad sexual entre sutil y directo, inspirado en la pieza teatral de la alemana *Christa Winsloe* que inspiró varias versiones como la cinta germana *Mädchen in Uniform* (1931) de Leontine Sagan. El internado para señoritas donde sucede la acción de la obra, es cambiado por un colegio de monjas que dirige la severa *Madre Concepción* (Rosaura Revueltas), quien cojea de una pierna. Ahí, la joven y tímida huérfana *Manuela*, interpretada por la polaca-brasileña Irasema Dilián en su primera película mexicana, quien a sus 16 años no sabe leer ni escribir, empieza a sentir una enorme devoción que se trastoca en amor apasionado por la profesora *Lucila* (Marga López), que la toma como su protegida.

*Muchachas de uniforme* desapareció de la cartelera para sufrir censura en su fugaz exhibición por la televisión. El filme, adaptado por Edmundo Báez y Egon Eis, abre con una advertencia bíblica contundente: “*El que esté libre de culpa, que arroje la primera piedra*” y se instala de entrada en un ambiente escenográfico rebuscado y caprichoso a cargo del gran Edward Fitzgerald, como alegoría de lo tortuoso y retorcido del ambiente represor del convento —ejemplo de ello, las constantes genuflexiones que tienen que hacer las jovencitas ante las monjas—.

El filme resulta todo un hallazgo por una serie de detalles de poder femenino en verdad inusuales. El hecho de que los hombres que “aparecen”

lo hagan a través de la voz en *off*—el caso de Ernesto Alonso, prometido de *Lucila*-, o por medio de sombras —el sacerdote que encarna Antonio Bravo-, le otorgan una dimensión especial. Un cerrado y claustrofóbico universo femenino palpitante e intenso, donde se dan cita desde los lugares comunes de la alumna chismosa (Alicia Rodríguez), la bromista fascinada con los hombres (Anabelle Gutiérrez), la joven recluida por sus padres para evitar al novio (Alicia Caro), o la presumida arrogante (Patricia Morán).

Incluyendo a su vez a personajes insólitos como la *Madre superiora Josephine* (María Douglas), que muestra una sutil exaltación amorosa-sexual por *Lucila*, la profesora laica que pasa de la frialdad a la dulzura en relación a *Manuela*, una joven que sólo busca un poco de cariño y que resulta ser como la planta “sensitiva” —“*todo le hierde y se refugia en sí misma*”—, y que termina enamorada de manera profunda de su profesora, como lo muestra su exaltada interpretación de *Quo Vadis* en la que parece confesar su amor en plena representación teatral, ante el disgusto de la *Madre superiora*.

Aquella escena en la que *Manuela* pide perdón de rodillas a *Lucila*, rodeando con sus brazos las piernas y caderas de ésta. La frase que pronuncia ésta última: “*¡Dígalo Madre! ¿Qué ella esté enamorada de mí?*”. O el supuesto final moralista, en el que la profesora *Lucila* decide tomar los hábitos luego del sacrificio de su enamorada, y cuyo cabello al ser cortado cae sobre la tumba de la joven como último acto amoroso, trastocan a *Muchachas de uniforme* en un filme inaudito, valiente e insólito, otorgándole una digna y radical posición subversiva...

### NOSOTRAS LAS TAQUÍGRAFAS

“*A las mujeres que trabajan, está dedicada ésta historia. No importa cómo se llamen, ni su edad ni el medio social de donde provengan. Son como las heroínas de nuestra historia, mujeres que trabajan. Un grupo de taquígrafas escogido al azar, pero esos hechos no constituyen una excepción. Las mujeres que trabajamos, participamos de muchas vicisitudes; somos taquígrafas y cuantas inquietantes preguntas se hacen a nuestro alrededor. Cómo se nos critica y condena y que poco se nos conoce y se nos comprende ¿Pero, somos tan culpables como a menudo se nos juzga? o ¿Somos inocentes como frecuentemente se duda?*”... Con este texto arranca un filme atípico, intrigante, original y prác-

ticamente desconocido como su autora, *Nosotras las taquígrafas* inspirado en la novela de Sarah Batiza Berckowicz dirigida en 1950 por Emilio Gómez Muriel.

Nacida en la Ciudad de México un 20 de marzo de 1914, Sarah Batiza estudió mecanografía y taquígrafía en la escuela Miguel Lerdo de Tejada y más tarde obtendría una medalla de oro como secretaria taquígrafa parlamentaria, lo que le valió ser admitida en la Secretaría de Hacienda. Las experiencias poco gratas de ese trabajo gubernamental propiciaron la temática de su primera novela *Nosotras, las taquígrafas*, que resultó premiada en el Certamen Cultural de los Talleres Gráficos de la Nación en 1949. Su espíritu inquieto y su talento le llevaron a escribir además relatos que se publicaron en el *Magazine Dominical de El Universal*.

La única experiencia cinematográfica de Batiza fue *Nosotras las taquígrafas*, otro de los varios relatos que intentaban mostrar el desarrollo *Alemanista* y el peso público de lo femenino —habrá que recordar, que en ese sexenio se otorgó el voto a la mujer—. Al inicio del filme, se muestra la llegada de la protagonista, *María Eugenia Blanco* (Alma Rosa Aguirre), a su primer empleo en una oficina del primer cuadro de la ciudad (el edificio de la Suprema Corte de Justicia de la Nación en José María Pino Suárez No. 2). La recibe *Blanquita López* (Blanca de Castejón), treintañera, solterona que desconfía de los hombres y le comenta: “*Debes saber una cosa: no termines pronto el dictado, porque te dan más trabajo. Es necesario que aprendas a simular, si no, te matas pegada a la máquina. Acuérdate que al que es de azúcar se lo comen las moscas.*”. Después, se muestran arquetipos de personajes como la guapa coqueta *Gloria* (Gloria Mange) que cambia novio a cada rato y es una consumista de ropa a plazos con aboneros árabes. *Elsa* (Lilia del Valle), la atractiva y joven virgen, que vive en los Condominios Miguel Alemán, seducida por el *licenciado Gálvez* (Eduardo Noriega), su jefe, a punto de casarse, que la lleva al cine *Chapultepec* a ver *Yo quiero ser tonta* (1950) —dirigida por Eduardo Ugarte con Rosita Quintana—. *Bertha* (Sara Montes), la *secre* amante de *Ortiz* (Julián Soler), licenciado casado y jefe del Departamento y la arpía chismosa *Dolores* (Nelly Montiel), que envía anónimos a éste.

David Silva hace el papel de *David Martínez*, que se dedica a colocar máquinas de escribir en despachos y empresa particulares y del Gobierno y de inmediato se flecha con *María Eugenia* cuando muestra un nuevo

equipo: “Soy representante de la agencia Proveedor de Oficinas y me mandan del administrativo para demostrarles ésta maravilla...Esta es una súper máquina eléctrica de funcionamiento sencillísimo y maravilloso...” y una de ellas comenta: “Pero un invento así, vendría a desplazar a las taquígrafas profesionales”, a lo que él responde: “Claro que no, porque estas máquinas, tienen un defecto: no se les puede llevar al cine...”...

A diferencia de películas similares como las de Alejandro Galindo, aquí existen momentos más melodramáticos —la muerte de *Elsa*—, otros graciosos —los apodos que les coloca *Blanquita* a los jefes, como al madurito solterón *Licenciado Aguirre* (Andrés Soler), del que se ha enamorado—, otros trágicos —el disparo que recibe *María Eugenia* por parte de la esposa de *Ortiz* (Georgina Barragán), a quien cree la amante de su marido y que sirve para unirla aún más a su novio *David*—. Los instantes finales en la Octava Delegación entre *David* y *María Eugenia* resultan muy eficaces, cuando éste recibe la noticia de la aprobación de compra de 24 equipos de oficina, con los que podrá casarse con su novia.

Se aprecian magníficas escenas en el Zócalo durante la marcha de burócratas, al igual que en Xochimilco y Roberto Cobo se luce bailando mambo, en un filme que cierra de nuevo con la narradora del inicio diciendo: “*Taquígrafas. Ni culpables ni inocentes. Sencillamente mujeres que contribuyen en el modesto plano de su trabajo, al progreso universal. A veces las atrapa la pasión entre sus mallas, o el amor las olvida injustamente, pero su presencia justifica la tarea de ganar el pan. Son flores en el hogar, en la oficina y en la vida...*”. A la distancia habrá que entender que este honesto relato femenino fue visto desde la óptica masculina de ese momento, adaptado por un hombre: Alfonso Patiño Gómez, producida por Salvador Elizondo y dirigida por Gómez Muriel.

### EL SEXO FUERTE/CUANDO LAS MUJERES MANDAN

En 1945, con un argumento de Miguel Morayta, Emilio Gómez Muriel dirigía *El sexo fuerte*, delirante comedia futurista con Rafael Baledón (*Adán*) y Ángel Garasa (*Curro*), en los papeles de un charro jalisciense y un torero andaluz respectivamente, quienes quedan a la deriva en una isla paradisíaca donde las mujeres mandan y ocupan los puestos destinados a los varones.

