



“LAS MUJERES Y EL ESPACIO PÚBLICO EN EL CINE DE ORO MEXICANO”

Coordinación e investigación:

Jocelyn Linares Alonso

Equipo de investigación:

- Sonia Sofía Quintero Villalobos
- Sofía Georgina Juvera Torrijos
- Naomi Yolotzin Ayala Moreno

Convocatoria:

“Apoyo a investigaciones que impulsen el
desarrollo de la cinematografía mexicana
en la Ciudad de México 2024”





GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE MÉXICO

LAS MUJERES Y EL ESPACIO PÚBLICO EN EL CINE DE ORO MEXICANO



*Una familia de fuertes
(1949). Dir. Alejandro Galindo.*

**COORDINACIÓN E INVESTIGACIÓN:
JOCELYN LINARES ALONSO**

**EQUIPO DE INVESTIGACIÓN:
-SONIA SOFÍA QUINTERO VILLALOBOS
-SOFÍA GEORGINA JUVERA TORRIJOS
-NAOMI YOLOTZIN AYALA MORENO**



GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE MÉXICO

SECRETARÍA
DE CULTURA

PRO CINE
Ciudad de México

Índice

INTRODUCCIÓN.....	5
1. Contexto. Las mujeres, las actrices y las publicaciones <i>cinematográficas</i>	10
1.1 Década de los cuarenta, las películas y sus publicaciones	12
<i>Distinto Amanecer</i> (1943)	12
<i>La Otra</i> (1946).....	16
<i>¡Esquina... bajan!</i> (1948).....	21
<i>Nosotros los pobres</i> (1948)	25
<i>Salón México</i> (1949).....	28
<i>Una familia de tantas</i> (1949).....	29
1.2 Década de los cincuentas, las películas y sus publicaciones	33
<i>Víctimas del pecado</i> (1951)	33
<i>Un rincón cerca del cielo</i> (1952).....	38
<i>Maldita ciudad</i> (1954)	42
1.3 Películas contemporáneas (después del Tratado de Libre Comercio), las películas y sus publicaciones	45
<i>Lola</i> (1989).....	45
<i>Roma</i> (2018).....	49
2. Análisis secuencial de las películas	53
<i>Distinto Amanecer</i> (1943)	53
<i>La Otra</i> (1946).....	62
<i>Nosotros los pobres</i> (1948)	68
<i>¡Esquina... bajan!</i> (1948).....	75
<i>Una familia de tantas</i> (1949).....	83
<i>Salón México</i> (1949).....	94
<i>Víctimas del Pecado</i> (1951).....	104

<i>Un rincón cerca del cielo</i> (1952).....	110
<i>Maldita Ciudad</i> (1954).....	119
<i>Lola</i> (1989).....	130
<i>Roma</i> (2018).....	135
Reflexiones finales	140
4. Bibliografía.....	142

INTRODUCCIÓN

El denominado cine de oro mexicano corresponde a la “época dorada” de la industria cinematográfica de nuestro país, que respondió tanto a elementos internos como externos – la Segunda Guerra Mundial¹- que lo catapultaron como el medio de comunicación más efectivo para la población, y del cual, el estado mexicano echó mano para promover discursos nacionalistas y una visión específica de un “nuevo” país tras la Revolución Mexicana.

Durante los años treinta y cuarenta del siglo pasado la industria cinematográfica mexicana produjo cintas que tuvieron un éxito abismal en el público nacional pero también en el internacional, de esta manera se logró un estatus económico de la industria bastante considerable. La industria cinematográfica llegó a ser la segunda industria más importante en México en el periodo del presidente Lázaro Cárdenas², lo que encaminó al estado mexicano a dictar leyes que favorecerían a la industria y así catapultar al cine nacional. Posteriormente, vino la creación de los más importantes estudios cinematográficos nacionales, tales como la Compañía Nacional de Películas, México Films, Industrial Cinematográfica y CLASA (Cinematografía Latinoamericana S.A.), que aparecería tiempo después. Los estudios en donde se filmaban estas películas crecieron considerablemente, la Ciudad de México albergó los más importantes de la época; los Estudios Cuauhtémoc, Azteca, CLASA, San Ángel, Tepeyac y desde luego los Estudios Churubusco. Cabe señalar que también durante la década de los años cuarenta el país entraba a un proceso de modernización que haría más evidentes las desigualdades sociales del país, con una población que buscaba trasladarse a la Ciudad de México para mejorar sus condiciones de vida.

Ahora bien, es sabido que los estudios históricos sobre cine mexicano son numerosos, en especial, aquellos dedicados al cine silente. Ejemplos claros son los libros: *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*³ y los dos volúmenes de *Cine y sociedad en México, 1896 -*

¹ Existen diversos trabajos sobre el impacto de la Segunda Guerra Mundial y el crecimiento de la industria cinematográfica mexicana, concretamente la consolidación del “cine de oro mexicano”, sin embargo, no es la intención de esta investigación reiterar en dicho tema, basta con mencionarlo.

² Julia Tuñón, “Por su brillo se reconocerá. La edad de oro del cine mexicano”. *En Somos. 10 aniversario* (México, Ed. Televisa, abril, 2000).

³ Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, (México, Fondo de Cultura Económica, 2013).

1920⁴, ambos escritos por Aurelio de los Reyes. Otros textos sobre cine mudo son los de los autores Ángel Miquel, Gustavo García, Juan Felipe Leal y Gabriel Ramírez. Las investigaciones acerca de la época de cine de oro mexicano son las que más abundan y de las cuales destacan los textos de Julia Tuñón; *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-19527*, junto con *Historia de un sueño. El Hollywood Tapatío*, así como los libros de Francisco Peredo: *Cine y propaganda para Latinoamérica* y *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*. Otros autores que se suman a lista de los que han escrito sobre el cine de oro son Rafael Aviña y Gustavo García con *Época de oro del cine mexicano*. Asimismo, Eugenia Meyer en el proyecto Archivo de la palabra contribuyó con la realización de entrevistas a diversas personalidades del cine mexicano⁵.

Los autores que han trabajado la historia del cine posterior a 1950 son Emilio García Riera con sus dieciocho volúmenes de la Historia documental del cine mexicano que, años después, tuvo una edición sintetizada en *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. Otro autor fundamental es el crítico Jorge Ayala Blanco, con sus libros *La aventura del cine mexicano, Falaces fenómenos fílmicos: Algunos discursos cinematográficos a fines de los 70* *¿*, *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, *La condición del cine mexicano, 1973-1985* y *La Herética del cine mexicano*. Por su parte, Alejandro Pelayo hizo una gran contribución con la serie de entrevistas *Los que hicieron nuestro cine* (1984) y *Los que hacen nuestro cine* (1994-1996). Asimismo, existen los trabajos de corte biográfico de algunas personalidades del cine mexicano tales como Arturo Ripstein, de Paulo Antonio, Felipe Cazals habla de su cine, de Leonardo García Tsao y Gregorio Walerstein: hombre de cine, de Eugenia Meyer.

Después del recuento anterior sobre las investigaciones realizadas sobre cine mexicano en diferentes momentos podemos apreciar que el cine de oro ha sido ampliamente trabajado, sin embargo, la innovación que esta investigación propone es estudiarlo desde la perspectiva de género con un enfoque basado en arquetipos femeninos y los tropos de la maternidad y la prostitución que fueron constantemente representados en las producciones del cine de oro.

⁴ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México. Vivir de sueños, 1896-1920*, vol. I (México, UNAM-III, 1996); *Cine y sociedad en México. Bajo el cielo de México, 1920-1940*, vol. II (México, UNAM-III, 1993).

⁵ Eugenia Meyer, *Testimonios para la historia del cine mexicano* (México, Fondo de Cultura Económica, 1976).

La presente investigación parte del estudio de la imagen y la representación femenina en la cinematografía mexicana con el propósito de abrir un espacio para reflexionar sobre el estatus de las mujeres como un grupo subalterno. Esta investigación está cimentada en el análisis secuencial de los filmes, así como en la revisión hemerográfica de artículos de revistas como *Cinema Reporter* y *Cine Mexicano*, y periódicos de la época como *Excélsior*, *Universal* y *El Nacional*. Además de utilizar material fotográfico, *lobby cards* y fotomontajes que ayudan a sustentar las ideas aquí plasmadas. Para esta investigación se realizó una amplia revisión de fuentes en el Centro de Documentación de la Filmoteca de la UNAM, en el Acervo Iconográfico de la Cineteca Nacional, la Hemeroteca Nacional y la Biblioteca Lerdo de Tejada, a las cuales agradecemos por brindarnos todas facilidades para consultar y reproducir material.

Por otro lado, es importante señalar que las películas fueron elegidas a partir de tres criterios: el primero, es que las cintas debían pertenecer al periodo conocido como “cine de oro”; segundo, las películas debían contar con la Ciudad de México como telón de fondo dentro de unos discursos de modernidad y, tercero y último; que las historias retomaran personajes femeninos que experimentan, viven, trabajan y transitan las calles de la urbe. Además de las películas correspondientes al cine de oro también se seleccionaron dos películas del cine contemporáneo mexicano con la intención de contrapuntearlas y encontrar guiños, referencias y tropos con algunas de las cintas del periodo del cine de oro. A continuación, se comparte el corpus de películas analizadas para clarificar este punto:

Películas del periodo del cine de oro:

- 1) *Distinto Amanecer* (1943), Dir. Julio Bracho.
- 2) *La otra* (1946), Dir. Roberto Gavaldón.
- 3) *Nosotros los pobres* (1948), Dir. Ismael Rodríguez.
- 4) *¡Esquina... bajan!* (1948), Dir. Alejandro Galindo.
- 5) *Una familia de tantas* (1949), Dir. Alejandro Galindo.
- 6) *Salón México* (1949), Dir. Emilio Fernández.
- 7) *Víctimas del pecado* (1951), Dir. Emilio Fernández.
- 8) *Un rincón cerca del cielo* (1952), Dir. Rogelio A. González.
- 9) *Maldita ciudad* (1954), Ismael Rodríguez.

Películas de periodos posteriores para contrapuntear los filmes del cine de oro:

10) *Lola* (1989), Dir. María Novaro.

11) *Roma* (2018), Dir. Alfonso Cuarón.

Esta investigación parte de dos supuestos, el primero es que todo film o película es una unidad narrativa pero también simbólica: un conjunto de representaciones que remiten a una totalidad abierta, es decir, un entramado de representaciones colectivas portadoras de imaginarios sociales (Imbert, 2010). Y el segundo, es que los filmes representan la ideología y la mentalidad de una época, con este trabajo lo que se pretende es mostrar la relación entre el cine y el *imaginario social*⁶ de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX en nuestro país.

Otro de los aspectos que esta investigación explora es la tensión existente entre lo fílmico y lo social; la diégesis y la mimesis, es decir, la manera en que se trasladan los arquetipos femeninos como la buena hija, la madre-esposa, la trabajadora sexual, la novia abnegada a una representación fílmica, tomando en cuenta tanto la diégesis como la mimesis. El análisis secuencial se plantea de la siguiente manera:

- **1) la narrativa: la diégesis;** la historia que cuenta el film, y **2) la cinematografía: la mimesis;** es decir los elementos que se utilizan para contar la historia tales como: puesta en escena (locación, decorados, vestuario, maquillaje, caracterización) diálogos y análisis de personajes en dos aspectos: el qué del personaje y su identidad (contenido): su nombre, su ser y su hacer en transformación; y el cómo del personaje (expresión): las formas narrativas, descriptivas y discursivas con las que se transmite la información sobre la identidad del personaje.

⁶ Imaginario social entendido como las referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad y a través de la cual ella “se percibe, se divide, y elabora sus finalidades”. De este modo, a través de estos imaginarios sociales, una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma. Véase Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2005, p. 28.

Finalmente, uno de los aportes que esta investigación persigue para el ecosistema audiovisual en la Ciudad de México radica en mantener viva la memoria cinematográfica nacional a través de la proyección de los filmes del cine de oro en las salas de cine, tal y como lo realiza Cineteca Nacional con su Ciclo de Clásicos en pantalla. Asimismo, una segunda aportación de esta investigación consiste en una invitación a las audiencias para conocer (en el caso de las generaciones más jóvenes) así como para revisitarse (en el caso de las generaciones mayores) la cinematografía clásica mexicana desde una perspectiva crítica, pues los temas abordados en las diversas películas del cine de oro, son temas vigentes que continúan debatiéndose en la agenda pública de este país tales como la igualdad de género, vida libre de violencia y no discriminación, gentrificación, el acceso a la salud sexual y reproductiva, maternidad elegida, la invisibilización del trabajo doméstico por mencionar algunos.

1. Contexto. Las mujeres, las actrices y las publicaciones *cinematográficas*

El desarrollo del cine de oro mexicano y el crecimiento de la investigación en este campo, en buena medida, depende del constante surgimiento de nuevos temas y enfoques en la investigación cinematográfica y su potencialidad. Con respecto a la institucionalización del cine de oro mexicano, tanto en el ámbito público como privado, es importante hacer hincapié en el análisis crítico de los discursos historiográficos alrededor del cine, así como su papel en la configuración de una forma cinematográfica con relación a ciertos temas. En este sentido, una reflexión profunda sobre el cine de oro mexicano, a partir de qué factores contribuyeron a la representación de las mujeres en ese periodo, consecuentemente permite precisar en el papel que cumplen los filmes en la sociedad en ese contexto histórico y cómo trascienden en el tiempo. Al analizar la representación de las mujeres en el espacio público, durante la época dorada del cine mexicano, el enfoque interseccional establece explorar cómo se construyeron los arquetipos femeninos en películas icónicas del cine de oro, teniendo en cuenta los factores como el género, la raza, la clase social y la sexualidad.

Gracias al Centro de Documentación de la Filmoteca de la UNAM, la Cineteca Nacional y la Hemeroteca Nacional, fue posible acceder a un importante acervo de revistas y otras publicaciones periódicas dedicadas al cine. Durante décadas estas revistas fomentaron la construcción de los imaginarios populares y los mitos que forjaron a muchas generaciones. Desde hace más de un siglo, la prensa cinematográfica ha cumplido una labor fundamental en la difusión del espectáculo y ha inducido a los lectores a la cultura de consumo del llamado *Star-system*, el denominado sistema de estrellas o actores del cine de oro, a través de crónicas, reseñas y anuncios publicitarios.

El *Star-system* se refiere a la práctica de promover a actores y actrices como estrellas, creando un culto a la personalidad que atraía a las audiencias a las salas de cine. En México, este sistema comenzó a desarrollarse en la década de 1930, influenciado por el éxito de Hollywood. Las productoras mexicanas comenzaron a identificar y promover a ciertos actores, quienes se convirtieron en íconos culturales y figuras representativas de la identidad nacional.

Por tanto, adentrarse en el universo de revistas cinematográficas, junto a las publicaciones periódicas en torno al cine, permite un análisis crítico y reflexivo sobre la formación discursiva del cine de oro mexicano y, en particular, como correlato sobre las relaciones de género en el espacio público. Es decir, cómo se caracterizaron (también) por una representación arquetípica femenina que interpelaba aspectos sobre la condición de clase social, raza, género y los ideales vinculados al “deber ser” de la mujer. La presencia de una imagen femenina y, sobre todo, de la “mujer mexicana” se convirtió en un modelo aspiracional de lo que debía ser y cómo debía comportarse a través de las grandes actrices del cine de oro mexicano. Es constante y casi obsesiva la presencia de las actrices en revistas como *Cinema Reporter* o *Cine Mexicano*; por eso, nos centraremos en los cruces que nos ofrece un enfoque interseccional con relación a la idea de mujer que estas revistas promocionaban, explorando también las diversas formas en que la feminidad redirige los idearios del “deber ser” de la mujer a través de las actrices. En primer lugar, la pretensión de modernidad en la imagen de “mujer mexicana”, así como la tensión entre estas imágenes y lo que sucedía en el cine con propuestas mucho más radicales de mujer moderna en las películas que se producían, deja al descubierto las tensiones que se tenía a la hora de representar a la mujer, además del correlato que operaba en estas publicaciones. En segundo lugar, este ideal femenino contribuía a la conformación de un mito para la feminidad nacional.

Entonces, la intención de esta investigación es evaluar panorámicamente algunas publicaciones periódicas como crónicas, reseñas, gacetillas y diferentes artículos y notas alrededor de las películas que forman parte del universo de análisis propuesto. Es decir, al fenómeno de publicaciones cinematográficas en México en los años cuarenta, cincuenta y los ecos más contemporáneos durante los años noventa y la primera década del siglo XXI. Se examinarán brevemente las distintas modalidades en que la mujer era representada en el cine, a través de las diferentes referencias a las actrices que participaron en estas películas y, más importante aún, cuál puede ser su rol a la hora de conformar o, por el contrario, cuestionar dichos discursos a partir del análisis de las películas en un correlato con dichas publicaciones cinematográficas.

1.1 Década de los cuarenta, las películas y sus publicaciones

Distinto Amanecer (1943)

Película dirigida por el cineasta Julio Bracho, *Distinto amanecer* es una obra considerada un clásico del “Cine de Oro Mexicano”, un período que se caracteriza por la producción de películas que abordan temas sociales, románticos y dramáticos, reflejando la cultura y preocupaciones de la sociedad mexicana de la época. El filme es conocido por su narrativa intensa, así como por su exploración de las relaciones humanas. La trama se centra en la historia de amor entre dos personajes principales: un joven llamado Javier (interpretado por el actor Pedro Armendáriz) y una mujer llamada María (interpretada por la actriz Andrea Palma). La historia se desarrolla en un contexto de tensiones sociales y políticas, y a medida que la relación entre Javier y María se profundiza, comienzan a enfrentar a una serie de obstáculos que ponen a prueba su amor y compromiso. En ese sentido, el filme comienza a tener una recepción en las publicaciones de la época:

La película “*Distinto Amanecer*” ha sido recibida con gran beneplácito por el público mexicano, pues se trata de algo verdaderamente nuevo. Es una película modernísima que exhibe la miseria oculta de México y toda la podredumbre social a la vez que un amor sublime y desventurado. Cuenta con una estupenda fotografía de Gabriel Figueroa y por lo que a los artistas respecto no se puede menos que encomiar la labor de Andrea Palma y Pedro Armendariz (Tamez, 1943).