La reina *Eva XLV* (Mapy Cortés) va a casarse con siete barbudos, *Adán* y *Curro* son subastados y la reina decide quedárselos y el primero es obligado a convertirse en manicurista. Un tal *León* (José Pidal), intenta afiliarlos al *PIM*, partido masculinista, pero *Adán* elige otro; el *PAM* aún más radical. Cunde la llamada “fiebre del mango” y las mujeres son curadas al ser besadas por *Curro* y *Adán*, quienes terminan triunfando sobre el poder femenino, en apariencia en este curioso relato de enfrentamiento entre patriarcado y matriarcado, en un filme en el que debutaban las bellas hermanas Elsa y Alma Rosa Aguirre...

...En una línea similar sucede *Cuando las mujeres mandan* (1950) de José M. González Prieto, película cubana, que resultaría una suerte de adelanto de *La isla de las mujeres*, *Tin Tan* y Marcelo fueron prestados “por cortesía de Mier y Brooks al pueblo cubano”, según rezan los créditos. Alberto Garrido y Federico Piñero, *Agapito* y *Lizardo*, cubano y gallego, respectivamente, escapan de la guerra de Corea, toman un avión y aterrizan en una isla desconocida dominada por mujeres. Un grupo de ellas, atractivas jovencitas en *hot pants* llegan en un *jeep* y los llevan detenidos a “*La tierra de la Eva Libertá*”.

La cámara se regodea en las piernas, caderas y traseros de esas cubanísimas en trajes de conscriptos y de marineras, que llevan a cabo una coreografía cuya canción dice: “*Esta nación soberana donde manda la mujer y el hombre no vale nada*”. *Tin Tan* y Marcelo aparecen en un restaurante y el primero pide leche: “*Oiga niña, por favor dos jugos lácteos*”. “*Es de la buena, ni hablar del peluquín*”. El cómico regaña a Marcelo; “*Pero que manera de tomar leche es esa. Se te va a hacer un queso en el estómago*”. *Tin Tan* se disfraza de bailarín flamenco con pantalón acinturado y blusa de bolitas y boina. El cubano y el gallego preguntan a las chicas que quienes son y una responde: *Tin Tan y su carnal Marcelo*. —“*Ya decía yo, a esta gente la he visto trabajar en el cine*”. “*Dicen que fueron víctimas de un naufragio con otros artistas y que tuvieron que asumir resignados las reglas de este país*.”.

### LA ISLA DE LAS MUJERES

Con un argumento de Janet y Luis Alcoriza junto con Ramón Obón, Rafael Baledón dirige *La isla de las mujeres* (1952), para lucimiento de un

exuberante *Tin Tan* en la cima de su carrera, quien dejaba momentáneamente a su director y argumentista de cabecera: Gilberto Martínez Solares y Juan García Peralvillo, para instalarse en otro paraíso exótico femenino. En él, se revelaba un singular matriarcado ejercido por 600 mujeres sobre 20 inútiles hombres en una isla remota, a la que el cómico llegaba por error al huir y asirse a las llantas del biplano *El espíritu de San Luis Potosí*. Relato que recordaba tanto *El sexo fuerte* como *Cuando las mujeres mandan*.

La película es un divertimento explosivo que capitaliza todo aquello que no veía en su momento una crítica docta y estirada: la ingenuidad y regocijo de su trama, el gusto por la trivía cinematográfica y el erotismo inconsciente que ofrecía la vital sexualidad de Lilia del Valle en una cinta repleta de encuadres de piernas, caderas y nalgas de las actrices y *extras*. Así, en medio de *sarongs*, escenas de nado sincronizado al estilo de los filmes de Esther Williams, volcanes en erupción y una serie de pruebas demenciales que *Tin Tan* tiene que aprobar, su personaje envalentonaba a los hombres emborrachándolos con pulque para rescatar la hombría perdida.

Marcelo se luce de manera notable como el exagerado sacerdote *Torongá* evitando que *Toti* —o sea, Germán Valdés *Tin Tan*— caiga en el pecado comiendo o enamorando mujeres. Asimismo, en una de las escenas iniciales en la isla, el personaje de Germán se impacta cuando descubre a cuatro bellezas en breve *sarong* —entre ellas las tres hermanitas Julián— ocultas bajo unas túnicas y comenta: “*Son mujeres o me dieron a fumar una cosa rara: ¿Qué me dieron... Denme más...?*” En la película, Pedro de Aguillón, dueño de una notable voz que modulaba a la perfección —fue uno de los grandes locutores y actores de la radio que se incorporaron al cine— tiene momentos geniales con su risa nerviosa, su llanto incontenible o sus arrebatos amorosos que lo colocaron como uno de los mejores Actores de Cuadro lo que le valió la nominación al Ariel, por su papel del marido sufrido de Aurora Segura; “*Nada más me falta que me pegues*”, le dice a ese mujerón.

## TERESA

*Teresa* (Maricruz Olivier) es una bella e inteligente jovencita que ha terminado la preparatoria en una escuela privada pagada con los sacrificios de sus humildes padres: *Josefina*, una lavandera (Teresa Montoya) y *Armando*

(José Luis Jiménez) mecánico que trabaja en su casa. *Teresa* es pretendida por su vecino, *Mario Vázquez* (Héctor Godoy) que estudia Medicina en la UNAM y atrae la atención del joven adinerado y superfluo, *Manuel* (René Cardona Jr.), quien se percata de la pobreza de la chica que la ofende y es defendida por *Mario*. El maduro profesor Héctor de la Barrera (Fernando Rey), solterón que vive con su hermana *Luisa* (Beatriz Aguirre), la anima a continuar sus estudios universitarios. *Teresa* sabe que atrae a los hombres y que su táctica será dominar “*hasta el último sentimiento*”; se inscribe en Derecho en la UNAM y aprovecha para atraer al profesor y ganarse la confianza de *Luisa*. En la UNAM humilla a *Mario* y conoce a *José Antonio Meyer* (Luis Beristáin), abogado de clase alta y prometido de *Luisa*, con el que empieza a trabajar como su asistente y ella lo seduce y se va a vivir a casa del *profesor*. *José Antonio* termina con *Luisa* y en un arranque el *profesor* echa a *Teresa* de su casa y ella se va a vivir a un departamento que ha comprado. *Mario* sigue pretendiendo a *Teresa* y *José Antonio* le propone matrimonio. *Teresa* ha hecho creer a *doña Eulalia* madre de éste (Andrea Palma), que sus padres son muy ricos y viajan por el mundo. Cuando ella decide buscarlos en Europa, ella monta una mentira y les dice que su madre ha muerto y su padre está perdido y es un jugador y bebedor empedernido que dilapidó su fortuna. No obstante, *Luisa* le cuenta la verdad a *doña Eulalia*, quien lleva a los padres de *Teresa* a la fiesta de compromiso entre ella y su hijo. Ella niega a sus padres y ellos no la contradicen y sale huyendo de ahí. *José Antonio* la busca y ella le confiesa que en realidad está enamorada de *Mario* y que se iba a casar con él por su dinero. *Teresa* pide perdón a *Luisa* y al *profesor*, quienes la tratan con frialdad. Busca a *Mario* para decirle que lo ama, pero él se ha casado ya con *Aurora* (Manola Saavedra) y es feliz. *Teresa* se presenta en casa de sus padres para pedirles disculpas pero su madre ha muerto y su padre la corre. *Teresa* vaga por las calles y regresa a la feria donde una noche fue muy feliz con *Mario*: los recuerdos se confunden en su mente y pierde la razón...

...La versión cinematográfica de *Teresa* (1960) inspirada en la historia de Mimí Bechelani corrió a cargo de Alfredo B. Crevenna, apoyado en el eficaz argumentista y dramaturgo Edmundo Báez, quien ya había adaptado el argumento para *Quinceañera*, de ahí que de alguna manera ambas películas estén conectadas desde el arranque de créditos en donde el personaje de Maricruz Olivier baila el *Vals triste* de Sibelius acompañada de René Cardona hijo, mal actor que terminó por abrazar la carrera de cineasta

realizando la mayoría de las cintas de Mauricio Garcés en su mejor época. En el papel de *María Antonia* en *Quinceañera*, Maricruz encarnaba a una chica humilde, emprendedora y buena que habitaba un departamento en la recién inaugurada Unidad habitacional Santa Fe y despertaba el interés del joven médico de clase acomodada que interpretaba Héctor Godoy, que le dice: “*Me gustas porque tienes la inconformidad de tu propia clase social*”. Una muchacha que a pesar de su desesperación de clase, entendía y agradecía el sacrificio de sus padres.