Sin embargo, es importante destacar dos números publicados por la revista *Cinema Reporter*, en la cual se publicaron contenidos alusivos a la película. El primero fue publicado el 17 de julio de 1943;⁷ ahí aparecieron las primeras fotografías del rodaje de *Distinto Amanecer*. La publicación anticipa que se tratará de una película de gran calidad, destacando la dirección de Julio Bracho y la producción de Emilio Gómez Muriel a través de Films Mundiales, S. A. Gracias a estas imágenes, es posible apreciar la importancia de las locaciones para la historia.

No obstante, unas páginas después, el artículo escrito por Martha Elba, titulado “Los hermanos Bracho, Simientes del arte”, es todavía más llamativo.

⁷ Vale mencionar otra publicación semejante en *Cinema Reporter*, que fue publicada el 20 de agosto del mismo año. Nuevamente se buscaba promocionar la película a través de imágenes fotográficas en las que se destacaran momentos de la historia, de los actores y, más importante aún, detalles de las locaciones, la película de México, donde la ciudad es un personaje más dentro de la intensa acción que en ella se desarrolla”.



Fotograma: Cinema Reporter, julio 17 de 1943



Fotograma: Cinema Reporter, julio 17 de 1943

Es relevante distinguir la capacidad que Elba tiene al proyectar la experiencia que vivió con cada trabajo que desarrolló a través de su escritura. Comenta que, en los inicios de su carrera periodística como redactora cinematográfica, una de las primeras entrevistas que realizó fue precisamente a la actriz Andrea Palma. En dicho artículo resalta el gran interés que despertó la actriz en ella, razón por la cual decidió buscar todas las películas en las que había participado hasta ese momento:

Yo sabía de Andrea que era una gran actriz incomparable de las tablas y que gozaba de gran prestigio, sólido y cimentado ya en una carrera a base de estudios y preparación; sabía que tenía un hermano, amante como ella del teatro de arte, y que ambos vivían constituidos a este bello ideal, pero no sabía el nombre de este hermano de Andrea, ni que Andrea se llama Lupe Bracho. Por fin, se estrenó en La Habana “¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!”; el nombre de un director que no conocíamos comenzó a hacerse pronunciar con frases altisonantes. A los redactores de cine, al público en general, el nombre de Julio Bracho se nos hizo respetable. Su dirección en esta cinta dejó sentado un precedente de alto coturno; Julio Bracho evidenció en esta película un sentido cabal de una dirección notable. Nos interesamos por él y, al fin, supe que se trataba del hermano de Andrea Palma. – ¡Simientes del arte!– me dije, y sostuve con más fuerza este criterio cuando me enteré luego de que Dolores del Río y Ramón Novarro son parientes sanguíneos de los Bracho (Elba, 1943, pp. 8-9).

En contraste, Francisco Oriol publica un artículo titulado “La doble personalidad de Andrea Palma”, el 21 de marzo del año 1945, en la Revista *Cine Mexicano*. En dicho artículo, el periodista hace un recorrido en la carrera de la actriz, a propósito del nuevo proyecto que está promocionando, por lo que una película tan discutida como *Distinto Amanecer* forma parte de la conversación que sostuvo con ella. Sin embargo, resalta la primera impresión que generaba el semblante de Andrea Palma en Oriol:

Mi idea preconcebida de Andrea Palma –tan errónea como el prejuicio mencionado– consistía en representármela, juzgando por sus actuaciones cinematográficas y las fotos que de ella he visto, como una mujer demasiado seria y hasta taciturna, desprovista de esa sonrisa comprensiva que es la flor de la verdadera inteligencia. Sin duda, desconcertado por los severos rasgos de su rostro y por esa honda melancolía que se desprende de su figura –aunque sólo cuando actúa o se le ve en fotografía– llegué a imaginar absurdamente que la celebrada actriz era un tipo de mujer lánguida, un tanto decadente y de escasa vitalidad... ¡Qué error tan grande el mío! Andrea Palma es una de las personas más agradables y simpáticas que he conocido en mi vida. Y su vitalidad espiritual –que es la que interesa a fin de cuentas– produce la impresión de ser muy grande (De Oriol, 1950, pp. 14-16).

Gracias a las opiniones de un buen número de cinéfilos y fieles lectores de la revista *Cine Mexicano*, llegaron a la “difícil conclusión” sobre por qué las principales figuras femeninas del cine nacional habían logrado el éxito en sus carreras. Entre los nombres de actrices mencionadas en dicho artículo están: Mapy Cortés, Dolores del Río, María Félix, María Elena Marqués, Sara García, Carmen Montejo y, por supuesto, Andrea Palma, entre otras. Sobre Palma, es posible notar la “comparación odiosa” que se hacía en esta publicación entre ella y Marlene Dietrich, ya que “llevaba en el físico un extraordinario parecido con la estrella” pero, definitivamente, ver el buen trabajo de Palma “la sigue conservando en un lugar preferente” (*Cinema Reporter*, 1944, pp. 21).



Fotograma: Cine Mexicano, marzo 21 de 1945 y Fotograma: Portada de Andrea Palma en Cinema Reporter

En ese sentido, *Distinto Amanecer* es considerada como una de las películas más importantes de la Época de oro del cine mexicano. Su éxito de taquilla y su recepción crítica ayudaron a consolidar la carrera tanto de sus actores como del director. Y es que la película combina tanto elementos de romance como de drama, y explora las complejidades de las relaciones amorosas en un contexto de adversidad. Asimismo, la intensidad emocional de la historia se refleja en las actuaciones de los actores principales.

Ahora bien, la figura central femenina en la película es María, un personaje fuerte y emocionalmente complejo, que enfrenta desafíos en su vida personal y en su relación con el protagonista masculino. Su carácter refleja tanto vulnerabilidad como determinación, lo que la convierte en un pilar emocional de la historia. Las mujeres en la película reflejan las expectativas y roles tradicionales de la época y a menudo se espera que se dediquen a la familia y al hogar, lo que puede limitar sus oportunidades de desarrollo personal. Sin embargo, a través de sus acciones y decisiones, las mujeres en una película como *Distinto Amanecer* también muestran una búsqueda de autonomía y realización.

En particular, es importante destacar la dirección de Julio Bracho y cómo la cinematografía de la película contribuye a la representación de los personajes femeninos. Es decir, las escenas que involucran a las mujeres generalmente están cargadas de emoción y simbolismo, lo que resalta su importancia en la narrativa. A través de las realidades de la vida cotidiana, como las aspiraciones de las mujeres en la sociedad mexicana de la época, la película ofrece una visión rica y matizada en el contexto de las relaciones amorosas y los desafíos sociales a partir de sus interacciones y experiencias.

La Otra (1946)

Película dirigida por Roberto Gavaldón, es una de las obras consideradas un clásico del cine mexicano y una de las más destacadas de la Época de Oro del cine nacional. Este film es conocido por su narrativa intrigante, así como la exploración de la dualidad humana y su enfoque en temas como la identidad, la moralidad y la venganza, todo esto con un marcado sentido de la condición de clase en los personajes centrales. La trama gira en torno a dos mujeres que son gemelas, pero que llevan vidas muy diferentes. Mientras una de ellas pertenece a la clase alta, *la otra* es una mujer de clase baja. De este modo, la película ofrece una crítica social sobre las diferencias de clase y las expectativas de género en la sociedad mexicana del momento. Por medio de la vida de las gemelas, se exploran las limitaciones y oportunidades que enfrentan las mujeres en diferentes estratos sociales.

Con respecto a las publicaciones periódicas en torno a una película como *La Otra*, se destaca, por un lado, el contexto histórico en el que se desarrolló tanto el rodaje como su estreno en salas de cine. Por ejemplo, en esos años estaba en su apogeo la lucha, encabezada por Cantinflas y Jorge Negrete, en contra del Sindicato de la Producción Cinematográfica en el país. Aparentemente por este motivo, se estaba ejecutando un *boicot* a las películas en las que participaban estos dos artistas, así como también a las producciones de directores como Bustamante y Roberto Gavaldón.⁸

⁸ Al respecto es importante mencionar algunos de los artículos: “Pronto tendrán un plan de ataque contra ‘Cantinflas’. El alto mando cetemista aún no dice su exacta hora cero”, *El Porvenir*, sábado 19 de enero de 1946, p.14. Anuncio del nombramiento del director Roberto Gavaldón como nuevo Secretario de Asuntos Técnicos en la lucha del Sindicato de Trabajadores; José G. Escobedo, “Quedó formado el Sindicato de la producción cinematográfica”, *El Nacional*, sábado 03 de marzo de 1945, p. 4. Mención de Gavaldón como director en el Comité Central del Sindicato, “Comunicado de la C.T.M. y las secciones cinematográficas”, *El Nacional*, 18 de febrero de 1945, p. 5. Comunicado del paro de actividades de los trabajadores, firmado por Gavaldón como director, “Comunicado Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica”, *El Porvenir*, 09 de septiembre de 1945, p. 11.



Fotograma: Publicaciones periódicas alusivas a la conformación del Sindicato de Producción Cinematográfica.

Por otro lado, resaltan los artículos donde se señala una de las cualidades más significativas de este filme: la autenticidad de las locaciones con las que cuenta. “El verismo de los sets sobrios y siempre imponentes de la prisión; la realidad y el sabor de varias vecindades; algunas callejas típicas del viejo México, y la solemnidad del Panteón Francés. La mayor parte de las escenas de ‘La Otra’ han sido realizadas en ‘escenarios’ auténticos’, sin reparar en esfuerzos y con todo el realismo que una gran producción requiere, bajo la dirección del triunfador Roberto Gavaldón”. (1946, pp. 67). Incluso Tort, en su columna dedicada al Cine, cuenta cómo era frecuente ver por las calles de Juárez y Balderas los camiones de sonido, los reflectores, todo el equipo variado y la abigarrada multitud de la producción en la filmación de la película (Tort, 1946, pp. 67).

Durante varias horas la circulación se interrumpió en el trozo comprendido entre los almacenes SyR y la calle de Humboldt. En el centro, entre un ejército de trabajadores y centenares y centenares de reflectores de todos tamaños, Roberto Gavaldón, el gran director, el magnífico fotógrafo Alex Philips, daban órdenes y más órdenes. Varias bombas del Cuerpo de Bomberos producían la lluvia, cuando las voces de Gavaldón lo pedían. El reloj de la Casa Steele, marcaba las seis cuarenta y cinco de la tarde, y los Bancos, así como las Oficinas de la Compañía de Aviación, permanecían abiertas y a plena luz. Varios centenares de coches y varios millares de noctámbulos presenciaban la filmación, en la que Dolores del Río, que hace el papel de manicura, salía de la Peluquería Wall Street, bajo una lluvia torrencial, atravesando Juárez, rumbo a Balderas (Tort, 1946, pp. 67).

En cuanto a los personajes femeninos, aparece Magdalena, una mujer de clase alta que representa la vida privilegiada y las expectativas sociales de su estatus. Su carácter, en principio es dulce y amable, pero, a medida que avanza la trama, se revelan las tensiones y conflictos internos que enfrenta. María, por su parte, es la gemela de Magdalena y representa

una vida completamente diferente. A diferencia de su hermana, María proviene de un entorno más humilde donde enfrenta luchas diarias; es una modesta manicurista que, de súbito, resiente la enorme suerte de su hermana, ahora viuda y millonaria.



Fotograma: Cinema Reporter, febrero 12 de 1943

Su carácter es más fuerte y decidido, lo que la lleva a tomar decisiones drásticas cuando asume la identidad de su hermana. María es un personaje complejo que refleja la lucha por la supervivencia y la búsqueda de una vida mejor. Pero, “(Magdalena) no duda en recriminar[le] a María que no haya sido más astuta para dominar a los hombres, pues a veces una mujer tiene que valerse del cinismo y la hipocresía para lograr lo que quiere; María, con evidente rencor, pregunta si también incluye el crimen, pero Magdalena responde con ironía que no hacen falta los recursos supremos” (De la Peña, 2016, pp. 32).

En este sentido, el análisis realizado por el investigador Carlos Bonfil en su libro *Al filo del abismo: Roberto Gavaldón y el melodrama negro*, el autor argumenta que a través de los personajes femeninos es posible dimensionar (en términos melodramáticos) la diferencia entre clases sociales, la reparación moral de la protagonista y la búsqueda del poder: “El señalamiento social prosigue y se acentúa en el enfrentamiento verbal que tienen las dos hermanas en la residencia de Magdalena después del entierro. La idea de una reparación moral a la que María cree tener derecho por sentirse desde siempre despojada de afectos y posesiones por parte de su hermana rica aflora insidiosamente en su mente” (Bonfil, 2016).

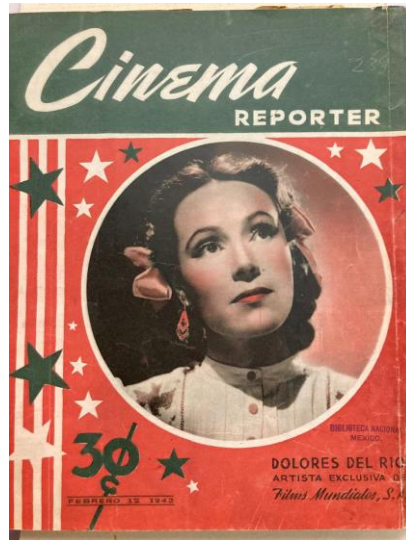
Ambas son protagonizadas por la reconocida actriz Dolores del Río, quien se convirtió en una de las figuras más destacadas del “Cine de Oro Mexicano” no sólo por esta

película. Durante la década de los cuarenta, participó en obras icónicas como *Flor Silvestre* (1943), *Las Abandonadas* (1945) y *La Malquerida* (1949), que la consolidaron como una de las actrices más queridas del país. Su trabajo durante esta época fue fundamental para el desarrollo de la industria cinematográfica nacional.

No obstante, con relación al contexto histórico en el que desarrolló su carrera como actriz, Dolores del Río no solo enfrentó limitaciones impuestas por su raza y género, sino que también encontró formas de resistir y adaptarse a esas condiciones. Por ejemplo, a través de la elección de roles y la forma en que interpretó a sus personajes, logró crear una agencia que le permitió desafiar, en cierta medida, las expectativas sociales y las normas de género de la época; es decir, a través de toda la experiencia que le dieran sus actuaciones en Hollywood, así como su trabajo casi exclusivo en los estudios cinematográficos mexicanos.

Es falso, de toda falsedad, lo de los rumores que aún perduran en el corazón de nuestro pueblo, respecto al anti-mexicanismo de nuestra universalmente conocida Dolores del Río, y esto se lo podemos asegurar, porque una mujer que ha vivido tantos años en el extranjero, frecuentando ambientes tan distintos al nuestro, no ha perdido ni una sola de las características de su raza (Valdés y Balzaretti, 1943, pp. 12-13).

Martha Elba describe a Dolores del Río, como una sublimación de “nuestra raza” ya que en ella estaba concentrado lo mejor que “tenemos”. Dicho de otra forma: “el temperamento artístico, energía espiritual, pureza de líneas”. Más importante aún, del Río tenía la cualidad particular de conocer sus mejores medios y los aprovechaba asertivamente. Y es que la representación de las mujeres latinas en el cine *hollywoodense* y en la industria cinematográfica mexicana estaban también sujetas a dinámicas y lógicas jerárquicas raciales y de género (Elba, 1943, p. 9).



Fotograma: Cinema Reporter, febrero 12 de 1943

Sin embargo, no sólo es cuestión de centrarse en los estereotipos, sino examinar cómo éstos también estaban relacionados a contextos políticos, sociales y económicos. En otras palabras, evaluar las representaciones en un contexto discursivo, a la par de considerar las presiones del mercado y los diferentes escenarios políticos y sociales específicos del momento.

En particular, Dolores del Río logró negociar su posición dentro de un entorno de opresión caracterizado por el racismo y el sexismo. La primera película en donde Dolores del Río participó tras su regreso a México fue el melodrama *Flor Silvestre* (1943). Por tanto, estas estrategias le permitieron utilizar a su favor los sesgos racistas y sexistas que existían en la industria cinematográfica de su tiempo. En palabras de Martha Elba:

A raíz de estrenarse 'Flor Silvestre', oí comentarios como éste: 'Ninguna india derrocha jamás tanto refinamiento en sus maneras...' Con tales observaciones, creí y pensé, que, en efecto, de aquella 'Ramona', que yo había visto siendo niña y que mantengo viva en la imaginación, a esta 'Flor Silvestre', las separaban un abismo de estilización, pero acaso conviene que así sea. ¿No es el cine pura ficción y está sujeto a las reglas de lo ideal? Y acaso el público no hubiera aceptado en Dolores del Río, una india tosca y corriente. A veces se me figura que, como la pintura, el cine puede crear sus propias formas de expresión de acuerdo con la visión de los que realizan la película (Elba, 1943, pp. 8-9).

¡Esquina... bajan! (1948)

Dirigida por Alejandro Galindo, esta película se destaca por combinar elementos de comedia y drama para contar la vida de un grupo de personajes que habitan un vecindario de la Ciudad de México, en un edificio de departamentos. A través de sus interacciones, la película explora temas como la amistad, el amor, la solidaridad y las dificultades de la vida cotidiana. Evidentemente, la historia se desarrolla en un ambiente urbano, lo que propicia un retrato interesante de las dinámicas sociales y las relaciones entre los vecinos, así como las aspiraciones y frustraciones de cada uno de ellos.

Ahora bien, para el caso de las mujeres en una película como *¡Esquina... bajan!* es importante señalar que se representan una variedad de personajes y roles dentro de la comunidad. Desde la madre abnegada hasta la joven soñadora, cada personaje aporta una perspectiva única a la historia. En este sentido, el peso de las dificultades de la vida cotidiana permite reconocer la notable fortaleza y resiliencia de las mujeres, especialmente por cómo enfrentan los desafíos, ya que demuestran determinación y capacidad para adaptarse a las circunstancias. Sin embargo, estas representaciones reflejan las expectativas sociales y culturales de las mujeres en la sociedad mexicana de la década de 1940. A través de momentos cómicos, se exploran las dinámicas familiares y las relaciones interpersonales, lo que aligera de cierta forma a la narrativa. Y con la inclusión de momentos musicales y de danza se enriquece la secuencia de la trama

Con relación a las otras producciones que forman parte del corpus de análisis de esta investigación, “Galindo tiene otra película de tipo capitalino, en la que tiene la obligación de dar todo su talento y experiencia” (Huerta, 1948, primera página). Buena parte de los hallazgos hemerográficos sobre *¡Esquina... bajan!* coinciden en la progresiva mención que hizo Efraín Huerta en su columna *Radar Fílmico* sobre su proceso de filmación el día sábado 5 de junio del año 1948 :

SENTIMOS mucho no haber podido asistir a la exhibición privada de “Esquina, bajan”, en la sala de proyección de los estudios “Tepeyac”. Pero es que ese día, a las siete de la noche y en la sala “Eduardo Quiroz” de Zaragoza 8, David Alfaro Siqueiros ofrecía una conferencia sobre el arte mexicano en general, y la pintura en particular. Como invitado de honor asistió el genio guanajuatense de la pintura mural, Diego Rivera. David destacó solamente dos películas hechas en México: “Redes” y “Tormenta sobre México”,

elogiando de paso a Gabriel Figueroa y a Emilio Fernández, cuya obra creadora ha sido inspirada, según ellos mismos lo reconocen, por los muros de nuestros artistas de las artes plásticas. David hizo una estupenda defensa de la libertad de expresión (Huerta, 1948, primera página).



Fotograma: El Nacional, 5 de junio de 1948.

Sin embargo, para el día viernes 11 de junio de 1948, Huerta le dedica nuevamente la columna *Radar Fílmico* al trabajo del director Alejandro Galindo, destacando lo que ha hecho para el cine mexicano a través de las casi veinte películas que ha realizado, principalmente: *Refugiados en Madrid* (1938), *Mientras México duerme* (1938), *El expreso de las 9.15* (1941), *Konga Roja* (1943), *Tribunal de Justicia* (1944) y *Campeón sin corona* (1946). Inclusive, se refiere al director como el *Mago Alejandro*, por dirigir también los destinos de la agrupación sindical de los directores mexicanos.

Galindo filmó una película originalísima [sic] y audaz. Un film de ciudad. De ciudad de México, de calles y tipos nuestros. No es una sátira. No es un drama. No es, tampoco, una farsa. Es una comedia ligeramente profunda, llena de matices y de colorido. Ágilmente [sic] hecha, “¡Esquina, bajan!” es una característica película de habitantes especiales de esta ciudad, moviéndose en un círculo semidramático que da cabida a todo: al choteo, al chiste fino del peladito, a la chanza gresa de la clase media, etc. (Huerta, 1948, primera página).

Cabe destacar las recomendaciones desinteresadas que hizo Huerta a *¡Esquina... bajan!* fue para que pudiera asegurarse “cierta” asistencia de taquilla. Pero, como premio de consolación, remata señalando que: “Galindo tiene en cartera, ya terminado, el argumento llamado ‘Una familia de tantas’, que puede llegar a ser un fiel reflejo ahora sí claramente dramático, de los problemas de la clase media metropolitana” (Huerta, primera página).

No obstante, fue cuestión de tiempo para que la película, por sí misma, demostrara su potencial con los *tremendos taquillazos* que registró. El día viernes 20 de agosto del año 1948, en la misma columna *Radar fílmico*, Huerta publica lo siguiente: “Las ‘colas’ son larguísimas y las filas de coche no son de gente que vaya precisamente al cine de enfrente. Otras compañías están que rabian. Y llueve sobre mojado, porque el argumento de ‘Esquina, bajan’ lo anduvo ofreciendo Alejandro Galindo a numerosos gerentes. Esos gerentes que se pasan de listos...” (Huerta, 1948, primera página).



Fotograma: El Porvenir, agosto 24 de 1948

Ahora bien, bajo la dirección de Alejandro Galindo, se destaca la actuación del actor Fernando Soto “Mantequilla”, en la que plasmó un pedazo de la vida capitalina: “donde para abordar un camión hay que hacer antes un testamento, tomar un seguro por si el testamento no es suficiente y donde hay que tener agilidad de león y fuerza de hércules, pues todo esto podrá Ud. darse cuenta de que son detalles completamente necesarios para hacer uso de esos vehículos llamados camiones, en la simpática película *Esquina, bajan*” (1948, pp. 14).

Por otro lado, el artículo titulado “Ese gran tipo que es ‘Mantequilla’” de Mariano de Cáceres también precisa algunos aspectos llamativos sobre su estreno, así como de los personajes: “Ya en la película ‘¡Esquina... Bajan!’, Fernando demostró su ironía, fina, castiza, enraizada a la más pura mexicanidad. Sus charlas con Olguita Jiménez, (capullo bellísimo de nuestro cine, al que aguardan infinitos triunfos, no sólo por su talento sino por sus atractivos físicos), demuestran todo esto que decimos” (Cáceres, 1948, pp. 8-9).



Fotograma: Cinema Reporter, septiembre de 1948

A propósito de *¡Esquina... Bajan!*, los personajes femeninos que resaltan en la película son encarnados por la cómica Delia Magaña y Olga Jiménez. En particular, sobre la actriz Olga Jiménez, destacamos también unas palabras breves que le dedicaron en el espacio “Reporteando” de la revista *Cinema Reporter*: “Un verdadero diluvio de mujeres bonitas y cinematográficas en casa de Olga Jiménez el sábado pasado... Ella, ni hablar, como las propias rosas...” (1948, pp. 28). El comentario se debió a una fiesta organizada por la actriz en su residencia. En contraste, Efraín Huerta afirma: “TODAVÍA deben andar por esas calles de Dios algunas personas de extraños y macilentos rostros. Son los supervivientes de la fiesta celebrada en casa de Olguita Jiménez hace ocho días” (Huerta, 1948, pp. 34).

En ambos se esfuerzan por construir una imagen de Jiménez asociado a su atractivo físico. Una constante en los artículos de prensa sobre cualquiera de las actrices que participan en las películas de nuestro universo de análisis. Es decir, todos tienen en común la referencia a los “atributos” de las mujeres, no importa de quién se trate.

Nosotros los pobres (1948)

El argumento principal de la película *Nosotros los pobres* (1948) gira en torno a la vida de una madre, quien se convierte en el eje central de la acción, pues simboliza la inamovilidad de las relaciones madre/hijo y madre/hija. Esta dinámica apoya la permanencia del *status quo* en la sociedad, en la que la madre es presentada como un “fardo”, cuya muerte es necesaria para la “liberación” del hijo:

No cortar el cordón umbilical mantiene una visión de las relaciones madre/hijo, madre/hija que apoya en la pantalla la permanencia del status quo, y en última instancia beneficia a un poder político a su vez inamovible. En el ejemplo clásico de melodrama, *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1948), una de las películas más exitosas del cine mexicano, la inamovilidad literal de la madre va en proporción directa con su importancia como eje de la acción (Zúñiga, 1994, pp. 12).

The image shows two newspaper advertisements for the movie "Nosotros los Pobres".

Left Ad (Los Angeles Times, Friday, March 23, 1949):

- Headline:** BOX OFFICE TONIC! PEDRO INFANTE y EVITA MUÑOZ 'Chachita' TWO BOXOFFICE STARS IN AN ACTION-FILLED MUSICAL DRAMA "NOSOTROS LOS POBRES"
- Text:** "This impressively realistic film captures the tragedy and comedy of the slums of Mexico City with an extraordinary collection of colorful characters headed by Pedro Infante, usually featured as a singing cowboy but cast here as a body-aching carpenter in trouble with the law; Evita Muñoz, Mexico's talented child actress, as a little girl growing up in the slums; Blanca Estelvez, talented new artist, as the romantic lead; and a cast of skillful character actors and comedians who evoke the poor sections of the city with their comedy and often, music and squabbling."
- Running time:** 128 minutes
- Section:** EMOTIONAL FILM PLAY NOW ON THREE SCREENS
- Text:** "The trouble with 'Nosotros Los Pobres' is, like the Poor in that which afflicts many Mexican pictures. It craves in too many dramatic doses to be a happy integrated story. No one-jumping situation is too odd or exotic to be used. Film is at the California, Mason and Liberty theaters."
- Text:** "However, there are redeeming qualities. The acting is superb. Also there are emotionally arresting moments. The letter outside the hair-dressing salon between the hero and his little daughter, which they are reunited after he has been her father for his entire life, is made doubly so by the real atmosphere of a city's slum section in film, too, with its various colorful characters."
- Text:** "Story tells the story of a little girl, devoted to his paralyzed old mother and the child whom he calls his daughter. His of course he comes and triumphs, while three men at a pop, give the girl, while the original villain who in the girl's real dad finally repents and wishes to give his child money and a home. Of course, in true conventional fashion, she spurns him and returns to her adopted father."
- Text:** "The child actress, Blanca Estelvez, is splendid. In her emotional scenes, Pedro Infante is superb, as the hero and also sings nicely. Blanca Estelvez, in the most heart-breaking scene, keeps character as the mother. Evita Muñoz and Astrida Whelan, make a big hit."
- Text:** "There is enough pleasing Mexican music as always."
- Text:** "EVITA MUÑOZ, la extraordinaria 'Chachita', es una fuente sacada de la película NOSOTROS LOS POBRES, una producción de Rodríguez Rodríguez. Distribuida por Clasa-Mohme Inc."

Right Ad (Spanish-language publication):

- Headline:** REFUERCE Su TAQUILLA! PEDRO INFANTE y EVITA MUÑOZ 'Chachita' DOS GRANDES ARTISTAS, JUNTOS POR PRIMERA VEZ EN UN VIGOROSO DRAMA MUSICAL "NOSOTROS LOS POBRES"
- Text:** "He aquí un drama musical profundo, impresionante, saliendo del fondo grisáceo de los melodramas de los barrios bajos."
- Text:** "Magnífico, admirable porque está de Pedro Infante y 'Chachita', dando vigoroso 'Chachita'. Pedro a sus côtés en el dolor, en la desesperación y en la alegría, que llega cuando los demás dramaturgos desisten. En las pocas horas, refrenda, la justicia entre estos dos seres está creando por un bello dramático—en punto obscuro que se resuelve, cuando sucede, totalmente, la justicia. Y entonces..."
- Text:** "El drama está, empapado de situaciones gráficas desde revivir el drama y la ternura de los pobres del mundo. Hay, además, unas bellísimas canciones originales."
- Text:** "LAS MARANTAS" "LA SIETE CHAPARRA" "EN EL POBRE ES SOBRECASA" "ANGÉLICO CORALÓN"
- Text:** "MATERIAL PUBLICITARIO DISPONIBLE PARA LOS SEÑORES EDITORES Contáctese o cobrese Fone 5500000 en continuation 1114"
- Text:** "Asiento 7 col. Asiento 5 col. 2 sesiones 2 col. 2 sesiones 1 col. 2 sesiones 1 col. 2 sesiones 1 col."
- Text:** "Distribuida por CLASA-MOHME, Inc."

Fotograma: Nota publicitaria de la película *Nosotros los Pobres*

Para Ariel Zúñiga, en el texto titulado “De la madre en el melodrama mexicano”, el autor precisa lo siguiente:

La madre ha circulado como personaje a través de los diferentes períodos del melodrama mexicano, como eje y motor de la vida familiar, sin sufrir alteraciones de importancia en su imagen mítica y sacralizada. El espejismo permanece como si fuera real. Su articulación mantiene intacta la idealización que la delimita, al grado que la intervención de un punto de vista crítico en relación con los valores intrínsecos que representa, es causa de autocensura,

censura y reprobación, sin que ninguna legislación regule cómo debe ser tratada en pantalla (1994, pp. 12).

Por tanto, “el aspecto más importante de la madre en *Nosotros los pobres* es su fijeza, su calidad de fardo. Sólo su muerte permite la ‘liberación’ del hijo”. Lo que coincide con la forma de promoción de una película como *Nosotros los pobres* (20 de marzo de 1948, en *Cinema Reporter*) donde apuntaban a cómo “Se sufre... ¡Pero se aprende! La vida del arrabal en una película de impresionante realismo”.



Fotograma: Cinema Reporter, marzo 20 de 1948

Para concluir, dentro de las actuaciones que se destacan, queremos concentrar la mirada en la actriz Blanca Estela Pavón. En particular, resalta el artículo titulado “Expresión de Blanca Estela”, escrito por Roberto Browning para *Cinema Reporter*, el 1 de mayo de 1948:

Es en estos momentos la estrella más brillante y de más hermoso porvenir. No ha alcanzado la discutible gloria de trabajar en películas de uno o dos o tres millones de pesos de costo. No es exclusiva de ninguna compañía, es soltera, canta deliciosamente y actúa frente a los micrófonos de la XEW. Nació hace veinte años en Minatitlán, Veracruz, y ahora debe estar preparando su viaje a Mérida, Yucatán. Viste con exquisitez y se expresa con toda corrección. El director Ismael Rodríguez la ha lanzado en varias películas de grandioso éxito de taquilla y, siempre, es Blanca Estela Pavón la mejor librada en todos esos films. Es una mujer de calidad y una actriz completa. (Browning, 1948, pp. 4).

Más adelante, Roberto Browning dice lo siguiente:

Muchos colegas aseguran que yo estoy enamorado de ella. Lo cual no carece de cierta exageración, amable por cierto. Se basan en que siempre, cuando hablo de Blanca Estela, uso un tono casi ditirámico. Pero es que cuando la admiración se va río abajo, no hay

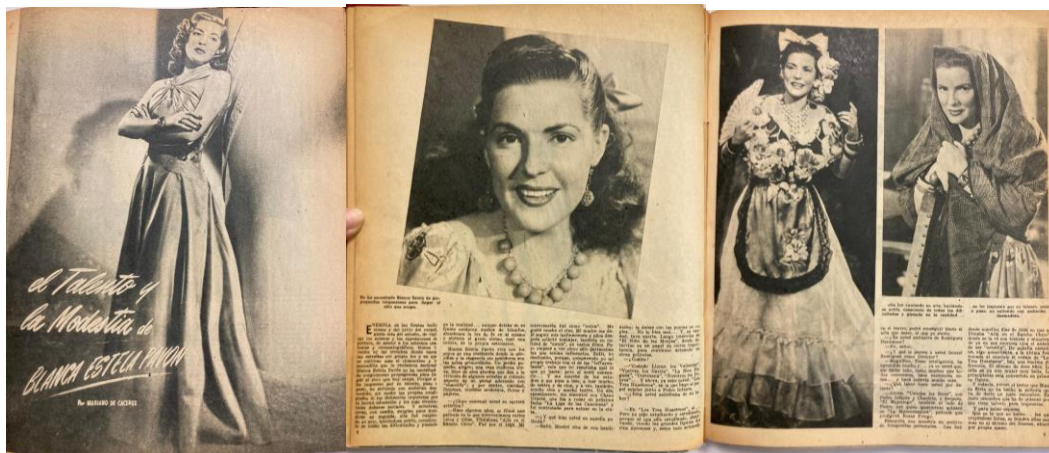
compuerta que la detenga. El Amazonas de admiración que le tenemos, es fruto de su sorprendente saber actuar” (1948, pp. 4).

Con la distancia crítica y pertinente, el periodista tiene razón cuando destaca que Pavón es una actriz única y auténtica: “

(...) a la altura de la mejor María Félix y de la mejor Dolores del Río. Ella, Blanca Estela, ha puesto su sensibilidad al servicio de la noble causa del arte, en su aspecto cinematográfico. Hay que cuidarla, vigilarla y desear que se case y que siempre siga dándonos esa su magistral gracia, su sorprendente expresión y su firme y sana personalidad. ¡Paso a Blanca Estela Pavón, verdadera artista, auténtica representante del mejor cine!. (Browning, 1948, pp. 5).

De la misma manera, el periodista Mariano de Cáceres escribió para *Cinema Reporter* un texto similar sobre “El talento y la modestia de Blanca Estela Pavón”. Y describe a la actriz como alguien:

(...) enemiga de las fiestas bulliciosas y del brillo del oropel, gusta más del estudio, de visitar los museos y las exposiciones de pintura, de asistir a los estrenos teatrales y cinematográficos. Nunca la veréis en las tertulias donde nacen las estrellas sin propia luz y que se cultivan [sic] más el chismorreo y la zancadilla que la verdadera amistad. Blanca Estela Pavón no ha necesitado de vergonzosas propagandas para llegar al sitio que hoy ocupa” (De Cáceres, 1948, p. 8).



Fotograma: Cinema Reporter, agosto 7 de 1948

Salón México (1949)

Dirigida por Emilio Fernández, *Salón México* es considerada como el antecedente cinematográfico y narrativo de una película como *Víctimas del pecado*. Varios escritos coinciden en señalar los aciertos artísticos que tienen ambas películas si se les analiza comparativamente. Destacan, en este sentido, cómo la ambientación y la atmósfera que circunda un cabaret lleno de prostitutas y bajas pasiones cuenta con la “ínfima virtud refulgiendo entre el fango. (...) ¡Otro canto más, sentimentalón, para lo buenas que resultan las mujeres malas!”. En contraposición, para Efraín Huerta, Fernández es de los pocos directores que han gozado de mayor sentido común, en cuanto a lo que se cree sobre la esencia de lo mexicano, pues “sus películas, ya sean buenas, discretas o extraordinarias, ofrecen al público un México de fina autenticidad” (Huerta, 1948, pp. 12). Aunado a esto, es importante destacar el comentario que Huerta hizo en *Cinema Reporter* sobre la película:

AHORA Emilio se va a meter en esa camisa de once varas que es la ciudad de México. Hará ‘Salón México’, con un reparto de excepción. Andará por las pulquerías de Pensador Mexicano, por los tugurios de Aquiles Serdán y Santa María la Redonda, y no es nada más que para vislumbrarla, a la Plaza Garibaldi. Debería pagar fianza, o lo que sea, y traerse a Robert Mitchum para que alterne con Inclán y Cañedo. (Huerta, 1948, pp. 12).

La trama gira en torno a un grupo de personajes que se entrelazan en el famoso salón de baile; un microcosmos de la sociedad mexicana. A través de sus historias, la película explora las complejidades de las relaciones humanas y las dificultades que enfrentan los individuos en su búsqueda de un mejor futuro. La dirección de Fernández, junto con la cinematografía y la actuación, contribuye a crear una atmósfera rica y evocadora que resuena en el público de la época.

Así, *Salón México* no solo es un hito en la historia del cine mexicano, sino que también es una propuesta artística que ofrece una profunda reflexión sobre la condición humana y la cultura del país, consolidándose como una obra maestra del cine de oro. “Insisto, ahora que Roberto Cañedo y otros jóvenes van a trabajar en ‘Salón México’, en que alguien escriba un danzón titulado ‘El Mínimo’, que bien podría ser el himno libertario de los socios del club ‘Nueva Generación de Actores’” (Huerta, 1948, pp. 34).