En cambio, en *Teresa*, en su primer estelar fílmico, película con sendas imágenes de Ciudad Universitaria y prácticamente con el mismo reparto de *Quinceañera*, interpreta a la joven codiciosa y empoderada que se avergüenza de sus progenitores y utiliza a los hombres en su camino al ascenso social: ya sea el *junior* René Cardona hijo, el joven estudiante de medicina, mecánico y chófer Héctor Godoy, el rancio profesor universitario interpretado por el español Fernando Rey que vive en su casona de la Colonia Juárez o la Roma, o el abogado de clase pudiente Luis Beristáin. Pese a su trama de telenovela y sus giros melodramáticos más bien previsibles, el realizador y el eficaz cuadro de actores hacen interesante el drama de la protagonista, generado por su ambición y su frialdad, que tiene por supuesto, según las reglas del melodrama: su castigo, según el punto de vista del cine patriarcal del momento.

### DÍAS DE OTOÑO

El director Roberto Gavaldón y los escritores Emilio Carballido y Julio Alejandro, adaptaron el relato *Frustración*, bajo el título de *Días de otoño*; un filme en apariencia menor despreciado por la crítica de su momento. La bellísima Pina Pellicer es la imagen viva de la soledad y el desamparo. Una joven engañada por un chófer casado (Luis Lomelí), que sueña con un buen matrimonio e hijos y acaba fingiendo una boda y un embarazo. Una muchacha de provincia asolada por una urbe deshumanizada como alegoría de la *frustración* que el título del cuento original alude y que decide sobre imponerse al mundo de los hombres aunque sea a través de la fantasía.

*Luisa* llega a la estación de trenes de Buenavista y de ahí se dirige a la Pastelería *El Globo* en Avenida Universidad 1885 con una carta para el due-



*Días de otoño* (1962). Dir. Roberto Gavaldón. Colección Filmoteca UNAM.

ño, *Don Albino* (Ignacio López Tarso) y consigue trabajo como decoradora. Ella misma, se asemeja a esas frágiles figuras de azúcar con las que adorna los pasteles. Abundan aquí imágenes de gran belleza plástica como el recorrido que hace *Luisa* por la vecindad vestida de novia ante las burlas de los niños y las miradas de las vecinas chismosas entre ellas las notables actrices secundarias Lupe Carriles y Leonor Gómez. Aquella de *Luisa* cruzando un puente en Tacubaya y su ramo de novia cae al asfalto. Chapultepec, San Ángel, el Centro Histórico, la Casa Cuna en Tlalpan y Churubusco, son otras locaciones que muestran el aislamiento de la protagonista.

Gavaldón y sus guionistas proponen el interior de una habitación o el aparador de un escapista almacén, como alegoría de la melancólica intimidad de un alma fracturada, según el hermoso rostro de Pina Pellicer y el intenso relato de B. Traven quien logró trascender en la literatura y el cine y ambos consiguen un sutil retrato de una doble personalidad: el emotivo estudio de una esquizofrenia social, redimida por un último acto de nobleza oculto entre la frivolidad de una sociedad indiferente. Esa misma frus-

tración y soledad, llevó a Pina Pellicer al suicidio en diciembre de 1964...  
 “*Un día acabará el olvido o acabará la esperanza*”...

### LOS BIENAMADOS: *TAJIMARA* Y *UN ALMA PURA*

Mediometrajes míticos participantes en el Primer Concurso de Cine Experimental convocado en 1964 por la Sección de Técnicos y Manuales del STPC, tanto *Tajimara* dirigido por Juan José Gurrola —asistido por Bertha Navarro y Julián Pastor— como *Un alma pura* de Juan Ibáñez —asistido por Jorge Fons—, formaban parte de *Amor, amor, amor* que reunía a su vez a *Las dos Elenas* de José Luis Ibáñez, *La Sunamita* de Héctor Mendoza y *Lola de mi vida* de Miguel Barbachano Ponce. Como la duración de las cinco rebasaba los 200 minutos, *Amor, amor, amor*, incluyó sólo las tres últimas y se le agregó el corto *La viuda* de Benito Alazraki. En tanto que los relatos de Gurrola y Juan Ibáñez conformaron *Los bienamados*, Inspirados el primero en un cuento de Juan García Ponce y el segundo en un relato de Carlos Fuentes, adaptados por ellos mismos, con personajes femeninos que rompían los esquemas mostrando una liberación particular aunque al final no podían escapar de los esquemas sociales masculinos.

En ambas historias, propositivas y muy en deuda con el estilo y temáticas de la *nueva ola* francesa y el cine de Michelangelo Antonioni, prevalece un tono moderno y cosmopolita, cuyos temas son el incesto, el orgasmo, la frigidez, el sadomasoquismo. En las dos, aparecen personajes libres de ataduras sexuales, que se entregan tanto al placer, como a la neurosis urbana, mostrando con ello, algunos de los mejores momentos del nuevo erotismo cinematográfico de esa década apoyado a su vez en sus orígenes literarios. En *Un alma pura*, Juan Luis (Enrique Rocha), acepta un trabajo en Nueva York y abandona a su hermana *Claudia* (Arabella Árbenz), con quien le unen sentimientos incestuosos, lo que ha provocado conflictos en su vida íntima, acentuados por su intercambio epistolar: “*Habíamos escapado a las bromas, la violencia y a la vergüenza de nuestros amigos*”. “*Somos hermanos... sí, pero eso es un accidente*”. En Nueva York, conoce a *Clara*, joven idéntica a su hermana (la misma Árbenz), quien termina embarazada de él. Por ello, *Claudia*, le envía una misiva en la que le pide que aborte. Ambos, *Juan Luis* y *Clara*, terminarán suicidándose.

Una cámara increíblemente ágil, a cargo de Gabriel Figueroa, recorre los laberintos de la memoria y el deseo en esos cuerpos desnudos que se entrelazan a partir de *flashbacks*. Abundan las referencias esnobistas —todo el tiempo, los protagonistas, hablan directamente a la cámara— y los homenajes a la *nueva ola francesa*, como la secuencia de la recepción neoyorquina, en la que aparecen entre otros los propios Carlos Fuentes y Juan García Ponce y varias figuras del ámbito cultural en breves apariciones y sin crédito, como: Carlos Monsiváis (en el papel de sacerdote), Mercedes Ospina, Sergio Aragonés, José Donoso, William Styron, José Luis Ibáñez, el propio Juan Ibáñez y otros más.

*Tajimara* tiene varios puntos de contacto con *Un alma pura*. Una narrativa innovadora y desparpajada a lo Godard, Truffaut y Rohmer; el tema de la memoria y los constantes regresos al pasado; y el asunto del incesto como una carga moral y sensual. *Cecilia* —espléndida Pilar Pellicer—, invita a *Roberto* (Claudio Obregón), su ex amante dedicado a las traducciones, a una fiesta al pueblo de Tajimara, a la casa donde viven los hermanos —pintores ambos—, *Carlos* (Mauricio Davidson) y *Julia* —Pixie Hopkin, toda una revelación—, esta última, próxima a casarse ante la tristeza del hermano. *Roberto* sufre por *Cecilia*, enamorada de otro: *Guillermo* (José Alonso de adolescente y Luis Lomelí de adulto) y por las sombras que han rodeado siempre su relación. Más compleja cinematográficamente, se trata de un relato magistral que exuda erotismo e incluye además, la utilización del recién inaugurado Museo de Arte Moderno en Chapultepec en ese 1964, como locación.

Lo primero que llama la atención en *Tajimara*, es la intrigante banda sonora compuesta por Manuel Henríquez, que parece desdoblarse en un personaje más, así como sus temas melancólicos en inglés: *A Kiss to Build a Dream On* de Hugo Winterhalter y *Anyone Who Had a Heart* de Burt Bacharach interpretada por Cilla Black. Y los recuerdos de *Roberto* sobre la figura de *Cecilia* adolescente que lo atormentan. “*El sentido de la historia es lo de menos, ahora, sólo recuerdo la imagen de Cecilia. Llevaba seis meses de no verla, cuando de pronto se presentó para invitarme otra vez a una fiesta en Tajimara. Acepté consciente de que jamás sabría si la quería o la odiaba...*”. Las imágenes evocatorias a cargo de Antonio Reynoso y Rafael Corkidi como operador de cámara, proponen fantasmales escenas en una pista de patinaje en donde *Roberto* adolescente mira cómo *Cecilia* patina al lado de *Guillermo* —José Alonso en su debut—, a quien se entregará antes de

cumplir los quince años. “No perdonábamos, no haber sido el primero y nos castigábamos mutuamente por eso”.

En *Tajimara* las protagonistas femeninas otorgan al relato una fuerza y una vocación sensual sin límites. Baste ver a Pellicer recargada contra un muro vistiendo una gabardina y mirando a la cámara, para encontrar la respuesta del deseo fílmico. O aquella escena donde los protagonistas hacen el amor dentro del automóvil de ella en una tarde lluviosa. Pese a su abierta sexualidad, *Cecilia* sufre angustia durante la cópula y se orienta al sadomasoquismo. *Julia* en cambio, resulta intangible y frágil, en un relato excepcional sobre la pérdida del amor, la juventud y la inocencia, con altas dosis de poesía: “Componemos todo con la imaginación y somos incapaces de vivir la realidad, simplemente...”.