Salón México se destaca por su representación de la vida social y cultural de México en esa época, así como por su enfoque en temas como: la identidad, la lucha y la

redención. Ahora bien, sobre las notas publicadas en prensa, resalta el abordaje de los “Nuevos sets para ‘Salón México’” durante su proceso de rodaje.

Han tenido que construirse nuevos sets en los foros de ‘Clasa’, para el rodaje de algunas escenas de ‘Salón México’, la película que dirige Emilio Fernández con Marga López, Miguel Inclán y Roberto Cañedo. Dichas escenas iban a tomarse exactamente en el mencionado ‘Salón México’, pero a última hora, líos de orden sindical, ya que dicha sala de baile tocan músicos ajenos al Sindicato de la Producción, lo impidieron. Ello desde luego, ha sido subsanado, construyendo, como antes decimos, sets, que reproducen exactamente, el mencionado centro nocturno” (Regis, 1948, pp. 30).

Finalmente, para la periodista cinematográfica María Idalia recupera uno de los aspectos llamativos de “Blanca, Marga y Víctor Manuel, 3 de la Vida Airada”, tres nombres que no necesitaban presentación después de convertirse ese año en ganadores del Ariel, máximo galardón de la cinematografía mexicana. En particular, las declaraciones a *Cinema Reporter* son relevantes por las declaraciones que hacen cada uno de los actores al recibir el premio, dedicado al “ser más querido y desinteresado”: sus madres. En palabras de Idalia, “Por más que la joven argentina está separada de su madre desde hace siete años, su recuerdo la anima y la alienta para seguir por el camino de su arte. (...) La hija volverá algún día llevando ya no este Ariel, sino ‘el otro’. Aquel al que con toda justicia aspira Marga: El de la mejor actuación. ¡Y seguramente lo conseguirá! Su juventud, su talento y su radiante belleza están para ayudarla” (Idalia, 1948, pp. 10-11).

Una familia de tantas (1949).

A través de Efraín Huerta y su *Radar fílmico*, sabemos brevemente sobre el paulatino desarrollo de esta película. Es decir, desde el momento en el que su director, Alejandro Galindo, logró el financiamiento para realizarla, hasta la selección de un elenco para destacar la importancia de los actores; a su vez, se sigue el proceso del inicio del rodaje en los estudios hasta el último día de filmación: “ALEJANDRO Galindo encontró comprador y capitalista para su argumento ‘Una familia de tantas’. El capitalista será César Santos Galindo. Pero la película será dirigida por Alejandro. La estrella, Martha Roth, reina de los deportistas” (Huerta, 1948, primera página).

El argumento central de la película *Una familia de tantas* se desarrolla a través de la vida de los Cataño, una familia tradicional encabezada por Rodrigo (Fernando Soler), el

esposo de Gracia (Eugenia Galindo) y padre de cinco hijos. Rodrigo se caracteriza por ejercer el rol de jefe de familia autoritario, severo e incluso violento que abusa en exceso con la imposición de normas y reglas que justifica como necesarias para fomentar las “buenas costumbres”. Sin embargo, lo único que ocasiona con sus exigencias es una triste ruptura familiar y el consecuente rechazo de ésta.

En ese sentido, es relevante aludir, nuevamente, al comentario que Huerta efectuó sobre su película anterior *¡Esquina... baján!*, cuando afirma que Alejandro Galindo “tiene en cartera, ya terminado, el argumento llamado ‘Una familia de tantas’, que puede llegar a ser un fiel reflejo ahora sí claramente dramático, de los problemas de la clase media metropolitana” (Huerta, 1948, primera página).



Fotograma: El Nacional, 14 de septiembre de 1948

Respecto a los personajes femeninos, en esta película la mujer nuevamente aparece desde una posición subordinada. La madre y esposa no es tomada en cuenta para la toma de decisiones, ni para externar opiniones, ni mucho menos para tener un rol de autoridad dentro de su núcleo familiar; sólo está para servir en las labores del hogar y depende completamente de la figura masculina. Rodrigo Cataño se encarga de regular la vida de sus hijos y esposa para que se cumpla su voluntad: las cosas deben realizarse tal y como él lo indica, de lo contrario, su furia se desata al grado de gritar, castigar severamente y golpear. Todo esto hasta que un personaje importante define el rumbo de esta familia.

En dos publicaciones relativamente consecutivas, Efraín Huerta menciona tanto a los actores principales que forman parte del elenco, como el anuncio del pronto inicio del rodaje en estudios: “DAVID Silva, Martha Roth y probablemente don Fernando Soler, serán las figuras estelares de ‘Una Familia de Tantas’, argumento y dirección del mago Alejandro Galindo”. (1948, primera página).



Fotograma: El Nacional, 19 de septiembre de 1948

Sobre la fecha exacta en el que se inició el rodaje de la película, Huerta comentó lo siguiente:

EL DÍA 13 de este mes, Alejandro Galindo, auténtico Mago, comenzará su película ‘Una familia de tantas’. Calcula terminar el 15 de octubre. Terminando su trabajo, el joven actor Felipe de Alba volará hacia Los Ángeles a visitar a su gran amiga la maestra María Ouspenskaya. GALINDO se seguirá de frente con ‘Ahí va el camión’, llevando el mismo reparto de ‘Esquina, bajan’. Los Rodríguez están demostrando que a veces segundas partes, son muy buenas (Huerta, 1948, primera página).

Entre los proyectos que estaban en proceso de filmación –y que fueron anunciados también por Huerta– fue precisamente la nueva película de Galindo: “EN FILMACIÓN, nueve películas: ‘Salón México’, ‘Tres hombres malos’, ‘Una familia de tantas’, ‘Cara sucia’, ‘La bamba’, ‘La mancornadora’, ‘Negra consentida’, ‘Calabacitas tiernas’ y ‘El mujeriego’” (Huerta, 1948, primera página). Por tanto, era de esperarse la noticia del último día de

filmación en su *Radar fílmico*. El 30 de octubre del año 1948, “POR FIN, Alejandro Galindo terminó ‘Una familia de tantas’, obra original suya” (Huerta, 1948, primera página).

Con respecto a las actrices que participaron en la película, sólo se destaca la mención de la niña Alma Delia Fuentes. En palabras de Huerta:

ARTISTA PRECOZ. –En ‘Una familia de tantas’”, película de Alejandro Galindo, recién terminada, tendrán ustedes ocasión de ver una excelente actriz de diez años: Alma Delia Fuentes. Esta simpática chiquilla ha intervenido, más o menos, en una serie de cintas nacionales: ‘Tabaré’, ‘La barca de oro’, ‘Allá en el Rancho Grande’, etc., y siempre ha llamado la atención por su gracejo y su talento. En la actualidad estudia baile y declamación; su profesor de teatro es el maestro Villatoro. Está llena de ilusiones y resuelta a convertirse en una gran artista” (Domingo, 1948, primera página).

Por otro lado, el personaje más importante es encarnado por la actriz (de origen italiano) Martha Roth. Maru Cataño, la hija quinceañera que para la época está en edad de casarse, se rebela ante el autoritarismo de su padre porque decide desposarse con un “joven” de quien se enamoró. La situación inevitablemente genera un conflicto y ella termina por salir de su casa sin el apoyo de su padre ni de su madre. Asimismo, esta última, por el mandato de su esposo, lamentablemente no tiene autorizado acompañar a su hija el día de su boda. Pese a la presión que sentía Maru –tanto por lo sucedido con su hermano mayor como con su hermana– decide romper con el lazo familiar, porque seguir con esa dinámica significaría su infelicidad y la continuación de una vida similar a la de su madre, por lo que escapa valientemente de la situación.

A propósito de la actriz que encarna el personaje de Estela Cataño, encontramos este breve comentario en el *Buzón fílmico*: “EN ‘UNA Familia de Tantos’ admiramos a la guapa Isabel del Puerto, que ha ingresado a la cinematografía nacional con éxito. Antes de ser artista, era modelo... ¡y qué modelo!” (1948, pp. 28). Finalmente, es interesante poner en diálogo la historia de las mujeres en esta familia de clase media con una tira cómica en la que se representa la dinámica de cortejo en el año 1948; es decir, cómo se ofrecían a acompañar a las mujeres en espacios públicos por las restricciones morales que existía al respecto –salvo que fueran a *a la panadería a comprar pan*.

1.2 Década de los cincuentas, las películas y sus publicaciones

Víctimas del pecado (1951)

La crítica cinematográfica sobre la película *Víctimas del pecado* coincide en analizarla en términos de su dirección, fotografía, música, actuación y la historia en sí. *Víctimas del pecado* es descrita como un melodrama que transcurre en los bajos fondos de la ciudad de México, dirigido por Emilio Fernández e interpretado por Ninón Sevilla, Tito Junco, Rodolfo Acosta, entre otros. El filme cuenta la historia de Violeta, una cabaretera que se ve envuelta en una vida de prostitución y crimen después de salvar a un bebé abandonado. A lo largo de la película, se entrelazan temas como la pobreza, la explotación, el amor y la redención. Además, los críticos destacan la dirección de Fernández, la cual captura el ambiente y los personajes de la capital mexicana de manera realista.



Fotograma: Ninón Sevilla en la película *Víctimas del pecado*

También elogian la actuación de Ninón Sevilla, quien equilibra su talento como bailarina con su desempeño como actriz. Por otro lado, la fotografía de Gabriel Figueroa también es encomiada y los críticos coinciden en destacar la excelencia de su trabajo, pues se aleja de su estilo habitual para capturar la atmósfera sombría de los cabarets y las calles. La música –a cargo de Antonio Díaz Conde y con canciones de varios artistas– es un elemento importante en la película, que incluye diversos géneros como danzón, swing y guajira. Finalmente, la película termina con un mensaje de esperanza y reconciliación, aunque los críticos señalan algunas inconsistencias en la trama y la caracterización de los personajes.

Víctimas del pecado es considerada una película bien hecha, con un buen desempeño de sus intérpretes principales y con una dirección que sabe capturar la esencia de los

ambientes urbanos. A pesar de sus defectos, el film es apreciado por su valor artístico y su capacidad para emocionar al público.

Ahora bien, en el artículo titulado “Revoluciones y Revelaciones de Emilio Fernández”, Efraín Huerta desarrolla su crítica a través de una conversación que sostuviera con el director de la película:

Yo no la dirigí; simplemente dejé que los artistas trabajaran a su modo y en su estilo. Tampoco dirigí a Jorge Negrete ni a Gloria Marín”. Quien así habla es justamente un director que sí dirige: Emilio Fernández, y se refiere a “Víctimas del pecado”, que anteayer entró al Orfeón, después de batir récords de taquilla en La Habana, en Monterrey y en Guadalajara, y a “Suave Patria”. Pero ya se sabe cómo es Emilio de fantástico, no fantasioso. Lo que él quiso decir en realidad es que permitió a sus artistas que trabajasen a sus anchas, creando sus papeles. Más que interpretarlos, crearlos. El pachuco de Rodolfo Acosta en “Víctimas”, el malo pero bondadoso de Tito Junco, y la bailarina que es Ninón Sevilla. Previamente, se logró ambientar el desarrollo del film. Se llegó a los bajos fondos. El Indio no quiso andarse por la tramoya, sino entrar mucho más adentro. “Salón México”, dice él, es una película para escuelas primarias. Pero en “Víctimas del pecado”, agrega, no hay nada procaz. Hay un clima determinado, con caracteres trazados a pulso. Y un argumento. Y una película sin desperdicio. Con su clásica emoción, Emilio hace una advertencia: que todo mundo se fije en una “extra” de “Víctimas del pecado”. Su nombre es Margarita Ceballos. Una chamaca que tuvo que hacer su papel casi a la fuerza, pues no la dejaban que sindicalmente pronunciara palabra alguna. Las pronunció. El Indio asegura que será una revelación. Como revelación será la de Rodolfo Acosta, que en “Salón México” sólo hace un ensayo general del pachuquismo. Ningún director del mundo es más divertido que Emilio Fernández cuando suelta la rienda de la autocrítica. No hay palabras para describirlo. Habría que iluminar la escena y que Gabriel Figueroa lo fotografiara. Sólo así podría creérsele. Es un mentiroso que dice siempre la verdad. Su propia y exclusiva verdad de tipo impar, conciliable e irreconocible consigo mismo. ¿Pues qué quiere hacer ahora, tal vez por allá cuando termine “La bien amada”? Quiere hacer una película de teatro. Tomar dos personajes y llevarlos al teatro. Y basar el tema sobre el argumento de la obra que se presenta, andar entre bastidores, en los camerinos, subir a las bambalinas, aprovechar los entreactos para hacer “locaciones”, etc. Una locura, en fin. Ya tiene nombres anotados: Dumas, Gorki, Tolstoi, García Lorca, Rodolfo Usigli... La idea no tiene todavía una base suficientemente sólida. Pero si lo ha pensado, lo hará. Esto es lo que pasa con el Indio Fernández: hace lo que piensa. Y a nadie le pide permiso, salvo al Banco, que le financiará “La bien amada”. Y sigue con sus ideales. No habló de lo que todos esperamos (...) (Huerta, 1951, primera página).

Cinco días después, en la misma columna, Huerta señala cómo “PROSIGUEN las feroces discusiones en torno de ‘Víctimas del pecado’. Hacen uso y abuso de la palabra escrita los severos críticos objetivos y los apasionados críticos en carne viva. No he ido a verla todavía. Preferí darme una escapada hasta el México para casi decepcionarme con el Elia Kazan de ‘Pánico en las calles’” (Huerta, 1951, pp. 5 y 8).

Para Ramón Pérez Díaz, el título de la película dirigida por Emilio Fernández, “resume lo que vemos en la pantalla”. En sus palabras:

El “Indio” descendió esta vez a los barrios bajos, a los centros de perdición, a los suburbios donde las pasiones se desatan en desbordantes escenas de crudo realismo. Prostitutas, cabareteras de lo más bajo, chulos y matones de la peor especie: eso son los personajes que llevó a la pantalla el “Indio” Fernández, como una dura lección, como una enseñanza cruel, como un ejemplo de lo que es el vicio en los bajos fondos sociales. No obstante esos despreciables muñecos de una farsa dolorosa, el “Indio” supo vestir esas bajas pasiones con el ropaje del arte. Hizo cine realista, pero pintado en lienzos con trazos geniales. Las escenas de mayor crueldad adquieren en el cine de nuestro laureado director categoría de arte. Estrujan el corazón, pero la mente goza con la belleza, con eso que hay de bello en lo más ruin y despreciable, cuando se cubre con galas de seda. ¿Qué el “Indio”? [sic] quiso hacer para los Calderón una película de taquilla” En efecto, así es, “Víctimas del Pecado”, es una película de grandes entradas, de recaudaciones extraordinarias. Viene a demostrar al “Indio” cómo no son antagónicos el arte y la taquilla. Poco importa el tema, por escabroso que sea, él se sabe revestirlo de bellas formas. Magnífica la fotografía de Figueroa, sobre todo en las escenas nocturnas cuando pasa el tren. Esos fondos clásicos aprovechando el humo de las locomotoras son de una belleza plástica digna de Figueroa. Muy bien los intérpretes. Magnífico Rodolfo Acosta. Acertado Tito Junco. Muy en su papel Ninón Sevilla. Y entre las segundas partes, admirable la cubana Rita Montaner en la escena del piano. Realismo, sí, pero sin bajas concesiones, sin descender de la altura del arte. Eso hizo el “Indio” Fernández en esta película de los bajos fondos (Pérez Díaz, 1951, pp. 58-59).



Fotograma: El Impacto, 10 de febrero de 1951

En particular, las mujeres en la trama de la historia son *víctimas del pecado*. Violeta, una bella rumbera empleada del bar *Chango*, un día encuentra en un basurero al bebé de su amiga Rosa, quien lo abandona allí obligada por un explotador de mujeres. La protagonista lo recoge y lo cría bajo la protección de Santiago, el dueño del cabaret, hasta el día en que éste es asesinado.

En este sentido, la crítica que escribiera Arturo Perucho destaca cómo se contaba la importancia de la obra de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa para el cine mexicano. Y, con relación a la película, el periodista establece vínculos con la obra de Luis Buñuel: *Los olvidados*, ya que ambas son un melodrama cuya acción se desarrolla en las capas íntimas de la sociedad. Asimismo, el crítico puntualiza cómo es que Buñuel nos permitió asomarnos al mundo innoble de los niños que viven económicamente de manera cercana con la delincuencia; mientras Emilio nos lleva a los negros abismos de la prostitución.

También destaca cómo ambos directores se sintieron atraídos por Nonoalco, “acaso porque esa barriada ofrece un escenario natural de impresionante pobreza y de grandes posibilidades cinematográficas”. (Perucho, 1951, primera página y 3).

Para Perucho, tanto en *Los olvidados* como en *Víctimas del pecado*, lo constructivo es mínimo: se reduce a presentar ciertas realidades innegables, dejando a los espectadores con la tarea de sacar sus conclusiones y de idear soluciones (de ser posible). Sin embargo, desde el punto de vista realista, *Víctimas del pecado* le parece mejor que la película de Buñuel, porque el “Indio” no se ha encasillado en la manía de presentar una realidad parcial –la peor– como hizo el realizador aragonés (Perucho, 1951, primera página y 3).

En *Víctimas del pecado* no todo es podredumbre y cieno; asoman también los sentimientos humanos en ese mundo de perdición y vicio. Y esto es más real que aquello, porque la regla general es que no hay gentes buenas ni malas de una manera absoluta, sino que todos somos lo uno o lo otro, según las circunstancias del medio social que nos domina o las particularidades de cada momento de nuestra existencia. Hay gentes que se horrorizan cuando los hechos niegan el libre albedrío y presentan a los seres humanos zarandeados por los vientos fuertes de la vida. Las hay, también, que adoptan la táctica del avestruz ante cosas que en el mundo ocurren y que, desgraciadamente, no dejan de ocurrir porque uno se tape los ojos o entierre la cabeza en la arena. A esas gentes no les agrada la película de Emilio Fernández. La encontrará ruda, brutal, sucia, desagradable. Como yo no soy de esos, a mí sí que me gusta, y mucho. *Víctimas del pecado* tiene un ritmo bastante más vivo y dinámico que el habitual en las películas de Emilio; está muy bien construida, a pesar de las fallas que se le podrían señalar al argumento, que es lo más débil de toda la obra. La fotografía de Gabriel Figueroa dejará con la boca abierta a quienes van diciendo por ahí que nuestro camarógrafo máximo sólo sabe retratar magueyes y nubes. En cuanto a la interpretación, se admira que una artista como Ninón Sevilla, que procede de la rumba airada, se haya convertido, bajo la dirección de Emilio, en una actriz de muy buena calidad. Rodolfo Acosta y Tito Junco, muy bien en sus respectivos papeles. Y muy bien intercalada la canción que canta Pedro Vargas. Los que quieran cine de merengue que no vean *Víctimas del pecado*. Les hará el mismo efecto que un buen plato de mole a quien tenga úlcera en el estómago. Los amantes del buen cine realista, vayan a verla. Es una gran película actualmente (Perucho, 1951, pp. 3).

Finalmente, es importante resaltar un comunicado en el que se exigía la presencia de las autoridades docentes en el negocio fílmico, ya que el gobierno estaba obligado a evitar que se cometieran tales “crímenes” y velar por la “salud de las conciencias”. (Cárdenas, 1951, 63-64). Sobre la actriz Ninón Sevilla señalaban que “se trata de una serie de bailes afrocubanos o movimientos epilépticos incitados por la locura. El personaje central es un ‘pachuco’ dedicado a explotar mujeres públicas, lo que produce náuseas, asco y repulsión, especialmente por los reflejos que esa propaganda tiene en la juventud” (Cárdenas, 1951, 63-64).



Fotograma: 16 de noviembre de 1952, El Dictamen y fotografía de la actriz Ninón Sevilla en el directorio artístico mexicano

No obstante, más cuestionable aún es la “crítica” escrita por Vicente Vila, sobre *Víctimas del pecado* como el “Film de la Semana”. En este texto, el autor empieza por describir a la “movediza” actriz Ninón Sevilla y su “desplante antillano” cuando interpelló a Emilio Fernández para que en algún momento de su carrera la dirigieran él y Gabriel Figueroa. Incluso, V. V. comenta lo “ilusa” que había sido Ninón con tal atrevimiento. Más adelante señala que ella estaba muy segura de lo que decía porque ya había “consultado y resuelto todo su futuro con un paisano suyo, espiritista, experto en magia ñañiga, que le cobra cinco centavos –trabaja por afición– por cada consulta reveladora”. Es decir, antes de esta

oportunidad, el “periodista” cataloga a la actriz como una “fracasada en rumbas de teatro frívolo que había quedado sin empleo, sin buen éxito alguno y sin modo de cubrir los meses de atraso de su alojamiento”. Por eso, sólo a través de “ese mago cubiche” que “le echó los caracoles”, Sevilla supo de su porvenir y el éxito que significó en su carrera una película como *Víctimas del pecado* (Vila, 1951, p. 111).

***Un rincón cerca del cielo* (1952)**

Película dirigida por Rogelio A. González –y protagonizada por Pedro Infante, Marga López, Andrés Soler y Silvia Pinal– cuenta la historia de Pedro González (Pedro Infante) quien emigra a la Ciudad de México en busca de mejores oportunidades de trabajo, pero durante su búsqueda se queda sin dinero. Su desesperación lo lleva a un bar donde se emborracha y se pelea. A la mañana siguiente amanece en la casa de Sonia Irina (Silvia Pinal) y su padre Don Chema Pérez (Andrés Soler), quienes le dan posada y posteriormente le ayudan a conseguir un empleo. En este momento, conoce a Margarita (Marga López) de quien se enamora; posteriormente se casan, ella queda embarazada y ambos pierden injustamente su empleo. Básicamente se trata de un matrimonio que constantemente debe hacerle frente a la adversidad.



Fotograma: Imágenes de la película *Un rincón cerca del cielo*.

En este punto, es importante destacar cómo *Un rincón cerca del cielo* coincide con esta serie de películas que se centran, principalmente, en la familia, solo que, en este caso, existe una romantización de la pobreza o de la capacidad dignificante de una condición económica limitante desde una perspectiva moralizante y religiosa. Por ejemplo, para salvar a su hijo gravemente enfermo, el personaje principal debe emplearse como payaso mientras la madre vende sus posesiones y trabaja incansablemente lavando ropa ajena.

‘Un Rincón Cerca del Cielo’ es una película que va dar dinero a sus productores (...) Tiene sus ribetes demagógicos. Está hecha para las masas que tienen que sentir más la historia triste de las desventuras de Pedro y de Magda, que los pobrecitos ricos que tal vez sientan bullir en sus conciencias el remordimiento cuando vean esta cinta, y salgan del cine dispuestos a tender la mano a los menesterosos. Pero esa pobreza que agobia a la pareja, al final conduce a Pedro al conocimiento del amor a Dios, una vez purificada su alma por el dolor de ver morir a su hijito, la desesperación de no haber sucumbido bajo las ruedas de una locomotora y la pobreza (El Duende Filmo, 1952, pp. 17 y 25).



Fotograma: martes 26 de agosto de 1952, *El Universal*

En cuanto a los personajes femeninos más destacados se encuentran las actrices Silvia Pinal y Marga López. En la columna “Nuestro Cinema”, el Duende Filmo precisa lo siguiente:

Silvia Pinal es una guapísima y seductora semivillana que, como tenía que ser, es ejemplo viviente de que quien mal anda mal acaba y el que la hace la paga, no obstante su buen corazón. Quería lujos, pieles, ropas de seda, una casa elegante y bien puesta y lo que sacó fue que la cigüeña le dejará un bebé, y que el padre de éste saliera de estampida dejándola abandonada al enterarse de lo que venía en camino (El Duende Filmo, 1952, pp. 25).



Fotograma: Cinema Reporter, 1953

En contraste, cuando describe al padre del personaje encarnado por Pinal precisa:

El papá de Silvia es Andrés Soler, de quien heredó su buen corazón. Él era un pistolero del que sedujo a la chica, sin gran trabajo porque lo que ella quería era que la sedujeran. Tipo odioso y repugnante de politicastro enriquecido, perverso y sin escrúpulos que cuando regalaba un billete de cincuenta pesos, lo arrojaba dentro de una escupidera para humillar a quien lo recibía. Sólo Pedro Infante, muchacho sano, recién llegado de la provincia, se negó a meter la mano para sacar uno de esos billetes, a pesar de que tenía varios días de no probar bocado” (El Duende Filmo, 1952, pp. 25).

Con respecto a la actriz Marga López, varias publicaciones coinciden en destacar cómo en dos años consecutivos había sido reconocida por la AMPEC (Asociación Mexicana de Periodistas Cinematográficos), y del preciado premio Cuauhtémoc. Además de considerar que “el reparto de esta película es muy bueno. El papel estelar femenino le fue encomendado a Marga López, linda y empeñosa actriz que ha dado ya incontables muestras de su temperamento artístico y de sus grandes dotes de actriz dramática” (El Duende Filmo, 1952, pp. 25).



Fotograma: martes 26 de agosto de 1952, *El Universal*

Para concluir, es importante destacar el artículo titulado: “Blanca, Marga y Víctor Manuel, 3 de la Vida Airada”, donde la periodista cinematográfica María Idalia describe a la actriz como “esa guapa estrella que aún tiene en la voz cierto dejo llorón de su lejana tierra argentina”. A propósito de su premio Ariel, Marga, “con los ojos brillantes aún por la emoción”, nos relata las impresiones de López la noche de las premiaciones, en donde resultó ganadora. “Yo realmente no pude decir nada. Si hubiera sabido a ciencia cierta que era mío el Ariel, seguramente habría preparado un discurso, por lo menos unas cuantas palabras bien hilvanadas... pero no. Es una tontería. Por mucho que hubiera pasado días enteros ensayando ante el espejo mis frases y ademanes, con toda seguridad que a la hora de la entrega se me habrían olvidado” (Idalia, 1948, pp. 10-11).



Fotograma: *Cinema Reporter*, septiembre 1948

Pero, más importante aún, es el artículo en el que la actriz personifica todos los ideales de la maternidad y se titula “Marga López en su hogar”. En él se destaca cómo la actriz pasa el mayor tiempo posible para dedicarse a atender a sus hijos, aunque contaba con dos personas que le ayudaban en su cuidado. Aunado a esto, se mencionan las otras “habilidades” de la actriz, como, por ejemplo, su capacidad para el bordado y la repostería. “MARGA es feliz con sus dos hijos. Personalmente cuida de su educación y por las tardes, cuando no tiene que ir a los estudios, les cuenta historias infantiles y canta para ellos” (Martínez, 1950, p. 13).

Maldita ciudad (1954)

Esta película, dirigida por Ismael Rodríguez, contó con una constelación de estrellas encabezada por el actor reconocido Fernando Soler (doctor Antonio Arenas), Anita Blanch (doña María), Carlos Orellana (don Lucas), Martha Mijares (Virginia), Julio Aldama (Lupe Godínez), María Victoria (Paquita y criada), Álvaro Ortiz (Chicho), Luz María Aguilar (Betty), Sara Guash (Margot), Carolina Barret (Josefina), Rosario Gálvez (amiga de Margot), Felipe Montoya (cura), Amparo Arozamena (Sonia y madre de Betty), Héctor Mateos (padre de *Chicho*), Javier de la Parra (Ramírez), Eduardo Alcaraz (director de cine), Ernesto Finance (doctor Robles), Jorge Landeta y Jaime Jiménez Pons (miembros de la pandilla), Manuel Vergara Manver (mesero), Humberto Rodríguez (don Horacio, abuelo de Lupe), Francisco Pando (don Benito) y Juan Orraca (inspector).



Fotograma: Imágenes de la película Maldita Ciudad

Este drama cómico cuenta la historia de un humilde escritor del interior del país, interpretado por Fernando Soler, quien enfrenta las adversidades de la vida urbana en su búsqueda de mejores oportunidades, a partir de las inquietudes profesionales del propio

personaje. Además de la presencia de Soler, las actuaciones de Anita Blanch y Carlos Orellana se destacan considerablemente. La película aborda temas sociales y críticas al capitalismo y refleja la lucha del individuo en una ciudad llena de desafíos. Su mezcla de humor y drama la convierte en una obra representativa de la Época Dorada del cine mexicano; incluso la crítica de cine coincide en cómo su director, Ismael Rodríguez, hace un reproche a todo, desde la clase media, la familia, hasta el gobierno y las instituciones mismas en un México en plena transformación, producto de su modernización centralizada.

Ahora bien, en cuanto a la historia narrada en la película, todo comienza cuando unos editores rechazan la novela de un escritor provinciano, mismo que, cuando llega al pueblo un equipo de filmación, logra compartirla con el equipo cinematográfico y, sin chistar, se la compran. Cabe señalar que Ismael Rodríguez tenía como estigma el ser considerado un director “populachero”. Por eso, a través de la película se convierte en crítico de sus propios juzgadores; sobre todo a partir de la abundancia de personajes y las constantes situaciones que buscan hacer un retrato psicológico (aunque distorsionado) de la realidad humana. “Toca, desarrolla y censura un tema muy moderno y a la vez muy mexicano, a pesar de tener parecido en diversos momentos de su desarrollo con otras cintas. Podría decirse que es como un mosaico en que se exhiben colores de distintos pintores, pero que en su aspecto total conserva la forma y la manera del director que la hizo: Ismael Rodríguez” (Dieguito, año, pp. 28).

A pesar de la abundancia de episodios melodramáticos, Rodríguez toma la decisión de contar cada uno de estos capítulos de una forma tanto estrepitosa como ligera y, con ello, logra que el espectador mantenga la atención durante toda la película. Sin embargo, es difícil definir en qué historia concentrarse dada a la distribución del peso narrativo, según cómo se hilvanan cada uno de los personajes. En este sentido, interesa precisar cómo es que el director busca hacer un retrato de la juventud moderna que se estaban posicionando (en términos urbanos) en los recién multifamiliares, cuya construcción estaba enfocada a una clase media incipiente en ese entonces.



Fotograma: Imágenes de la película Maldita Ciudad

Para finalizar, vale destacar el análisis de Emilio García Riera en “Historia documental del cine mexicano”:

La parodia pretendida por este supuesto ‘drama cómico’ no es evidente, pues todo está contado con tanta o más convicción que en un melodrama “serio”; Fernando Soler, por ejemplo, no bromea cuando echa un largo y adolorido discurso moralista a Carolina Barret, sorprendida con otro. La coartada, en cambio, sí funciona, pues consiste en lo siguiente: como la cinta toca temas delicados (la corrupción, el peso de los ‘influyentes’), se acaba dando todo lo ocurrido por producto de la imaginación febril de un aspirante (Julio Aldama) a argumentista de cine. Así, no hay que ver en el cine un reflejo de lo real, sino del delirio. Rodríguez pone en boca de ese personaje con corbatón de ‘autor dramático’ sus propias justificaciones (‘yo escribo para el pueblo, no para los intelectuales’) y su propio desdén por los ‘complejitos del mexicano’, y aún lo emplea para hacer ironía a costa de su trabajo de cineasta: cuando Aldama habla de un ‘churrazo’ que vio, le dice el director de cine (Eduardo Alcaraz): ‘yo lo dirigí’; bueno –intenta salvar Aldama–, pero qué iba usted a hacer con un argumento como ése’; contesta Alcaraz: ‘el argumento también era mío’ (apellido, año, 190).

1.3 Películas contemporáneas (después del Tratado de Libre Comercio), las películas y sus publicaciones

Lola (1989)

Dirigida por María Novaro, el filme Lola marcó su debut en el cine industrial convirtiéndose en una contribución significativa al cine mexicano. La película, que fue una coproducción entre México y España, explora las complejidades de la maternidad y las luchas de una joven madre, Lola, mientras navega por la vida en un entorno urbano desafiante mientras cuida de su hija, Ana. “Sin juzgar, sin salidas melodramáticas fáciles, incluso sin desmedidas complacencias, Novaro ha contado con un gran equipo de trabajo para abordar la difícil relación madre-hija (interpretaciones con mucho ángel), la responsabilidad mayor” (Celorio, 1989).



Fotograma: 22 de noviembre de 1989, Centro de Documentación, Cineteca Nacional

Lola se caracteriza por su representación realista de la relación madre-hija, la cual se aleja de las representaciones tradicionales de la maternidad en el cine mexicano. Asimismo, la película aborda temas de amor, responsabilidad y las presiones sociales que enfrentan las mujeres, especialmente las madres solteras. El enfoque de Novaro tiene como objetivo desmitificar la maternidad, presentándola como una experiencia multifacética llena de desafíos y alegrías. “La historia original de Beatriz y María Novaro, interpretada por Martha

Navarro y Leticia Huijara, cuenta la búsqueda de una joven por encontrarse a sí misma, a su sexualidad y a su pareja, en una sociedad en crisis”. Cabe destacar que, a través del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y de la empresa productora estatal Conacine Dos –quienes decidieron participar en la coproducción de la película–, fue posible para Novaro enfrenar los problemas económicos en torno al presupuesto que necesitaban para la postproducción para que, con ello, que fuera posible terminar el filme (1989, pp. 5).

La narrativa sigue a Lola, quien vende ropa en un mercado callejero para mantenerse a ella y a su hija mientras lidia con la ausencia de su pareja, un músico de rock. El escenario de la película en la Ciudad de México post-terremoto sirve como telón de fondo para reflejar las ruinas emocionales y físicas de las vidas de los personajes. La dirección de Novaro y las actuaciones del elenco, especialmente Leticia Huijara y Alejandra Vargas, han sido elogiadas por su autenticidad y profundidad.

Desde las primeras escenas queda planteada la conflictiva relación (amor-odio-gozo-desencanto-juego-responsabilidad) entre la jovencísima –unos 23 años– *Lola* y su pequeña hija *Ana, la ratona* (Alejandra Vargas); relación debilitada por el hecho de que *Omar* (Mauricio Rivera), padre de la niña y compañero de Lola, es un roquero que no es mala onda pero nunca está en casa, en la chinga de ganarse la vida, como tendrá que hacerlo Lola, además de hacerse cargo de su querida-odiada *ratona* (Vega, 1989, pp. 48).



Fotograma: 24 de noviembre de 1989, La Jornada

La producción enfrentó varios desafíos, –incluidas las limitaciones financieras–, pero finalmente recibió el apoyo de instituciones como el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y la televisión española. Aunque su contexto de realización fue complicado, ya que fueron pocos los proyectos que lograron concretarse, los críticos han señalado que *Lola* se destaca por su calidad artística y su capacidad para resonar con problemas sociales contemporáneos, lo que la convierte en una obra significativa en el panorama del cine mexicano (González, 1989).

En general, *Lola* es celebrada no sólo por su profundidad narrativa y temática, sino también por su papel en el avance de la representación de las mujeres en el cine, mostrando las realidades de la maternidad sin recurrir a clichés. De igual forma, la película se percibe como un paso esperanzador hacia una representación más matizada de las experiencias femeninas en la pantalla grande. Al respecto, en el artículo titulado “En los 40’s *Las abandonadas*, En los 90’s *Lola*”, es importante destacar cómo, por un lado, resalta la evolución en los mecanismos de representación de la maternidad y la familia en el cine mexicano; y, por el otro, señala los desafíos que enfrenta la industria para reflejar la realidad social del país. En este sentido, el cine mexicano siempre ha retratado a la familia como un espacio donde se rinde pleitesía a las “sacrosantas” virtudes del hogar, así como a la figura autoritaria del padre que decide, casi siempre, sobre la vida de los hijos (*La Jornada*, 1992).

Es importante precisar que este enfoque había sido predominante desde los años cuarenta, tal y como se ilustra en la película *Las abandonadas* (1945) de Emilio Indio Fernández, donde la madre soltera es presentada en una situación de vulnerabilidad y sin opciones viables para sobrevivir. Por eso, en *Lola*, María Novaro buscó desmitificar la maternidad y presentar una visión más realista y compleja de la relación madre-hija, alejándose de los lugares comunes de la madre abnegada que predominaban en el cine nacional. Por lo tanto, ante la aparición de este filme se consideró que se estaba frente a una evolución de la representación de la maternidad pues, a lo largo de las décadas, el cine mexicano se había tardado en reivindicar la figura de la madre soltera (Ayala Blanco, 1989).