#### PATSY, MI AMOR... LA ENTREGA DE UNA ADOLESCENTE

Otro personaje femenino de enorme empoderamiento en esos años sesenta fue *Patsy*: carismática y sensible jovencita con una enorme carga de sensualidad y fragilidad emocional que estudia en la Facultad de Filosofía de la UNAM; una joven de clase alta, que se ha mantenido virgen. La convivencia entre *Patsy* y su madre (Alicia Caro) es distante y fría, en cambio, con el padre (Joaquín Cordero) es muy lúdica: ambos están muy compenetrados y suelen tener constantes juegos de palabras. *Patsy* es cortejada por *Pedro* (Carlos Cortés), un junior de buena posición, *Freddy* (Julián Pastor), un bueno para nada, destrampado y *hippie* y *Germán* (Héctor Bonilla), un joven médico apocado y chapado a la antigua, hasta que aparece *Ricardo*, treintañero seductor, casado y con hijos; lo que inicia como un juego para ella, se trasto-ca en un tórrido y triste amorío...

...En 1968, Gabriel García Márquez concibió el argumento de *Patsy, mi amor*, agrídulce comedia juvenil en apariencia, que marcaría el debut industrial del estupendo crítico de cine Manuel Michel quien ya había tenido una espléndida experiencia como realizador con el corto *Tarde de agosto* inspirado en el cuento homónimo de José Emilio Pacheco, integrante del largo *El viento distante* (1964). Originario de Chihuahua y estudiante de Letras Hispánicas en la UNAM, Michel se va a París y entre 1956 y 1958,

estudia cine en el IDHEC. Regresa a fines de los cincuenta y se integra al equipo de realizadores de los noticieros fílmicos de Manuel Barbachano Ponce, dirige varios cortos y escribe los libros: *El cine y el hombre contemporáneo* (1963), *El cine francés* (1964) y *Al pie de la imagen* (1968).

*Patsy, mi amor* había sido escrita para que la dirigiera Arturo Ripstein, sin embargo los problemas de rodaje de *Los recuerdos del porvenir* (1968), hicieron que el argumento pasara a manos de Michel, quien tuvo la oportunidad de aportar su propia sensibilidad y conocimientos cinéfilos al argumento de García Márquez. De hecho, fue su desbordada cinefilia lo que provocó que la crítica de su momento prácticamente la despedazara y que el filme pasara casi inadvertido durante su estreno. A la distancia, la ópera prima de Manuel Michel ha crecido enormidades, se trata sin duda de una pequeña joya por descubrir que captura con enorme acierto y sensibilidad la manera de ver el mundo por parte de una generación juvenil de una clase social muy específica y a su vez, muestra la enorme riqueza cultural e intelectual de una época que se ha perdido en aras de un creciente consumismo voraz y una supresión del gusto cultural e histórico de las nuevas generaciones con el consentimiento de un Estado cómplice y mediocre a partir de ese parteaguas que fue 1968.

Lo inquietante es que *Patsy, mi amor*, se filmó en paralelo a los hechos del 68. Una historia de amor condenada al fracaso por parte de una joven culta, libre y sensible como metáfora de una juventud soñadora de la época, que se enamora para su desgracia del mediocre hombre casado que encarnaba Julio Alemán, que pudiera verse como alegoría de la burocratización, la falta de ideales y las traiciones del Estado y las instituciones. En raras ocasiones el cine mexicano ha alcanzado las alturas de verosimilitud, ternura y dolor que consiguió el argumento de *Gabo* y la puesta en escena de Michel, que abrió con el epígrafe: “*Desde el fondo de tu juventud y sin saberlo, vienes a mí*”, para proseguir con una serie de extraordinarias fotos de infancia y adolescencia de la también excepcional debutante Ofelia Medina, en la secuencia de créditos, mientras se escucha uno de los bellos temas compuestos por el brasileño Carlos Lyra, para la película... “*Buscando el amor nomás por buscar... Va a vivir. Jugando al amor nomás por jugar... De un amor... a otro amor... sin querer... sin pensar...*”...

Película muy moderna que aborda la complejidad de las relaciones juveniles de la época centrada en jóvenes desinhibidos que en el fondo buscan

una vida estable y en oposición a los adultos, el intercambio de parejas, la búsqueda de una sexualidad gozosa: “*Frígida y cataléptica: no me pones en órbita... será cuando yo quiera y con quien yo quiera...*”. Con todo y café cantante llamado *Totem y Tabú* con sus imágenes *freudianas* y el curioso grupo musical *Los complejos de Edipo* vestidos con batas blancas de médicos y la interpretación del tema *Sola*, a cargo de la atractiva modelo, cantante y actriz Pixie Hopkins.

Sin faltar las múltiples referencias intelectuales: la presencia del poeta Luis Rius, carteles de *Bella de día y Repulsión*. Citas a Buñuel, San Juan de la Cruz y al propio García Márquez (“*Sigue lloviendo, igual que en Macondo*”) y escenarios citadinos muy ubicables: Chimalistac, Ciudad Universitaria, Chapultepec, el Museo Anahuacalli. Y en el centro de todo, la inevitable caída emocional de una jovencita alegre e inteligente al sumergirse en los juegos de un apuesto mundano y cobarde seductor enamorado de sí mismo, con escenas tan tristes como la confesión entre padre e hija, o la amarga ruptura final, donde *Ricardo* la humilla y trata con ironía y crueldad...

#### *EL DESEO EN OTOÑO/TRES MUJERES EN LA HOGUERA/CUANDO TEJEN LAS ARAÑAS*

En 1954, Roberto Rodríguez dirigió *La culpa de los hombres*. En ese relato protagonizado por María Antonieta Pons, en el papel de una ingenua empleada de una fábrica de medias seducida por el timorato Enrique Rambal, hijo del dueño (Julio Villarreal), quien le pone una trampa para quitársela de encima al hijo y mandarla a la cárcel, aparece un personaje insólito: *La Loba*, presidiaria lesbiana que interpreta Georgina Barragán, en la prisión, *La Loba* la protege, cura sus heridas, le toca la barbilla, le acaricia su espalda desnuda y le comenta: “*Aquí tenemos que consolarnos las unas con las otras*”. No obstante, cuando la sabe embarazada monta en cólera y se ensaña con ella hasta lo indecible, en un film predecible y truculento pero con situaciones inquietantes como éstas en una época donde el lesbianismo era impensable y funciona como anticipo de tres relatos de los años setenta, que abordaron de manera abierta y clara esa elección de diversidad sexual.

La primera de ellas, *El deseo en otoño* (1970) inquietante *thriller* de suspenso y drama que obtuvo la clasificación *C*, dirigido por el hábil Car-

los Enrique Taboada y escrito por Tony Sbert a partir de un argumento de Fernanda Villeli, sobre una mujer despechada que elabora un plan terrible para recuperar al objeto de su pasión y deseo; una compañera profesora... *Elena* (Maricruz Olivier) es una maestra de química que toda la vida ha vivido a la sombra de su manipuladora madre que la ha llenado de temores contra de los hombres, a fin de mantenerla cerca. Al morir la madre, queda sola y deshecha y le pide a su mejor amiga y colega en el colegio en el que trabaja, *Clara* (Sonia Furio), que viva con ella; no obstante *Clara* está enamorada de ella aunque *Elena* solo la ve como una amiga. Un notario avisa a *Elena* que su madre le ha dejado una cantidad millonaria que ahorró toda su vida, pero ella decide seguir viviendo de manera austera, enseñando y lidiando con sus alumnos. Presionada por el director del colegio para que tome descanso, *Elena* se va de vacaciones y conoce a *Víctor* (Guillermo Murray), un viudo atractivo, en apariencia millonario; se enamoran y se casan y *Elena* regresa rejuvenecida. *Clara*, herida y celosa, desconfía de *Víctor*, su viudez y su pasado; lo considera un oportunista que anda detrás del dinero de *Elena*. La relación entre *Victor* y *Clara* se vuelve hostil. *Elena* empieza a recibir



*Tres mujeres en la hoguera* (1977). Dir. Abel Salazar. Colección Filmoteca UNAM.

cartas anónimas avisándole que está en grave peligro al lado de *Víctor* y éste gasta el dinero de su esposa, alegando que se lo pagará cuando reciba la transferencia de todo su dinero del extranjero, mismo que parece nunca llegar. *Víctor* compra dos seguros de vida, uno para ella y el otro para él y presiona a *Elena* a firmar; luego de un accidente en casa, *Elena* se convence de que *Víctor* intenta matarla y ella acaba por eliminarlo. Después, *Elena* es informada que le han transferido la fortuna de *Víctor* confirmándose la inocencia de éste y descubre a su vez, que dos de sus alumnos, la hija del director del colegio y su novio (*Silvia Mariscal* y *Julián Peláez*) eran los responsables de los anónimos y después la propia *Clara*. *Elena* les dice que tienen que hacer una prueba de laboratorio para aprobar la materia, les entrega un reactivo: la sustancia explota y ambos fallecen. *Elena* confronta a *Clara* y ella confiesa su culpabilidad y la mata...