En *La pasión según Berenice* (Hermosillo, 1975), la madre, apropiadamente convertida en “madrina” del personaje central, es también eje y motor de las acciones y sirve de pretexto al acto liberador concreto, sin metáforas: la ahijada/hija prende fuego a la casa con la enferma en la cama, antes de abandonarla. El cine posterior manifiesta destellos críticos como es el caso de *Lola* (Novaro, 1989). La madre de Lola es confrontada por la nieta, en lo particular en la escena con el perro frente a la panadería, en donde la mujer es ridiculizada

por su incapacidad de asumir la actitud lúdica de la niña, lo que manifiesta una actitud crítica, pero se trata de casos aislados (Zúñiga, 1994, pp. 12).

Además, la película se sitúa en un contexto social específico, reflejando la vida en una Ciudad de México marcada por problemas sociales y económicos. Novaro buscó retratar una ciudad que no había sido adecuadamente representada en el cine, mostrando la realidad de sus habitantes y los desafíos que enfrentan. La elección de locaciones que retratan una ciudad rota y entrañable, así como la decisión de no utilizar actores conocidos, son aspectos que contribuyeron a su estilo distintivo. La ciudad se presenta como un espacio en ruinas, tanto físicas como emocionales, que simboliza las dificultades y la lucha de sus habitantes. La frase “México sigue en pie” pintada en unas ruinas urbanas se convierte en un *leitmotiv* visual que acompaña a la protagonista, sugiriendo la resiliencia de la población a pesar de las adversidades (Coria, 1989).



Fotograma: 24 de noviembre de 1989, Centro de Documentación, Cineteca Nacional

Con relación al personaje principal, Lola vende ropa en el tianguis, lo que representa la economía informal y la lucha diaria de muchas mujeres en México por sobrevivir. Este entorno refleja la realidad de los desposeídos y marginados y muestra cómo las personas se ven obligadas a adaptarse y a encontrar formas de subsistencia en un sistema que a menudo las ignora (Salgado, 1989). Al mismo tiempo, la dinámica entre Lola y su hija Ana simboliza las tensiones y los lazos que existen en las relaciones familiares. La cercanía en edad entre ambas resalta la idea de que la maternidad no solo implica responsabilidad, sino también la necesidad de jugar y compartir momentos de vida, lo que añade una capa de complejidad a su relación (Vega, 1989).

Para concluir, María Novaro menciona que su cine refleja su propia personalidad y su tiempo, abordando temas que son relevantes para la problemática femenina a nivel internacional, especialmente en el contexto latinoamericano (Gallegos C., 1989). Además, Novaro ha trabajado arduamente para conseguir el financiamiento y apoyo necesario para sus proyectos, lo que demuestra su compromiso con la calidad y autenticidad en su trabajo. Cabe destacar que, con esta película Novaro marcó su debut en este formato, por lo que se convirtió en la décima mujer en dirigir un largometraje de ficción en México, un hito significativo en la industria cinematográfica del país (Vega, 1989).

Roma (2018)

Dirigida por Alfonso Cuarón, la película posee una narrativa profundamente personal. Ambientada en la Ciudad de México de los años 70, el filme se centra en la vida de Cleo, una trabajadora doméstica indígena interpretada por Yalitza Aparicio. La película aborda las complejidades de la clase y la raza en la sociedad mexicana y reflexiona sobre las experiencias de la infancia del director, así como el papel de las mujeres en su vida, particularmente con la mujer que lo crió: Libo. La producción de una película como Roma, enfrentó desafíos, incluidos diversos conflictos con las autoridades locales por los permisos de filmación, lo que llevó al cierre temporal de algunas calles en la Ciudad de México.



Fotograma: Notas publicadas el mes de enero del año 2017, en Milenio y La Jornada

Sin embargo, y más allá de estos problemas, la película se completó y recibió múltiples elogios de la crítica (por ejemplo, ganó el León de Oro en el Festival de Cine de Venecia, diversas nominaciones a los premios Óscar y fue aclamada como la obra maestra de Cuarón). *Roma* se destaca por su cinematografía artística –con el propio Cuarón como director de fotografía– sobre todo por la impresionante representación en blanco y negro que genera sobre esta época. La narrativa de la película entrelaza momentos familiares íntimos con problemas sociales más amplios, incluidos los disturbios políticos y las luchas cotidianas de las trabajadoras domésticas en su vida, convirtiéndola en un comentario conmovedor sobre la sociedad mexicana. En general, *Roma* sirve tanto para una reflexión personal como una crítica social más amplia, resonando con las audiencias contemporáneas y los problemas en curso en México.

Según Violeta Moreno, en el artículo titulado “Continúa con la producción de *Roma*. Recrea Cuarón los 70 y cierra calles de CDMX” (2017), a pesar de estos inconvenientes, la producción continuó con normalidad, y el rodaje se llevó a cabo en un ambiente que evocaba la época, con extras caracterizados como policías de los años 70, lo que contribuyó a la autenticidad de la película (Moreno, 2017, pp. 42).



Fotograma: enero del 2019, Zócalo

Ahora bien, “Cuarón nos presenta la historia de Cleo (Yalitza Aparicio), una indígena mixteca que vive con la familia de Sofía (Marina de Tavira) y Antonio (Fernando Grediaga); con su acostumbrada estética, el director actúa en esta ocasión como su propio director de fotografía” (Medina, 2018). Además, explora las tensiones y brechas de clase a través de la

relación entre Cleo y Sofía. Por un lado, Cleo es una trabajadora doméstica indígena de origen mixteco que vive con la familia de Sofía, mujer de la clase media alta de la Ciudad de México en los años 70. “En Roma, la película de Alfonso Cuarón, el personaje principal no es Cleo ni la infancia ni el DF durante los años 70, es la casa en la que vivieron la sirvienta y la familia del cineasta meticulosamente reconstruida”. Pese a que Cleo forma parte del hogar y tiene una relación cercana con los niños de la familia, su estatus social la pone en una posición de subordinación y vulnerabilidad (Zabalbeascoa, 2018).

A través de la historia de Cleo, la película busca dar visibilidad y dignidad al trabajo de las empleadas domésticas, un sector a menudo marginado y subestimado. Por ejemplo, los productores de la película se aliaron con la NDWA (National Domestic Workers Alliance) para resaltar esta narrativa y promover el respeto hacia estas trabajadoras (AFP/Washington, 2019). En ese sentido, Cleo es retratada no solo como una trabajadora del hogar, sino como una persona con emociones, sueños y una vida propia. Su relación con la familia que cuida —especialmente con los niños—, muestra su dedicación y amor, lo que contrasta con la percepción común de las trabajadoras domésticas como meras “asistentes”. Esto le permite al público empatizar con su situación y reconocer su valor (Prensa Latina/Nueva Delhi, 2019).



Fotograma: 20 de enero de 2019, en *La Jornada de En medio*.

Sin embargo, es importante destacar cómo la película también aborda las tensiones de clase y las desigualdades sociales en México. Cleo, al ser de origen indígena mixteco, representa a muchas mujeres que enfrentan discriminación y explotación. Su historia podría interpretarse, por tanto, como una crítica sobre la lucha de las empleadas domésticas en un contexto de desigualdad, lo que ayuda a visibilizar sus desafíos y contribuciones a la sociedad. Más importante aún: a medida que avanza la historia, Cleo se enfrenta a situaciones adversas que la obligan a reconocerse como mujer y a entender su lugar en el mundo.

Finalmente, cuando en la película se expone el racismo de los protagonistas, de alguna manera se manifiesta un doble propósito, es decir, pone a la luz el del espectador. “Ver Roma es estar en constante admiración de Yalitza Aparicio, un rostro que debe verse más en el cine contemporáneo y cuya presencia es un golpe en la mesa, un llamado de atención a los cineastas mexicanos, y también, a su público” (Medina, 2018).

2. Análisis secuencial de las películas

Distinto Amanecer (1943)

“Detenida en el cruce de dos caminos: uno el del amor, otro el del deber”

La película *Distinto amanecer* (1943) representó el mayor fortalecimiento en la carrera como director de Julio Bracho. Después de su estreno, apareció un artículo en la revista *Cinema Reporter*, en noviembre de ese mismo año, en la cual se afirmó: “Por muchos críticos cinematográficos destacados ésta es considerada la mejor película cinematográfica exhibida hasta ahora” (Godoy, 28). Sin embargo, la prensa de la época se abstuvo de mencionar que la película criticaba abiertamente a los gobernadores corruptos. En cambio, expresó su esperanza en el poder de los gremios, la pertinencia de la educación y las implicaciones de la expropiación de la red ferroviaria, que había sido la piedra angular de la política del presidente Lázaro Cárdenas (1936-1940). Ciertamente, la película es un reflejo del contexto sociopolítico mexicano de finales de los años treinta y principios de la década siguiente. Pero la adaptación cinematográfica de Bracho — desde un cine *noir* lleno de intriga y suspenso — presenta algunas cuestiones sindicales y sociales que fueron de interés personal del director, y que también forman parte del sentido principal de su película.

Ahora bien, a partir de este contexto diverso y complejo, está la historia central de la película: dos amigos, Julieta y Octavio, quienes luego de compartir ideales y emociones complejas durante su juventud, se vuelven a ver. Vale destacar las circunstancias en las que se reencuentran los dos viejos amigos: en medio de una persecución. Octavio trata de esconderse en una sala de cine en plena proyección. En este punto, un componente romántico emerge entre los personajes que, al principio, no se reconocen, pero que luego de cruzar algunas palabras, se dan cuenta en un momento gracioso: Julieta está distraída viendo lo que se está proyectando, cuando un extraño se sienta a su lado, aprovechando el asiento vacío. La ambientación sonora de la sala de cine se crea por la música de la película y las reacciones de los espectadores. Sin embargo, el hombre actúa de manera extraña junto a ella y esto la incómoda considerablemente. No obstante, su reacción es encender un cigarrillo y de inmediato, él sopla y apaga el fuego de su fósforo ya que llamaría la atención del espía que le persigue sobre ellos. A lo que ella reacciona diciéndole de manera asertiva pero calmada:

— ¿Con qué derecho? (Él apunta hacia un cartel que decía “NO FUME USTED” y continúa viendo la película).

— ¿Y qué? Dice ella

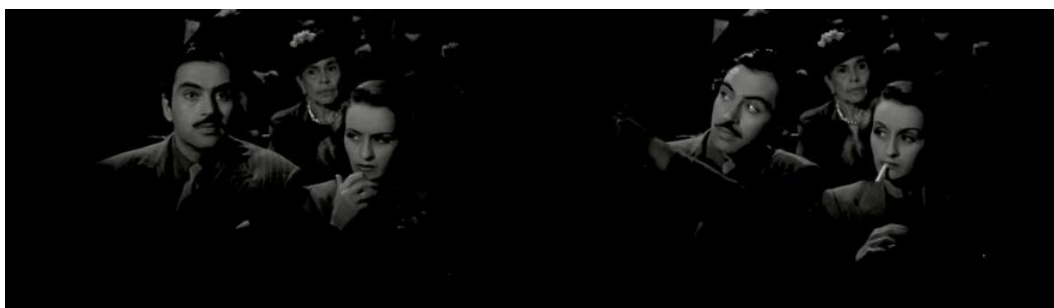
— Que tiene usted que obedecer lo que ordenan los avisos, le responde

— ¿Todos?

— Todos.

— Ya ve que obedezco, mire lo que dice ahí.

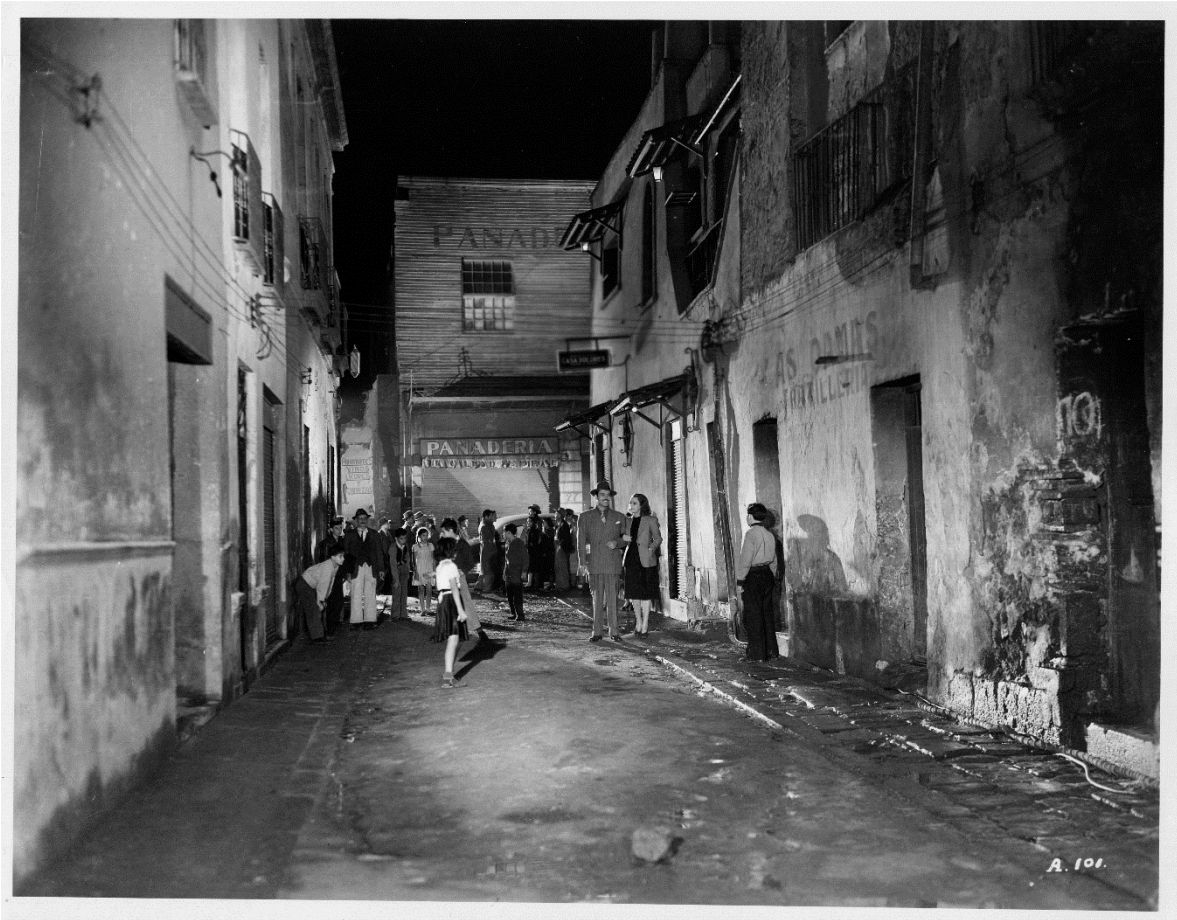
Mientras Julieta vuelve a encender el fósforo para prender su cigarrillo, Octavio advierte el segundo letrero: “FUME USTED UN MONTE CARLO”, ilustrado con la imagen de una china poblana con un sombrero y un cigarrillo en la boca.





Fotograma. El reencuentro de Julieta y Octavio, *Distinto Amanecer* (1943).

Cuando se encuentran nuevamente de frente, es en el baño de mujeres. Ella piensa que está más allá de la confusión y, antes de confrontarlo con más severidad, al fin lo reconoce como su amigo de la juventud. Es entonces que Octavio confía en ella y le cuenta cómo necesita resolver el asesinato de su patrón, un importante líder sindical de quien ya habíamos visto noticias en la introducción de la película y su historia. Ella no duda en ofrecerle ayuda y, además, lo invita a su casa para que también se reencuentre con Ignacio y su hermano. De manera progresiva, ella lo pone al día con los acontecimientos de su vida, después de tanto tiempo de distancia entre ellos.



Fotografía. Julieta conduce a Octavio a su hogar para que este pueda conversar con su esposo, Ignacio. *Distinto Amanecer*. Filmoteca UNAM.



Fotografía. Julieta conduce a Octavio a su hogar para que este pueda conversar con su esposo, Ignacio. *Distinto Amanecer*. Filmoteca UNAM.

La cercanía entre ellos es innegable, así como la capacidad de franqueza y honestidad con la que se hablan, sin el temor a sentirse juzgados por el presente que vive cada uno como mejor ha podido. Julieta es quien tiene el mayor peso económico del hogar e, inevitablemente, se ha visto en la necesidad de trabajar en un cabaret por el hambre que su hermano (a quien consideraba como el hijo que no podría tener) y ella estaban pasando. De alguna manera, tanto ella como Ignacio se han convertido en los pilares del niño, quien los ha mantenido unidos como “familia”.

Con base en lo anterior, el tema de la maternidad funciona como una forma de redención, pero también de sacrificio por parte de Julieta. Por tanto, Octavio se muestra comprensivo, ya que reconoce en ella a una mujer que está triste por las condiciones vitales

que ha tenido y, más importante aún, por la disconformidad que siente por estar junto a un hombre de quien ya no se siente enamorada.

Uno de los puntos más interesantes de la trama es el momento en que Julieta y Octavio hablan en el Cabaret Tabú, cuyo momento de tensión se quiebra con un recurso muy particular: la aparición de un momento musical. No obstante, la secuencia también consolida el desarrollo de la trama a partir del nudo: es decir, la falta de noticias sobre Ignacio y su búsqueda del sobre que contiene las pruebas contundentes contra el gobernador corrupto en la oficina de correos. Precisamente, Julieta intenta distraer a Octavio por la demora de saber noticias sobre Ignacio, pese a que ella sabe perfectamente en dónde puede estar. Por ello, en una de las tomas más significativas, ella se acerca a Octavio, lo toma de la mano para llevarlo a la pista de baile. El plano general permite ver en el encuadre las mesas y la mitad de la pista, además de la banda de músicos que están al fondo, en profundidad de campo. La cámara, colocada a una altura que puede abarcarlo, nos permite ver sólo los perfiles de quienes bailan al son de la música. Al centro Julieta, mirando a Octavio, intenta distraerlo de su preocupación por el sobre que continúa en manos de Ignacio. A través de un paneo que los sigue a ambos en plano medio (de derecha a izquierda), Octavio le dice a Julieta que no puede seguir esperando: debe ver a Ignacio a como dé lugar. Lo más interesante de la secuencia — cinematográficamente hablando— es cómo los pasos de baile definen de quién vemos el rostro a medida que dialogan, dicho de otra manera, no hace falta un plano y contraplano de ellos, el son de la música permite definirlo.