En 1977 arrancaba en Puerto Vallarta el rodaje de *Tres mujeres en la hoguera* dirigida por Abel Salazar a partir de un argumento de Luis Alcoriza adaptado por Carlos Valdemar. Lo atrayente de la trama era que se trataba de un drama lésbico contemporáneo. Un matrimonio moderno, decadente y millonario: *Alex* y *Mané* (*Rogelio Guerra* y *Pilar Pellicer*) invitan a su mansión en la playa a una pareja de lesbianas: *Gloria* y *Susy* una ex prostituta (*Maricruz Olivier* y *Maritza Olivares*). *Gloria* ha sido amante de aquellos y *Alex* seduce a *Susy*. Ahí empieza un juego de incitación constante entre los cuatro, quienes se ven envueltos en una trama de erotismo, traición, ambición, pasión y crimen que cierra con la llegada de una nueva joven: *Peggy* (*Daniela Romo* en su debut filmico).

El afamado camarógrafo *Ramón Bravo* se encargó de las imágenes submarinas de un relato censurado por la Dirección de Cinematografía en su momento que se estrenó hasta julio de 1979 con clasificación *C* y se publicaba con la frase: “*Bellas, corruptas, inmorales. Arden entre las llamas que provocó su deseo*”... De ese mismo 1977, es *Cuando tejen las arañas* última película de *Roberto Gavaldón*, escrita por *Vicente Leñero* y *Francisco del Villar* a partir de un argumento de éste último y de *Fernando Galiana*, también con clasificación de *Solo adultos*, película que intentaba causar incomodidad a través de un relato sobre las hipocresías sociales y la decadencia burguesa sumida en un hedonismo vacío.

El dolor por la muerte de su padre (*Gustavo Rojo*) ha hecho de *Laura* (*Alma Muriel*), una joven fría, altanera y rencorosa con marcado complejo

de *Electra*, lleve una pésima relación con su madre, *Julia* (Raquel Olmedo), millonaria que ha tenido múltiples amantes; el más reciente: un ambicioso torero (Alfredo Leal), por ello, no le ofrece ni el cariño ni la atención que le ayuden a *Laura* a superar su amargura quien compensa esa indiferencia con dinero y cosas materiales. *Julia* le revela a su hija que su marido mantenía relaciones homosexuales con sus alumnos, entonces, el universo de *Laura* se derrumba y se casa con un joven arquitecto y antiguo pretendiente (Carlos Piñar), al tiempo que inicia una relación de amasiato con *Alex* (Jaime Moreno) un fotógrafo hedonista ex amante de su madre, que la rechaza cuando se embaraza de él y junto con una amiga bisexual de ambos: *Claudia*, enredan a ésta en una telaraña fatal, en la que la joven se convierte en la presa perfecta para caer en los vicios y promiscuidad que aborrecía.

*Cuando tejen las arañas* es un relato sobre la ingenuidad pervertida al estilo de *Las relaciones peligrosas* según la novela de Pierre Choderlos de Laclos filmada por Roger Vadim en 1959 y Stephen Frears en 1988, donde todo es válido para seducir y corromper. Abundan los desnudos y los excesos típicos de aquellos años setenta, sin embargo el filme se sostiene por la veracidad del retrato de una aristocracia rancia en decadencia con imágenes muy bellas en el Museo de Arte Moderno en Chapultepec y en Manzanillo y con una espléndida coreografía de Pablo Leder y Pedro Sáenz en la climática secuencia de la “fiesta perversa” donde *Laura* dispara a *Alex* y después va a dar a una clínica mental, para terminar en las redes de *Claudia* (Angélica Chaín)...

### LA VERDADERA VOCACIÓN DE MAGDALENA

Sin duda uno de los relatos de liberación y empoderamiento femenino más divertido de los años setenta fue *La verdadera vocación de Magdalena* (1971) primer filme industrial del gran cineasta de esa década Jaime Humberto Hermosillo, protagonizada por Angélica María en un doble papel: la hija resignada, reprimida y apática y su supuesta hermana gemela, llegada de los Estados Unidos y cantante, liberada de todo prejuicio, incluyendo la sexualidad (se acuesta con su pareja y a su vez con un amigo de éste, sin que ello le provoque problema alguno), en un filme para lucimiento no sólo de “*la novia de México*”, sino del exitoso grupo tapatío de rock mexicano

alternativo: *La revolución de Emiliano Zapata*, integrado por: Óscar Rojas (vocalista), Paco Martínez Ornelas (bajo), Antonio Cruz (batería), Carlos Valle (guitarra y armonía) y su líder Javier Martín del Campo *Javis* (guitarra) quienes ganaran un concurso promovido por la Estación *Radio Internacional* lanzando su mayor éxito *Nasty Sex* compuesto por Martín del Campo.

La banda es invitada al Festival de Rock de Avándaro en 1971, año en que se edita su *Long Play: La Revolución de Emiliano Zapata*, no obstante, declinan debido a sus múltiples compromisos, incluyendo la música y participación en *La verdadera vocación de Magdalena*, filme que incluyó curiosamente fragmentos del mítico Festival de Avándaro, donde se supone, la cantante interpreta el tema: *Again/Otra vez... Magdalena*, a sus 26 años es una tímida secretaria que vive con su manipuladora madre *doña Zoyla* (Carmen Montejo soberbia). Una noche, acompaña a su liberal amiga *Gloria* (Leticia Robles) a una fiesta y allí conoce a *Emeterio "Eme"* (Javier Martín del Campo), que se ofrece a llevarla a su casa, aprovechando que su madre no se encuentra, se confiesa frustrada y virgen y pasan la noche juntos.



*La verdadera vocación de Magdalena* (1971).  
Dir. Jaime Humberto Hermosillo. Colección Filmoteca UNAM.

*Doña Zoyla* los descubre y los obliga a casarse. La convivencia de los tres se torna insoportable, entre el rechazo total de la suegra y la exagerada abstinencia sexual de *Magdalena*, ya que sólo fue una boda civil. Un día aparece *Armando* (Farnesio de Bernal), exnovio de *Magdalena*, que asegura ser rico y vivir entre Panamá y Nueva York; en realidad no tiene trabajo y sólo lo hace para casarse con ella y tener donde vivir con su madre (Guadalupe Delgado, madre real de Hermosillo). *Zoyla* convence a su hija de divorciarse e intenta electrocutar a su yerno. Ambas inventan unas vacaciones para colocar a *Irene*, falsa y desinhibida hermana gemela que vive en Los Ángeles para que seduzca a *Eme* y así obtener el divorcio por adulterio.

No obstante, después de esa experiencia liberadora, *Magdalena* enfrenta a su madre eligiendo esa nueva vida, descubriendo su “verdadera vocación” y decide dejarla, *Eme*, al enterarse de la farsa convence a *Magdalena* de practicar el amor libre con sus compañeros de grupo: se trastoca en exitosa actriz y cantante y *Armando* se casa con *Zoyla* para vivir una vida miserable al lado de éste y su madre. Por cierto, originalmente Julissa y su mamá Rita Macedo serían las estrellas de la cinta con el *Javis*, pero a los coproductores de Julissa rechazaron el argumento...

### LO MEJOR DE TERESA

*Teresa* (Tina Romero), huérfana de padre, vive en un municipio de Tabasco junto con su mamá (Stella Inda) y muy cerca de su hermana *Carmen* (María Rojo) que trabaja en un Banco y cuida de la abuela (Emma Roldán). *Teresa* se ha graduado del bachillerato. Vive una vida rutinaria que la asfixia, por lo que desea irse a la capital a estudiar Biología en la Universidad. Su madre se opone y discute con ella, pero *Teresa* se impone y aprovecha la llegada de la tía *Licha* (Rosaura Revueltas) que viene a la boda de *Carmen* y vive en la ciudad con el tío *Eleazar* (Jorge Martínez de Hoyos) que trabaja en un cine. En su viaje a la ciudad de México conoce a otra tabasqueña, una joven libre y muy abierta *Aurelia* (Alma Muriel) que le da su teléfono y que vive en la capital. *Teresa* reprueba el examen de la UNAM y contacta a *Aurelia*, descubre que es una prostituta de lujo y la convence de que se vaya a vivir con ella y su mamá y que le pagará por acompañarla. En una cafetería *Wings*, donde ambas cenan, conoce a *Claudio* (Fernando Balza-

retti) amante de *Aurelia*, que anda metido en problemas y se va a vivir con ellas. Tres judiciales se presentan en la casa y se los llevan a todos. En los separos, *Teresa* los convence de que no tiene nada que ver y la dejan libre. Después, conoce a *Armando* (Gabriel Retes) que imprime pasquines de oposición gubernamental, al que también rechaza. Su madre muere. Regresa al pueblo y le ofrece en venta a su hermana su parte del rancho. Su ideal es regresar a la ciudad e intentar superarse y estudiar en la UNAM: “*Tengo algo mejor que el dinero. Carácter*”, dice...

Con la atractiva y hermosa Tina Romero, quien ya había protagonizado enormes filmes de 1975 como: *Alucarda, la hija de las tinieblas* de Juan López Moctezuma y *Chin Chin, el teporocho* de Gabriel Retes, marido entonces de Romero, el tabasqueño Alberto Bojórquez construye aquí el sincero estudio de una liberación feminista sin posiciones radicales ni forzadas



*Lo mejor de Teresa* (1976). Dir. Alberto Bojórquez. Colección Filmoteca UNAM.

y sobre todo, de una muchacha idealista e individualista: “*Tengo miedo a la policía. Si me van a romper el hocico, prefiero rompérmelo yo sola*”, comenta, *Teresa*, joven que rechaza las posiciones machistas y tradicionales. Su tía le dice: “*Las muchachas que piensan mucho no se cansan nunca*”. Además de que la película capta de manera muy atractiva el retrato de la época: el idealismo y la inconciencia juvenil, las modas, los ambientes (el *Wings*, los cines de la extinta *Operadora de Teatros*, donde Martínez de Hoyos menciona: “*Se hace más negocio en la dulcería que en las películas*”), la realidad social (los judiciales, los activistas y sus pasquines de oposición) o el hastío de provincia, como lo muestra la fiesta de graduación, pero sobre todo la salida del cine el domingo en el *zócalito* del pueblo con la banda que toca y los muchachos ansiosos por meterles mano a las “*novias*”.

A su vez, otro de los espléndidos retratos que consigue *Lo mejor de Teresa*, es el ambiente juvenil alrededor de la UNAM y de los centenares de aspirantes que intentaban en ese momento ingresar a la Universidad. En la Narvarte donde viven los tíos le muestran el autobús que debe de abordar y que dice “*CU, diagonal*”. Martínez de Hoyos que encarna al tío de Tina Romero ingresan a la planta baja de Rectoría en Ciudad Universitaria. La envían a las ventanillas del primer piso. La joven que le atiende la manda a la Avenida Imán al Registro de Aspirantes pero antes le pide que vea aun orientador vocacional que habla con ella en uno de los cubículos en Rectoría. La película obtuvo el Ariel al Mejor Argumento Original escrito por el propio Alberto Bojórquez y Adolfo Martínez Solares...

### LOS PASOS DE ANA/LOLA

Al igual que el formato elegido por la protagonista (Guadalupe Sánchez), el beta, casi en vías de extinción, la realizadora Maryse Sistach, sigue los pasos siempre a la deriva de una romántica posfeminista, asimismo en vías de extinción y no tanto por gusto, sino debido a una inclemente realidad que se traduce en falta de empleo y trabajos *freelance*. Ilusiones rotas en un medio fílmico, un país y un ambiente social y familiar, dedicado a romper los sueños y expectativas de una treintañera divorciada con aspiraciones de cineasta, cuyo mayor tesoro es su video-diario y sus hijos en *Los pasos de Ana* (1988).

Algo muy similar sucede con la sensible y bella cinta *Lola* (1989) de María Novaro. *Lola* (Leticia Huijara), es una vendedora ambulante, ama de casa y esposa semi abandonada con marido *rockero* que siempre anda de gira, una joven que por coraje accede a los asedios machistas, madre de una desaliñada chiquilla, e hija de una mujer convencional que no comprende su modo de vida, según éste retrato materno contemporáneo en una ciudad de México sacudida por los sismos de 1985 que se vuelve entrañable.

*Los pasos de Ana* es sin duda la gran olvidada de ese nuevo cine de mujeres con temas feministas, acaparado por el glamour de *Danzón* (1991) de la citada María Novaro. Un cine de actos mínimos que hablaba sobre el desencanto generacional y la entrañable relación madre-hijos, un tema manoseado por el cine nacional a través de cientos de melodramas lacrimógenos. De hecho, nunca antes, nuestro cine había accedido a los niveles de realismo íntimo y coloquial, como en esta historia centrada en una madre divorciada en concordancia como hemos dicho antes, con *Lola*, ópera prima de María Novaro, escrita por ella y su hermana Beatriz.

A diferencia de personajes realistas; esas nuevas mujeres mexicanas de *Los pasos de Ana* y *Lola*, se abren paso por la vida, enfrentando los embates de enraizadas posiciones machistas, en tanto que cintas de ese momento como: *Ángel de fuego* (1991) de Dana Rotberg y *Danzón*, se sumergían en la fantasía y la irrealidad. La primera optaba por una alegoría tremendista y la segunda, por el cuento de hadas a la mexicana, no obstante, la cinta de Novaro, protagonizada por María Rojo y Tito Vasconcelos, se convirtió en uno de los grandes éxitos del cine de los noventa.

#### LA LEY DE LAS MUJERES

Contaminación, tráfico, sobrepoblación, madrizas callejeras, tragafuegos, *payasitos* de semáforo; el caos urbano como paisaje cotidiano de una ciudad esquizoide como lo era y lo es el ex Distrito Federal. Era el arranque de un filme curioso, una suerte de ejercicio de estilo sobre la violencia de ese momento, realizado en la tradición de la mejor *Serie B* y sin pretensiones intelectuales suplidas por una visceralidad narrativa y argumental. Un pequeño exorcismo contra la brutalidad de las calles.

Se trataba de *La ley de las mujeres* (1993) co dirigida por Billy Arellano y Ricardo “Tato” Padilla —debutantes en cine curtidos en el ambiente publicitario y de comerciales—, en cuyos créditos aparecen los nombres de Gabriel Retes y su equipo, autores del guión y la producción. Realizada después de *El Bulto* (1991) y poco antes de *Bienvenido-Welcome* (1994), el filme era una muestra de los aciertos e irregularidades de un equipo atípico que había demostrado ser la mejor cooperativa de producción en aquel entonces.

Aquí, la zona de Tlalpan es vista como el microcosmos de la inseguridad urbana y un café del lugar aparece como el centro de operaciones de la solidaridad femenina en respuesta a una violencia extrema que se cobija bajo la ineptitud de los aparatos de justicia de nuestro país. La cinta arranca con la brutal violación —y muerte— de una jovencita a quien le han llevado un ramo de rosas como gancho. *Elena* (Lourdes Elizarrarás), hermana de la víctima y un grupo de mujeres en problemas que se van agrupando a su alrededor, deciden —casi por azar— tomar la justicia en sus manos ante la falta de respuestas de las autoridades.

*La ley de las mujeres* anticipaba el actual sadismo de la delincuencia; la polémica en torno a la violación y la pena de muerte; así como la capitalización de la justicia por propia mano, la violencia de género y los feminicidios: “*El problema no son los hombres, sino ésta sociedad clasista...*”, según apunta una de las ambiguas tesis de un guión explosivo e irregular que se erigía como la respuesta vibrante a la falsedad y el trazo burdo y grotesco de *Mujeres insumisas* (1994) de Alberto Isaac. La película de Arellano y Padilla representaba una nueva épica femenina urbana que reunía a una joven viuda provinciana, una pintora violada, una modelo que carga con un trauma de abuso sexual infantil (María Fernanda García, notable), una jovencita con un niño y separada de su marido y por supuesto, la ecuánime líder que encarna *Elena*. Se trataba de un *thriller* muy cercano a cualquier serie policiaca estadounidense pero eficaz y verista en su retrato de la violencia urbana mexicana que resucitaba planteamientos tan opuestos como el de *Mujeres salvajes* (Gabriel Retes, 1984) y en buena medida, *Ángel de la venganza* (Abel Ferrara, 1980), sobre una jovencita muda, violada dos veces el mismo día y que ejecuta una venganza contra el poder viril.

A *La ley de las mujeres*, no le faltan las tramas paralelas, los falsos culpables, el abusador que lleva rosas rojas, la pandilla de violadores como

engendros de la urbe, la historia de amor, las mujeres justicieras, las clases de artes marciales, los policías incansables incluyendo a una atractiva agente utilizada como señuelo. Todo ello, en el marco de una edición eficaz, un buen ritmo narrativo, un acertado trabajo visual y una notable economía de medios con todo y ambiguo desenlace a lo Retes que catapultaba el poder y la sororidad femenina.

## 7 MUJERES CINEASTAS Y GUIONISTAS EN MÉXICO SIGLO XX

---

### MUJERES CINEASTAS ANTECEDENTES

Durante el siglo xx pasado, el cine parecía en esencia un oficio de hombres. Eran en apariencia ellos, los varones, los encargados de lidiar con un nutrido equipo de producción que incluye desde técnicos a actores. No obstante, por fortuna, la historia desmiente esa teoría a partir de la sustancial cantidad de filmes dirigidos por mujeres. Una mirada femenina importante, sensible, diferente, que complementa el *rudo* oficio masculino detrás de cámaras. Y uno de los ejemplos más acabados lo representa sin duda la realizadora Matilde Landeta, oriunda de San Luis Potosí nacida en pleno fervor revolucionario en el año de 1910, cuya filmografía fue más bien breve: tan sólo cuatro películas en 43 años de carrera desde su debut en 1948 con *Lola Casanova*, seguida por *La negra Angustias* (1949), *Trotacalles* (1951), el guión de *El camino de la vida* (Alfonso Corona Blake, 1956) que originalmente iba a dirigir y su crepuscular *Nocturno a Rosario* en 1991 cuando la cineasta contaba con 81 años.