Su desplazamiento en la pista de baile hace que la imagen pase de un plano medio de ambos a un plano americano para, nuevamente, volver al plano inicial. Al mismo tiempo, de manera dinámica vemos el perfil de Julieta y la espalda de Octavio. Él le sonríe, enamorado, y ella también. Memo, el amigo de Julieta y dueño del Cabaret (quien lo sabe todo) también confirma lo que ya le había señalado a Julieta en su previa conversación. Antes de empezar a bailar, Julieta le dice a Octavio:

— Piensa un poco en mí.

— ¿Un poco? Quisiera no pensar tanto, Julieta...

— ¿Qué? – ella le responde pausada.

— En unas cuantas horas te he visto orgullosa, sumisa, valiente, triste. Cualquiera diría que hay muchas mujeres diferentes y sin embargo...

— ... Sin embargo...

— A través de todas ellas he visto a la misma mujer, la que conocí en la escuela, la que quise desde entonces...

— ¿Para qué hablas de lo que ya pasó? —(Acaba la música, se escuchan los aplausos para los músicos).

— Pero si no ha pasado, Julieta, yo no sabía en todo este tiempo qué era lo que buscaba en otras mujeres.

— ¿Y ahora?

— ¿Ahora? No sé, los hombres no hacemos otra cosa que perseguir a través de todas las mujeres; a la primera mujer que deseamos y que no tuvimos. —(En este momento, la música dice por ellos lo que sienten y, al mismo tiempo, anticipa. Cómo ese sentimiento que queda, no sólo en la pista de baile, mientras vuelven a bailar).





Fotograma. Julieta y Octavio en el Cabaret Tabú. *Distinto Amanecer* (1943).

La toma más importante aparece con la resolución del conflicto: cuando Octavio tiene en sus manos las pruebas que demuestran la corrupción y responsabilidad del gobernador por la muerte del líder obrero. Simultáneamente a este suceso se presenta la posibilidad de que Julieta se vaya junto a Octavio, con todas las implicaciones que eso conlleva. Sin embargo, todo se detiene a causa de una carta que le deja Ignacio a su hermana, lo cual representa un giro emocional significativo en ella. Cuando va a su encuentro en la estación del tren para mostrársela a Octavio directamente —lo que configura otro gran momento de sinceridad y franqueza entre ellos— vemos en plano de detalle cómo Octavio rompe la carta en un acto de frustración. Mientras, el tren ya está casi listo para partir y la campanada del reloj lo confirma, los pedazos de la carta, en la palma de su mano, se los lleva el viento. En este punto, el hombre mira a la mujer esperando saber cuál será su decisión. Finalmente, en un plano medio en el centro de la imagen, claramente triste y llorando, Julieta lo mira. Octavio, sereno, responde:

- Daría cualquier cosa, Julieta, por saber lo que estás pensando—. (Ella mira hacia arriba, a su izquierda y escucha en su mente a su hermano preguntándole a dónde va y luego a Ignacio, diciéndole que se siente solo y cómo quisiera retenerla. Pero Octavio la trae al presente nuevamente cuando le dice que no quiere perderla por segunda vez. Julieta vuelve a perderse en su pensamiento y la escuchamos en *voz en off*):

- Estoy detenida en el cruce de dos caminos: uno el del amor, otro el del deber... Yo misma no sé cuál de los dos va a arrebatarme.

Cuando vemos al tren alejándose, se advierte la figura de Julieta junto a su hermano, gracias al *tilt down* de la cámara en un gran plano general de la estación del tren. Ignacio se acerca a ambos, toma la maleta de Julieta y ella después rompe el boleto del tren.

La Otra (1946)

“defenderte del mundo con las mismas armas que el mundo usa”

Con el papel de una pareja de hermanas gemelas, María y Magdalena, Dolores del Río trabajó con Roberto Gavaldón en la película *La Otra en 1946*. Una de ellas es una manicurista que vive serias dificultades económicas; la segunda es una mujer de clase alta que, tras la muerte de su marido, recibe una importante herencia.



Fotografía. María en sus labores de manicurista. *La Otra*. Filmoteca UNAM.

La película empieza con el velorio del marido de Magdalena. Luego del funeral, María le reclama a su hermana el haber sacado ventaja de ella toda la vida, incluso el haberse casado con el hombre de quien ella estaba enamorada. Tras la acusación, Magdalena le contesta:

— Aprende la lección, hermanita, el vestido tiene siempre una gran dosis de ironía. Lo inteligente es saber aceptar esa dosis. Tú no has sabido defenderte del mundo con las mismas armas que el mundo usa.

— ¿Cuáles armas?

— Por ejemplo, la astucia, el cinismo, la hipocresía.

— ¿El crimen?

— No seas exagerada. Me refiero solo a las armas menores, no a los recursos supremos.



Fotograma. María y Magdalena conversan después del velorio, *La Otra* (1946).



Fotograma. María y Magdalena conversan después del velorio, *La Otra* (1946).

Posteriormente, María le dice a Roberto, quien es su novio y trabaja como detective, lo triste que se siente. Unos días después llama a Magdalena para decirle que está pensando en suicidarse. Magdalena va a su casa de y le dice:

— Si es por dinero yo podría proporcionarte alguna cantidad... No mucho, pero algo.

— Gracias. No es dinero lo que necesito. Menos de ti. Hay algo más fuerte que el dinero. Quería verte. Quería decirte lo que siento.

— Bien.

— Cierro los ojos y te veo siempre a la mitad de mi camino. Te has empeñado en cargar mi alma de rencor y de veneno. Nunca he odiado, Magdalena, pero hoy odio con todas mis fuerzas. Bien sabe Dios qué calvario tuve que pasar para llegar a este momento.



Fotograma. Magdalena visita a María en su casa, *La Otra* (1946).

En ese momento saca un arma. Escuchamos un disparo, pero no vemos lo que ha ocurrido. Se hace un símil con la ruptura de una piñata que ocurre afuera y en cuyo botín los niños saltan felices. Luego vemos en la pared la silueta de María, quien se desviste e intercambia su ropa con la de su hermana, a quien deja en su cuarto para fingir su propio suicidio. La elipsis temporal que hace la película es interesante, justamente porque la escena siguiente corresponde precisamente al día de cumpleaños de las hermanas. Sin embargo, en este cuadro únicamente vemos a María, posando como Magdalena, lista para celebrar. En medio de la fiesta llega Fernando, el amante de su hermana cuya existencia ella desconocía. Fernando se molesta con ella cuando, con excusas, se rehúsa a acompañarlo a su casa, aunque, cabe decirlo, ella termina cediendo a la presión. Ya en la casa de Fernando, la mujer intenta advertirle que las cosas entre ellos deben terminar, pero él se molesta y le da una cachetada. Luego decide chantajearla para no revelar “el secreto”. Al día siguiente, María le entrega todas sus joyas mientras profiere: “nada me importa si este es el precio de tu ausencia definitiva”. Fernando, a su vez, contesta: “y eres ingrata, después de tantos riesgos que hemos corrido juntos. Tan felices tiempos aquellos en que me querías todavía”. Ella insiste en que lo único que quiere es que salga de su vida, pero el hombre contesta amenazante: “¿y si decidiera quedarme?”. La respuesta de María cambia el tono de la escena, pues contesta apuntándole con un arma; sin embargo, Fernando sentencia: “qué diferente te ves en este

momento a aquella mujer que fue capaz de matar por amor”. Con esto se confirma la sospecha: la verdadera Magdalena, tal como María, había llegado a los “recursos supremos” por la misma vía que su hermana para conseguir lo que quería. Es decir, asesinando al marido.

La idea de “tomar el destino en cuenta propia” —que para este momento de la historia funciona como un elemento determinante en las acciones de ambas hermanas—, se refuerza visualmente en la película. Tras la muerte del marido de Magdalena, María había escuchado que la fortuna que heredaría su hermana era de cinco millones de pesos. A partir de ese momento, constantemente aparecen publicidades en la que se dice que el premio de la lotería es justamente de esa cantidad. Y aunque María parece ignorar la presencia de estas publicidades (y en ningún momento se plantea comprar el boleto de lotería): no está dispuesta a dejar su destino a la suerte.

Más allá de la dualidad entre el bien y el mal y cómo ésta se vincula con la condición de clase de las hermanas, llama la atención cómo la toma de decisión de ambas es la misma: defenderse del mundo con sus propias manos. Hasta cierto punto no hay una dignificación a lo que da la pobreza, al contrario, sino más bien a la necesidad de hacerle frente a cualquier costo. Por eso, los personajes masculinos son los que realmente encarnan el gran obstáculo en la vida de las gemelas.



Fotografía. María es juzgada por el asesinato del marido de Magdalena. *La Otra*. Filmoteca UNAM.

Cuando “Magdalena” se ve en la obligación de entregarle sus propiedades a Fernando en el marco de su chantaje —incluido un cuadro del Greco avaluado en más de un cuarto millón de pesos— resulta muy llamativo lo que realizan los detectives, especialmente Roberto, sobre todo cuando encuentran huellas de arsénico en el cuerpo exhumado del marido de Magdalena. Luego de pesquisas e interrogatorios, la hermana impostora es declarada culpable de asesinato y la condenan a treinta años de prisión. Al final, es Roberto quien lleva a la cárcel a María, aun pensando que se trata de Magdalena. En ese tenor, estamos entonces frente al hecho de que la perdición de las hermanas se debe justamente a los hombres con quienes mantuvieron relaciones amorosas.

Nosotros los pobres (1948)

La película dramática de Ismael Rodríguez, realizada en el año 1948, fue protagonizada por Pedro Infante, Evita Muñoz “Chachita” y Carmen Montejo. La historia sigue la vida de Pepe “El Toro”, un humilde carpintero que enfrenta las adversidades de la pobreza. El filme retrata la lucha y el amor en un contexto de desigualdad social en la Ciudad de México de los años cuarenta, escenario que resonó profundamente en el público de la época. Esta película es un clásico del Cine de Oro mexicano y se destaca tanto por su emotividad como por su representación de la vida en los barrios marginados de México.

Nosotros los pobres, es considerada un hito del cine mexicano ya que aborda de manera profunda el problema de la pobreza, así como las perspectivas morales y religiosas que se entrelazan en su narrativa. A través de la historia de Pepe el Toro, la película no sólo retrata las dificultades económicas que enfrentan los personajes, sino que también explora la dignidad humana y la solidaridad en medio de la adversidad.

Desde el inicio el filme establece un contexto en el que la pobreza no es solo una condición material, sino una experiencia de la moralidad y la ética de una comunidad. En ese sentido, la representación de la pobreza en la película se presenta como una experiencia sublime que, lejos de deshumanizar a los personajes, los eleva a un estado de heroísmo y sacrificio. Pepe “El Toro”, como figura central, encarna los valores de la familia, la amistad y la lealtad, lo que enfatiza la importancia de las relaciones humanas en tiempos de crisis.

Del mismo modo, la película destaca la importancia de la solidaridad, la dignidad humana y la fe como elementos esenciales para enfrentar la adversidad. Al reflejar la vida de los sectores más vulnerables de la sociedad también se convirtió en una especie de muestrario de los personajes del barrio, en este contexto, nos centraremos ahora en la representación de algunas las mujeres de *Nosotros los pobres*, los cuales representan los estereotipos femeninos tradicionales del cine de oro, con excepción de los personajes de “La Guayaba” y “La Tostada”, los cuales analizaremos a continuación.

La Guayaba y la Tostada: la romantización de las mujeres en situación de calle

Los personajes de “La Guayaba”, interpretado por Amelia Wilhelmy y “La Tostada” interpretado por Delia Magaña son quizás los personajes femeninos más suigéneris de todo el universo del cine de oro. Su particularidad radica en que no son propiamente un arquetipo femenino como la madre abnegada o la buena hija que representan las normas de conducta aceptadas para las mujeres y los personajes femeninos, sino todo lo contrario, son mujeres que salen de la norma al no tener un hogar y vivir en situación, lo que las obliga a ocupar un lugar dentro del espacio público. Tampoco son madres, ni esposas de algún hombre de tal suerte que sus personajes se convierten en figuras irreverentes, al margen de la sociedad.

La caracterización de ambas actrices es muy emblemática, sin embargo, sus personajes guardan un toque de romantización ya que son puestas como dos personajes cómicos a los cuales se puede ridiculizar por su condición de mujeres en situación de calle. Ahora bien, las personas en situación de calle son lamentablemente una constante en las grandes urbes a nivel mundial, en especial en medio del proceso de modernización por el cual atravesaba México y en especial la Ciudad de México, en el cual la población pobre luchaba por sobrevivir pero que quedaron relegados del sistema económico, como es el caso de “La Guayaba” y “La Tostada”. Ambos personajes representan la vulnerabilidad a la que se ven expuestas las mujeres en situación de pobreza e indigencia, el cual alcanza su punto más alto en las experiencias de vida en la calle. La película de *Nosotros los pobres*, reduce a estos personajes a dos mujeres impertinentes y graciosas de las que no se conoce su nombre y de ahí sus respectivos apodos, eliminando los rasgos gruesos de una realidad social que se encuentra atravesada por una situación de pobreza y violencia, en especial por la violencia física y sexual a la que se encuentran doblemente expuestas las mujeres en situación de calle. Resulta importante señalar que la permanencia cotidiana de las mujeres en el espacio público no siempre debe ser comprendida como una situación de acceso a derechos por parte de ellas si en este subsisten las normas patriarcales de la imposición por la fuerza, como es el caso de ambos personajes que se ven obligadas a ocupar el espacio público, si bien las historias familiares y personales de ambas mujeres no son abordadas en la película, no significa que no existan razones para que ellas se encuentre en situación de calle, tal y como lo explican las autoras Gabriela Longo y María Malena Lenta:

La persistencia de la subordinación de género en este escenario se exagera cuando el acceso a él se da por procesos de expulsión del trabajo, de la familia, por acontecimientos que irrumpen en la trayectoria de vida u otro desencadenante que las lleva a vivir en este espacio. Sus cuerpos son atravesados por lógicas del sexismo y el racismo que permean prácticas, representaciones sociales y discursos de los diferentes actores del territorio callejero, incluyendo a las propias instituciones del campo de las políticas sociales. Estos propician procesos de naturalización de las violencias de género. (Lungo y Lenta, 2017).

Finalmente, para cerrar podemos decir que tanto “La Guayaba” y “La Tostada”, se convirtieron en personajes emblemáticos de la cinematografía mexicana, no solo por su carácter irreverente sino también por ser dos personajes femeninos fuera del *status quo* y del canon de moralidad que se esperaba para las mujeres de la época.



Fotograma. Reunión de “Topillos”, “Planillas”, “La Guayaba” y “La Tostada” en la vecindad, *Nosotros los pobres* (1948).

“Chachita”: la hija obediente

Uno de los personajes más destacados es “Chachita”, interpretada por Evita Muñoz. Ella es la hija del protagonista, Pepe “El Toro”, y su papel es fundamental en la narrativa, pues representa la inocencia y la esperanza en medio de la adversidad. A través de su personaje, se muestra a la mujer como un pilar emocional de la familia, porque pese a ser sólo una niña, ya está encargada de mantener la cohesión y el optimismo de su familia en tiempos difíciles. Sin embargo, su representación también puede ser vista como una idealización de la figura femenina, que se sacrifica por el bienestar de los demás.

El personaje de “Chachita” encarga la abnegación femenina, uno de los tantos aspectos de las normas de conducta aceptadas para las mujeres de la época, además de evidenciar la violencia existente contra los menores de edad, la cual suele ejercerse en el ámbito doméstico. Dicha violencia es producto de un orden político patriarcal en el que se establecen las primeras relaciones de poder y terminar por consolidar la dominación patriarcal. Este tipo de abusos se cometen en el hogar, con testigos que forman parte de la misma familia como es el caso de la secuencia en el cual Pepe golpea a Chachita- la hace sangrar- por preguntarle por el paradero de su madre. La secuencia antes referida es interesante pues representa un contraste y al mismo tiempo una contradicción pues a lo largo de la película lo que se busca promover es el principio de la unión familiar y en esta secuencia ese principio es subvertido.



Fotograma. Pepe “El Toro” discutiendo con “Chachita”, *Nosotros los pobres* (1948).

*Una trilogía de arquetipos femeninos:
“La Chorreada”, “La que se levanta tarde” y la madre inmóvil*

Por otro lado, la película incluye personajes que encarnan otros aspectos de la realidad femenina y que han sido parte de los constantes arquetipos femeninos reproducidos por el cine de oro mexicano, por ejemplo; “La Chorreada”, interpretado por Blanca Estela Pavón, quien es la novia abnegada de Pepe el Toro. “La Chorreada” es una mujer joven, en sus veintes, atractiva y de clase baja, que trabaja para colaborar en la casa de su madre. El personaje de Blanca Estela Pavón vive con su madre y su padrastro, un hombre abusivo y violento con las mujeres, que no colabora económicamente en el hogar, pero exige los privilegios domésticos de cualquier patriarca machista, tales como tener comida preparada en cualquier momento del día y ropa limpia, por mencionar algunos. Sin embargo, es importante resaltar que “La Chorreada” no asume una condición de abnegación frente al maltrato que su padrastro ejerce sobre ella, todo lo contrario, pues se muestra beligerante y se defiende de él en diferentes momentos a lo largo de la película. Otro de los elementos importantes para este personaje y su desarrollo es su noviazgo con Pepe “El Toro”, en el cual vemos el lado más sumiso y abnegado de “La Chorreada”, a la cual Carlos Monsiváis describió como la noviecita santa por antonomasia:

“es leal, solícita, fiel de aquí a la siguiente humillación. Son suyas todas las virtudes menos las de la psicología individualizada, las de la apropiación de sí misma: no puede protestar, carece de iniciativas, se aviene a la voluntad de la madre y sólo marca su presencia de una manera en la que se confunde lo servil con lo servicial”. (Monsiváis, 2004).

Otro de los personajes arquetipos es el de “la que se levanta tarde” que, aunque no se diga explícitamente en la película, es una mujer que ejerce la prostitución. “La que se levanta tarde” es interpretada por Katy Jurado. Este personaje es una representación de la marginalidad y la explotación que enfrentan muchas mujeres en contextos de pobreza. Su inclusión en la narrativa permite una crítica social sobre las condiciones que llevan a las mujeres a tomar decisiones difíciles para sobrevivir. Por ello, con este personaje, la película aborda temas de vulnerabilidad y la lucha por la dignidad, incluso en un entorno hostil.