Existen antecedentes notables de pioneras de nuestro cine, como la actriz Mimí Derba que debutará como la primer realizadora de largometrajes en 1917 con *La tigresa* —al tiempo que escribía y producía—, la hábil cantante de ópera María Cantoni, nacida en Italia quien dirigiera tres cintas de corte autobiográfico y con intenciones auto promocionales en 1921: *La Thais*, *El que a hierro mata* y *La bastarda*, las hermanas Elhers, Adriana y Dolores, fotógrafas y pioneras documentalistas, que realizarían por esos mismos años veinte, trabajos como: *Un paseo en tranvía en la Ciudad de México*, *La industria del petróleo*, *Las pirámides de Teotihuacan*, o *Servicio postal en la Ciudad de México*.

La yucateca Cándida Beltrán, actriz teatral y compositora que logró dirigir y producir en 1928, *El secreto de la abuela*, Adela Sequeyro “Perlita”, periodista, actriz, argumentista y productora que se convertiría en la primer directora de largos sonoros con: *La mujer de nadie* (1937) y *Diablillos del arrabal* (1938) y la actriz argentina afincada en México, Eva Limiñana Salaverry mejor conocida como *Duquesa Olga*, quien colaboró con su marido el cineasta José Ché Bohr en los diálogos, argumentos y en la producción de sus películas filmadas en nuestro país como lo fueron: *La sangre manda*, *¿Quién mató a Eva?*, o *Luponini/El terror de Chicago* y que diera el salto a la dirección en compañía de los directores Carlos Toussaint y Mario de Lara en: *Mi Lupe y mi caballo* en 1942. Al igual que la presencia de Janet Alcoriza prolífica guionista de nuestro cine entre los años cuarenta y setenta. Con todo ello, Matilde Landeta representa claramente el espíritu de la presencia femenina en nuestro cine, dejando muy claro el camino que buscaba trazar desde que empezó como anotadora y asistente de director en una época de bonanza para el cine mexicano, más no para las mujeres.

Matilde ingresa a los Estudios como *anotadora* o *script-girl*. De hecho, fue la única *script* mexicana en ese medio cerrado y machista como lo era la industria filmica nacional. Ahí, aprendió el oficio de cineasta viendo trabajar a los hombres quienes dirigían las películas y quizá por ello, evitó en sus trabajos repetir las fórmulas genéricas y sobre todo, el arquetipo femenino de las heroínas. Así, a pesar de los escenarios paupérrimos, de los diálogos excesivos y de cierto acartonamiento en las escenas de amor, Landeta probó que podía dirigir una película como lo habían hecho antes otras mujeres (desde *Perlita* Sequeiro y la *Duquesa Olga* a las estadounidenses Dorothy Arzner e Ida Lupino).

Contemporánea a Landeta, Carmen Toscano, escritora e hija del documentalista y empresario filmico Salvador Toscano, dirige, escribe y produce en 1950, el fascinante documental *Memorias de un mexicano*, con mucho del material filmado y recopilado por su padre. Incluso con el apoyo de Landeta en el guión, realiza 26 años después, *Ronda revolucionaria* (1976), película que pretendió reflexionar sobre el impacto de la Revolución Mexicana, a partir de materiales de ficción y no ficción de aquellos años y posteriores. En esa misma línea documental, Nancy Cárdenas, periodista, crítica de cine, directora teatral y ex locutora de radio, realiza en 1976 *México de mis amores*, donde reúne una importante y significativa colección de momentos



*Matilde Landeta.* Colección Fimoteca UNAM.

inolvidables de nuestro cine a 80 años de la llegada del cinematógrafo a nuestro país.

Por aquellos años, buena parte del alma femenina del cine mexicano llegaba con las incipientes cineastas surgidas dentro de las aulas del entonces joven Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (hoy ENAC) de donde saldrían figuras importantes desde sus inicios hasta el tiempo presente, que si bien algunas de ellas, no han llegado o nunca llegaron a realizar un largometraje, si han hecho un trabajo importante dentro del medio. Así lo demuestran: Esther Morales —responsable de *Pulquería La Rosita*—, Dora Guerra, Rosa Martha Fernández, la cortometrajista Valentina Leduc, editora de obras como: *En el hoyo*, *Cobrador*, *Los que se quedan* y *Vuelve a la vida*, Alejandra Moya, Marcela Couturier, Conchita Perales, Laura Rojas, Nancy Ventura, Alicia Violante, Lorenza Manrique, Ivonne Fuentes, Carolina Rivas, o Issa García Ascott, entre muchas otras.

Lo mismo ocurre con las egresadas del Centro de Capacitación Cinematográfica y de otras escuelas del interior del país, entre ellas: Olga Cáceres, Gloria Ribé, Elsie Méndez, Andrea Gentile, Laila Heiblum, Ana Diez, Patricia Martínez de Velasco, Silvana Zuanetti, Kenya Márquez, Eva Arid-

jis, Patricia Carrillo, Cecilia Pérez Grovas guionista de *Cilantro y Perejil* junto con Carolina Rivera, guionista a su vez de la mayoría de los filmes de su marido Fernando Sariñana antes del nuevo milenio (*Amar te duele, Ciudades oscuras, El segundo aire, Todo el poder*) y *Tlatelolco, verano del 68* de Carlos Bolado. A su vez, Elisa Miller, responsable de los cortos: *Roma* y *Ver llover*, historia de iniciación sexual entre una pareja de adolescentes, ganadora en Cannes y Marina Stavenhagen, quien además de realizar una acertada carrera como promotora cultural y funcionaria filmica, es co autora de varios y sensibles guiones como los de: *En medio de la nada, La última noche* y particularmente al lado de su pareja Gerardo Tort en este siglo XXI: *De la calle, La guerrilla y la esperanza* y *Viaje redondo*.

#### AÑOS SETENTA-OCHENTA

Egresada precisamente del CUEC, Marcela Fernández Violante, desde su debut como realizadora de largometraje en 1974 con *De todos modos Juan te llamas*, se convirtió en un atractivo emblema del cine femenino nacional. Documentalista, escritora, sindicalista entusiasta, Fernández Violante —junto con Maryse Sistach y María Novaro—, se trastocará en una de las pocas mujeres cineastas con una carrera constante desde los años del echeverrismo a la época actual, con obras como: *Cananea, Misterio, En el país de los pies ligeros, Nocturno amor que te vas, Golpe de suerte* y *Acosada*. Por ese entonces, el cineasta independiente egresado a su vez del CUEC, Federico Weingartshofer, emprendería la sensible trilogía compuesta por: *Quizá siempre si me muera* (1971-72), *Caminando pasos... caminando* (1975) y *Bajo el mismo sol y sobre la misma tierra* (1979), producidas por su entonces esposa, Patricia Coronado (o Weingartshofer, productora a su vez de: *Meridiano 100* y *La derrota*); filmes sobre la violencia social, la guerrilla y el abandono del campo. También del CUEC, Adriana Contreras, realizadora con un triste final y responsable de varios trabajos de ficción y documental en 16 mm y video, consigue debutar con el largo *Historias de vida* en 1981, relato vivencial de corte poético realizado de manera independiente como lo sería su segundo largo: *La nube de Magallanes* (1989) filmado en Uruguay.

Un interesante ejemplo de realizadoras mexicanas surgidas dentro de la misma industria luego de un buen fogueo en el área histriónica, argu-

mental y de producción lo representan Isela Vega y María Elena Velasco mejor conocida como *La India María*. La primera, uno de los mayores símbolos sexuales del cine de destape mexicano en las décadas de los sesenta a los ochenta, logra debutar en 1983 con una extraña cinta de misterio, horror y pasiones criminales: *Las amantes del señor de la noche*, que ella misma protagoniza. Y Velasco, luego de una serie de exitosas comedias de gran arrastre popular en donde encarnaba a su peculiar personaje, logra convertirse en directora de sus propias películas también en 1983 a partir de: *El coyote emplumado, seguidas por, Ni Chana ni Juana, Ni de aquí ni de allá y Se equivocó la cigüeña*.

#### LA OLEADA FEMENINA DURANTE EL SALINISMO

Es a fines de los ochenta y a partir de los noventa que el cine hecho por mujeres adquiere enorme relevancia. Así, Busi Cortés, se inicia en el largometraje a partir de 1988 siguiendo la tónica de sus primeros cortos con *El secreto de Romelia, Serpientes y escaleras* y después, la dispareja comedia negra *Las Buenrostro*, realizada en el nuevo milenio. Por su parte, la costarricense nacionalizada mexicana Guita Schyfter debuta con *Novia que te vea* (1992), divertida y atractiva cinta centrada en un tema poco abordado: la cuestión judía en México. Posteriormente, realiza: *Sucesos distantes, Las caras de la luna* que pretendía ser una oda y comedia intelectual feminista y los documentales: *Los caminos de Greene y Laberintos de la memoria*.

María Novaro, es un caso fundamental del cine de mujeres en nuestro país. Por un lado, consiguió realizar una atractiva obra, insistiendo en el tema del viaje desde sus primeros cortos universitarios: *Una isla rodeada de agua y Azul celeste*, episodio de *Historias de ciudad* producida por la UNAM. Su debut en el largometraje viene con *Lola* (1989) a la que siguen: *Danzón, El jardín del edén, Sin dejar huella* y en el nuevo milenio *Las buenas hierbas y Tesoros*, varias de ellas co escritas por su talentosa hermana Beatriz Novaro. En su obra, María Novaro muestra sus preocupaciones desde un punto de vista femenino (no feminista) para dar fe de la mujer mexicana que lleva muy en alto sus ilusiones perdidas, sus aspiraciones de clase, sus ataduras sentimentales y familiares y su sensualidad desdibujada por la mirada masculina.

Antropóloga y egresada del CCC, Maryse Sistach obtiene el Ariel con su primer corto *¿Y si platicamos de agosto?* (1980), intrigante relato de ficción que hacía referencia al tema del 68 y debuta en la industria de manera independiente con la espléndida *Los pasos de Ana* (1988-1990), una de las historias femeninas más sensibles de nuestro cine, a la que sigue la irregular *Anoche soñé contigo*. Produce y codirige al lado de su marido José Buil, el documental familiar *La línea paterna*, dirige *El cometa* y la notable *Perfume de violetas (Nadie te oye)* (2000) que marcó un punto neurálgico en las historias del cine de las jóvenes adolescentes de la periferia urbana. El filme de Sistach y Buil, se internaba por temas como: la nota roja y la ira latente en ámbitos estudiantiles, seguidas de: *Manos libres (Nadie te habla)* (José Buil, 2004) y *La niña en la piedra (Nadie te ve)* (2006), retomó lo mejor de ambos realizadores, en una exploración del machismo juvenil, la violencia contra las mujeres y la impunidad en un país ignorante como el nuestro.

También del CCC, Dana Rotberg co dirige con Ana Diez en 1985 *Elvira Luz Cruz: pena máxima*, con el que obtiene el Ariel y la Diosa de Plata al mejor corto, inspirado en el caso de nota roja que diera pie a *Los motivos de Luz* (1986) de Felipe Cazals. En 1989 dirige su primer largo: *Intimidad*, comedia urbana a la que siguen dos obras más interesantes: *Ángel de fuego* (1991), una alegoría tremendista con el tema del incesto y *Otilia Raudal/ La mujer del pueblo* (2000), sobre una mujer dotada de un cuerpo exuberante que hallará su único refugio y fuente de placer en su sexualidad, en el interior de un conservador pueblo de Veracruz.

Joven promesa del teatro en México, Sabina Berman, escribe junto con Delfina Careaga el guión de *La tía Alejandra* (1978) de Arturo Ripstein y obtiene el Ariel al Mejor Argumento Original. En 1994 debuta como realizadora con el corto *El árbol de la música*, que co dirige con Isabelle Tardán, con la que dirige el largometraje *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1996) —basado en su propia obra— y en el nuevo milenio escribe el guión del filme de Carlos Carrera: *El traspatio* (2009). En todas ellas, pernean las protagonistas femeninas y las historias de machismo y violencia contra las mujeres.

Por su parte, Eva López Sánchez, autora de eficaces cortos como *Objetos perdidos*, llega al largo con *Dama de noche* en 1992 y diez años después consigue filmar *¿De qué lado estás?*, y *La última y nos vamos* (2008), relatos a medio camino entre el *thriller* y el suspenso urbano, temas poco abordados por nuestras cineastas. Asimismo, la actriz, guionista y egresada del

ccc, Leticia Venzor, debutó con la comedia *El amor de tu vida S.A.* en 1995. María del Carmen de Lara, egresada del CUEC, responsable de varios cortos documentales de corte social (*No es por gusto, No les pedimos un viaje a la luna, Nosotras también*), debuta en 1999 en el largo con *En el país de no pasa nada*, una comedia de suspenso que poco o nada tiene que ver con sus relatos anteriores de cine feminista militante como si pretenden serlo sus más recientes documentales: *Mitos del falso matriarcado juchiteco, Más vale maña que fuerza* y otros.

Autora de eficaces documentales desde sus años en el CUEC: *Iztacalco. Campamento 2 de octubre* y más recientemente: *El círculo eterno, La banda del automóvil gris* y *Los demonios del Edén*, sobre la lucha emprendida por la periodista Lydia Cacho contra las situaciones de abuso sexual, encubrimiento, abuso de poder y pederastia, la cineasta Alejandra Islas, consiguió en 2005 en *Muxe's, auténticas, intrépidas, buscadoras de peligro*, un atractivo relato que documentaba los avatares de una insólita comunidad de Juchitán, Oaxaca, en la que se preserva no sólo su identidad zapoteca, sino su gusto por el travestismo y un modo de vida homosexual que se vive con desparpajo y sin ocultamiento.

Todos esos antecedentes cimentaron la base de un nuevo cine de mujeres en el siglo XXI consiguiendo una transformación notable tanto en el área documental como en la ficción. A la indecisión, la falta de contundencia y dispersión del cine de ficción —salvo excepciones—, el nuevo documental mexicano ha aportado certidumbre sobre realidades cotidianas cuyas historias verdaderas resultan más excepcionales que cualquier ficción y en ese sentido, destaca sin duda el trabajo de las cineastas de este país, quienes siguen aportado una obra valiosa y valiente en un medio donde son cada vez más mujeres las encargadas de producir, dirigir, fotografiar, editar y hacerse cargo de otras áreas neurálgicas del quehacer fílmico.



*Lola* (1989). Dir. María Novaro. Colección Filmoteca UNAM.

La televisión y el cine mexicano de manera particular sobre todo en la época dorada de nuestra cinematografía establecieron una serie de arquetipos femeninos que incluso hoy prevalecen, aunque cada vez menos. Vampire-sas, corruptoras, malvadas, prostitutas frágiles, mujeres débiles y románticas, madres abnegadas, mujeres sumisas, hijas apáticas, y más, fueron los estereotipos de personajes protagónicos y secundarios, según la visión de argumentistas, realizadores y productores hombres, en los filmes mexicanos del siglo pasado. Ello no impidió que por el contrario y como se ha demostrado aquí, surgieran atrayentes personajes femeninos; mujeres empoderadas y libres capaces de vivir su feminidad con dignidad, imaginados tanto por hombres como por mujeres.

Día a día, debutan más mujeres en las áreas dominadas por los hombres: productoras, directoras, guionistas, directoras de fotografía, editoras, musicalizadoras, escenógrafas y más, al tiempo que en la actualidad los personajes femeninos fuertes y empoderados resultan cada vez más cotidianos como lo demuestran filmes de ficción recientes: *Las horas contigo*, *El premio*, *La camarista*, *Sin señas particulares*, *Noche de fuego*, *La civil*, *Ruido*, *Huesera*, *El norte sobre el vacío* y más, dirigidos todos por mujeres y lo mismos sucede con documentales como: *Bajo Juárez*, *Mi vida dentro*, *La revolución de los alcatraces*, *Las sufragistas*, *Tempestad*, *Bellas de noche*, *Plaza de la Soledad*, *El hombre que vio demasiado*, *Tío Yim*, *El guardián de la memoria* y más. Por ello, el cine mexicano de hoy en día propone un punto de vista más crítico y realista de la mujer independiente. Por supuesto para llegar a éste momento, el trayecto fue arduo y difícil como se ha podido comprobar a lo largo de las páginas de este libro, en esa lucha de la mujer y de los personajes femeninos frente a la visión patriarcal y el punto de vista masculino

y el reconocimiento cada vez mayor de una obra cinematográfica donde se retrata la violencia contra la mujer misma desde una perspectiva que se aleja del morbo o el deleite de la violencia por sí misma para calar en lo más hondo de una nueva sociedad donde el respeto a la mujer crece tanto como la violencia contra ellas...

... *"La mujer es nuestra madre, es nuestra hermana, es la madre de nuestros hijos; a la mujer se ha confiado la perpetuación de la vida. Respetemos, honremos a la mujer, aligeremos su pesada tarea cuanto podamos, y seremos hombres dignos de tal nombre..."* —lema radiofónico mexicano de 1950—.

FIN

Octubre 2022 Centro Histórico de la ciudad de México



Se terminó de imprimir en enero de 2023  
en los talleres de Fernando González Duke  
Tlacoquemecatl 533-3 Col. Del Valle,  
C.P. 03100, Municipio Benito Juárez  
Ciudad de México.