Fotograma. Conversación entre “La que se levanta tarde” y Celia “La Chorreda”, *Nosotros los pobres* (1948).

Finalmente, para concluir este apartado, tenemos al personaje de la madre inmóvil, interpretado por María Gentil Arcos, quien es la madre paralítica de Pepe “El Toro”. Aunque su papel es más pasivo, simboliza el sacrificio y la carga emocional que muchas mujeres llevan en la familia. De esta manera, su presencia realza la importancia de la maternidad y el cuidado, aunque también puede interpretarse como una limitación de la agencia femenina.



Fotograma. Personajes conviviendo en la vecindad, *Nosotros los pobres* (1948).

En resumen, *Nosotros los pobres* presenta a las mujeres en una variedad de roles que oscilan entre la idealización y la crítica social. A través de personajes como “La Guayaba” y “La Tostada”, “Chachita”, “La Chorreada” y “La que se levanta tarde”, la película no solo refleja las realidades de la pobreza, sino que también invita a la reflexión sobre la condición femenina en la sociedad mexicana de la época. La representación de las mujeres en esta obra cinematográfica es, por tanto, un espejo de las complejidades y contradicciones de su tiempo, ofreciendo una visión que sigue siendo relevante en el análisis del cine y la cultura contemporánea.

¡Esquina... bajan! (1948)

Película emblemática del Cine de Oro mexicano, fue dirigida por Alejandro Galindo en el año 1948. Este melodrama urbano se centra en la vida de Gregorio del Prado, un chofer de autobús que, junto a su cobrador llamado Regalito, enfrenta una serie de desafíos en su trabajo diario en la ruta Zócalo-Xochicalco. La narrativa se desarrolla en un contexto social y político que refleja las tensiones de la época, lo que le permite a Galindo explorar temas de crítica social, a través de la vida cotidiana de sus personajes. La película está protagonizada por David Silva, Fernando Soto “Mantequilla” y Olga Jiménez, quienes aportan una profundidad emocional a sus roles. Galindo, conocido por su habilidad para retratar personajes complejos y situaciones urbanas, utiliza su estilo distintivo para capturar la esencia de la vida en la Ciudad de México durante los años 40. De igual forma, la dirección de Galindo se caracteriza por su enfoque en el melodrama, lo que permite que las emociones de los personajes resalten en cada escena.

¡Esquina... bajan! no solo es una obra de entretenimiento, sino que también sirve como un documento cultural que refleja las luchas y aspiraciones de la clase trabajadora mexicana. La película se ha convertido en un referente del cine de la época y destaca la capacidad de Galindo para combinar la narrativa con una crítica social efectiva. A través de su trabajo fílmico se establece un diálogo entre arte y la realidad social, lo que la convierte en una pieza fundamental para entender el desarrollo del cine mexicano y su impacto en la sociedad. Asimismo, *¡Esquina... bajan!* es una obra que trasciende su tiempo, pues ofrece una mirada profunda a la vida urbana y a las dinámicas sociales de México en el siglo XX, consolidando a Alejandro Galindo como uno de los grandes maestros del cine mexicano.



Fotografía. Soledad "Cholita" apoyando a Gregorio. *¡Esquina... Bajan!*, Filmoteca UNAM.



Fotografía. Soledad "Cholita" ayudando a sus vecinas. *¡Esquina... Bajan!*, Filmoteca UNAM.



Fotografía. Soledad "Cholita" y Gregorio discutiendo con un policía. *¡Esquina... Baján!*, Filmoteca UNAM.

Ahora bien, la película es un claro reflejo de las dinámicas sociales y de género de su época. En este melodrama mexicano, las mujeres son representadas a través de estereotipos que, aunque pueden parecer limitantes, ofrecen una ventana para analizar las expectativas y roles asignados a ellas en la sociedad de mediados del siglo XX.

Uno de los personajes femeninos más destacados es Soledad Cholita, interpretada por Olga Jiménez. Soledad encarna la figura de la mujer tradicional, que se encuentra atrapada entre sus deseos personales y las exigencias de la sociedad patriarcal. Su carácter refleja la inocencia y la vulnerabilidad, características que eran comúnmente asociadas con las mujeres en el cine mexicano de la época. Por medio de su historia, se evidencia cómo las mujeres eran vistas como guardianas del hogar y de los valores familiares, pero también como víctimas de las decisiones masculinas.

Por otro lado, la película introduce a Kitty, un personaje que representa la seducción y la deslealtad. Kitty es descrita como una “cualquiera”, quien a su vez tiene el poder de destruir hogares, lo que sugiere una visión dualista de la mujer: por un lado, la madre y esposa ideal, y por otro, la *femme fatale* que amenaza con desestabilizar la estructura familiar. Esta dicotomía resalta la tensión entre la moralidad y la sexualidad femenina, un tema recurrente en el cine de estos años.



Fotografía. Gregorio ayudan a Soledad “Cholita” a bajar del microbús. ¡Esquina... Bajan!, Filmoteca UNAM.



Fotografía. Constantino "Regalito" y Gregorio ayudan a las pasajeras a bajar del microbús. *¡Esquina... Bajan!*, Filmoteca UNAM.

Además, la narrativa de *¡Esquina... bajan!* pone de manifiesto la dependencia económica y emocional de las mujeres hacia los hombres. La trama gira en torno a las decisiones masculinas, lo cual deja a las mujeres en un papel reactivo. Esto refleja una crítica implícita a la sociedad patriarcal, en la que las mujeres carecen de agencia y son definidas a menudo por sus relaciones con los hombres. En conclusión, la representación de las mujeres en *¡Esquina... bajan!* es compleja y multifacética. Aunque se presentan estereotipos tradicionales, también se insinúan críticas a la estructura social que limita el papel de la mujer. La película, a través de sus personajes, invita a la reflexión sobre la identidad femenina y las expectativas sociales, ofreciendo un contexto valioso para entender la evolución de la representación de las mujeres en el cine mexicano.



Fotografía. Constantino "Regalito" observando las piernas de Soledad "Cholita". *¡Esquina... Bajan!*, Filmoteca UNAM.



Fotograma. Soledad "Cholita" y Gregorio del Prado se conocen en el microbús, *¡Esquina... Bajan!* (1948).



Fotograma. Soledad “Cholita” apoya a la hija de su vecina, *¡Esquina... Bajan!* (1948).



Fotograma. Las esposas de los microbuseros se enfrentan, *¡Esquina... Bajan!* (1948).

Una familia de tantas (1949)

la representación de la buena hija, la hija que pierde el camino y la hermana pequeña

Me atrevería a decir que *Una familia de tantas* es una película emblemática del denominado Cine de Oro mexicano, tanto por la dirección, su narrativa, así como por las excelentes actuaciones que la acompañan. La película es dirigida por el célebre Alejandro Galindo y protagonizada por Fernando Soler, quien encarna la mentalidad autoritaria y machista de la época en su papel de Rodrigo Cataño, como jefe de familia. David Silva actúa a Roberto del Hierro, un carismático y entusiasta vendedor de electrodomésticos que llega a trastocar la vida de la familia Cataño y a conquistar a una de las hijas menores. Esta familia conservadora de clase media, que habita en la colonia Roma de la Ciudad de México de los años cuarenta, se encuentra compuesta por doña Gracia Cataño (interpretada por Eugenia Galindo), la esposa abnegada, callada y dispuesta a seguir todas las órdenes de su esposo; después los hijos, el primogénito es Héctor (interpretado por Felipe Alba), en quien se han depositado todas las esperanzas del progreso de la familia Cataño; sin embargo, su futuro se ve truncado tras embarazar a su novia. En segundo lugar, también está Estela (interpretada por Isabel del Puerto), quien huye de casa tras la golpiza que le propina su padre al verla besándose con su novio en medio de la calle y a altas horas de la noche. La siguiente integrante es Maru (interpretada por Martha Roth), quien representa la esperanza y el ímpetu de la juventud, pues se encuentra próxima a cumplir quince años. Por su parte, Lupita (interpretada por Alma Delia Fuentes), es la hija menor de la familia Cataño, una pequeña que es víctima de los maltratos del hermano mayor y la estricta tutela de su padre. Finalmente, tenemos a Guadalupe (interpretada por Enriqueta Razo), quien interpreta el papel de la servidumbre que ayuda a organizar la fiesta de quince años de Maru y es pieza fundamental para que Roberto del Hierro y Maru se casen hacia el final de la película.

“La buena hija”: Maru Cataño y la subversión contra el patriarcado

Maru Cataño es la perfecta representación de la buena hija en el México de los años cuarenta del siglo XX: profesa obediencia a sus padres y pasa gran parte del día ocupada en las labores del hogar, a pesar de que su madre y Guadalupe también se hacen cargo del trabajo doméstico. Cabe resaltar que en ningún momento de la película vemos a la protagonista

asistir a la escuela o salir de la casa para ir trabajar, con lo cual se puede concluir que sus días pasan completamente dedicados al trabajo doméstico y a los preparativos de su fiesta de quince años. Sin embargo, todo cambia cuando toca a su puerta Roberto del Hierro, el vendedor de aspiradoras que tiene a bien hacer una demostración del aparato para Maru y Guadalupe. Desde ese primer momento, Maru advierte que es inapropiado e inmoral que un hombre ajeno a la familia Cataño entre a la casa cuando no se encuentra su padre o hermano mayor. No obstante, Roberto del Hierro ingresa a la sala para comenzar a aspirar los sillones y demostrar la eficiencia del electrodoméstico.



Fotografía. Maru desarrollando las labores del hogar, *Una familia de tantas*, Filmoteca UNAM.

La química entre Maru y Roberto resulta evidente, aunque debemos señalar que, en la actualidad, podríamos cuestionar la atracción entre ellos, ya que el personaje de Maru es menor de edad y, aunque en la película no se menciona la edad de Roberto, queda claro que él es un hombre mayor que la chica, hecho que vuelve su vínculo problemático. Dentro del Cine de Oro mexicano los vínculos entre mujeres menores de edad y hombres mayores se

volvieron una constante; por ejemplo, en muchos filmes se puede apreciar a prácticamente niñas que terminan casadas con hombres mucho mayores que ellas, ya sea a la fuerza o por voluntad propia. La protagonista de *Una familia de tantas* no es la excepción y a pesar de la diferencia de edad, Maru termina por enamorarse de Roberto del Hierro. Su intención es invitarlo a su fiesta de quince años, la cual representa no sólo su transición de niña a mujer, sino también el momento en el cual Maru podrá presentarse en sociedad como una mujer que se encuentra en condiciones de contraer matrimonio, a pesar de que aún sea menor de edad. Desde una perspectiva antropológica la fiesta de quince años puedes ser vista de la siguiente manera:

Se presenta como un ritual que posee una gran carga simbólica y es portador de mensajes sociales que intentan comunicar algo a sus participantes. Todo ritual se presenta como un fenómeno de comunicación en la medida en que transmite algo (cierta información, recordatorios, ideas, valores, sentimientos, expresiones, deseos, fantasías, etcétera), hace un llamado de atención para resaltar elementos importantes que se presentan en la vida social. La fiesta del decimoquinto aniversario no solo transmite mensajes relacionados con el cuerpo, el género y el prestigio, sino además éstos son comunicados a los participantes en el evento en particular y a la sociedad en general a través de la difusión de las noticias de la celebración (Sarricolea, 2009).

En México y en Latinoamérica la fiesta de quince años es una metamorfosis simbólica para las mujeres que significa el paso de ser “niña a mujer”. Esta festividad se encuentra atravesada por la clase social, la raza, el sexo y el cuerpo. “Se resalta a la mujer, pero en cuanto símbolo que denota juventud, belleza, sensualidad, dinamismo, apertura a lo nuevo. Estas idealizaciones de feminidad propias de las mujeres de Occidente son reforzadas durante las fiestas de XV años mediante el baile, la música, los vestuarios y las palabras” (Sarricolea, 2009; Cagigas, 2000). En ese sentido, la fiesta de la protagonista es completamente lo que Sarricolea sugiere, en especial cuando su padre da un discurso sobre lo que se espera de ella a partir de ese momento: “esperamos que seas una mujer buena y pura, cristiana, obediente y respetuosa de tus padres”.



Fotograma. Maru en medio de su fiesta de XV años, *Una familia de tantas* (1949).

Otro de los momentos importantes para Maru dentro de la película son las secuencias que tiene junto a Roberto del Hierro en medio del espacio público, las cuales ocurren hacia la tarde cuando ella se encarga de ir por el pan para la merienda de toda la familia; son los únicos momentos en los que podemos observar al personaje de Maru en el exterior, pues recordemos que su vida transcurre dentro de su casa, realizando labores domésticas y bajo la tutela de sus padres.



Fotografía. Maru y Roberto en el espacio público, *Una familia de tantas*, Filmoteca UNAM.

Esas pequeñas escenas junto a Roberto nos develan a una Maru en metamorfosis y dispuesta a desafiar el orden patriarcal que ha impuesto su familia; son los momentos en que la protagonista comienza a cuestionar sus verdaderos deseos e ideales personales, lo que la prepara para, finalmente, enfrentar a su padre y hacerle saber que se casará con Roberto del Hierro, aunque no cuente con el apoyo de su familia.



Fotograma. Maru se enfrenta a su padre, *Una familia de tantas* (1949),

En esta secuencia, Maru logra subvertir el orden patriarcal impuesto por su padre. Por primera vez es ella misma defendiendo sus ideales. Con voz entrecortada ella dice: “Por eso es que ahora tengo el valor para hablar, pues no quiero verme como mi madre sumida en esa inmensa soledad, dí lo que sientes”. Rodrigo se exalta al escuchar las palabras de su esposa y está a punto de golpear a Maru, sin embargo, ella deja de llorar y por primera vez mira fijamente a su padre y se yergue en actitud desafiante. En esta toma la cámara solamente enfoca a padre e hija acompañada de una música dramática para agudizar el momento. Maru se encuentra vestida como una niña, con un moño grande en la cabeza y un vestido a cuadros, pero en la siguiente secuencia la vemos frente al espejo con su vestido de novia ceñido al cuerpo dejando entrever que no es más una niña y se encuentra lista para casarse con Roberto y dejar de lado su vida de hija “buena”.



Fotografía. Maru y Roberto antes de casarse. *Una familia de tantas*, Filmoteca UNAM.

La última secuencia de Maru en vestido de novia, lista para salir de casa de sus padres, es bastante dramática. Ahora vemos a una Maru llena de sentimientos encontrados, pues por un lado se encuentra feliz por casarse, pero por el otro, infinitamente triste porque ninguno de sus padres y hermanos la acompañarán en un momento tan decisivo para ella. Así, Maru sale de la casa paterna en medio de una despedida amarga, dando fin a su rol de “buena hija” para darle paso al rol de esposa. El personaje de Maru es entrañable y al mismo tiempo desafiante para los estándares femeninos de la época.

La hija que pierde el camino: Estela Cataño

Estela es la segunda hija de la familia Cataño y, al igual que Maru, posee una belleza sobresaliente. De Estela sabemos que es una mujer que trabaja y tiene un novio con el cual está próxima a casarse. A lo largo de la película vemos a Estela y a su novio besándose arrebatadamente en la puerta de la casa de la familia Cataño, es decir, en el espacio público y en un horario que rebasa las reglas establecidas por su padre. Las constantes llegadas tardías de Estela a casa y las visitas de su novio en horarios “impropios” suscitan constantes discusiones con su padre, quien busca imponerse constantemente en la vida de sus hijos.



Fotografía. Estela y su novio en el espacio público. *Una familia de tantas*. Filmoteca UNAM.

El suceso detonante para este trabajo es cuando Estela llega tarde una vez más, lo cual desata la ira de su padre que no duda en subir a su habitación y golpearla. Es importante señalar que, aunque nunca vemos al padre directamente, sabemos qué es lo que ocurre pues

en una escena posterior Estela aparece con sangre en el rostro. A la mañana siguiente, Estela se va de casa para no regresar, sus padres y hermanos se extrañan de su decisión, sin embargo, Rodrigo considera que es lo mejor, pues su comportamiento rebelde e impropio solo podía traer vergüenza y deshonra a la familia Cataño.

Estela es víctima de la violencia que el sistema patriarcal perpetúa hacia las mujeres; su padre no es más que la representación por antonomasia de ese sistema y todos sus avatares y alcances. Sin embargo, en el momento en que la figura patriarcal se ve desacreditada, recurre a la violencia física para recuperar el poder. No olvidemos que la violencia física es el último recurso para proteger al patriarcado de la oposición individual o colectiva de las mujeres, pues es también “una forma de mantenimiento del orden sociocultural establecido frente al intento de las mujeres de reubicarse en dicho orden y forma parte de su condición de masculinidad” (Cagigas, 2000). Lo que rige la conducta del personaje de Rodrigo Cataño es la creencia de que tiene sobre Estela (y de sus hijas y esposa en términos generales) el poder de considerarla como un objeto de su pertenencia; dicho de otra manera: sobre la que puede ejercer su dominación de forma arbitraria y con toda naturalidad.

Por otro lado, el personaje de Estela representa el deseo erótico- sexual femenino, el cual ha sido limitado, pues el cuerpo y la sexualidad de las mujeres:

(...) son un campo político definido, disciplinado para la producción y para la reproducción, contruidos ambos campos como disposiciones sentidas, necesidades femeninas, irrenunciables. El cuerpo de las mujeres es un cuerpo sujeto y, ellas encuentran fundamento a su sometimiento en sus cuerpos, pero también su cuerpo y su sexualidad son el núcleo de sus poderes (Lagarde, 2015).

El erotismo de la mujer, en comparación con el del hombre, tiene deberes, límites y prohibiciones, lo que Alexandra Kollontai llamó: la “doble moral sexual”, pues la sexualidad femenina busca satisfacer las demandas y el placer masculino y, por ende, la “buena mujer” aprende a renunciar al propio placer. En el caso del personaje de Estela (a la cual vemos a lo largo de la película debatirse entre la abstinencia o sublimar su deseo sexual) finalmente se decide a sublimar su deseo, pues en una sociedad patriarcal como la mexicana “ser mujer significa contener la realización del deseo erótico autogratificador, reprimirlo, o

compensarlo, y en ocasiones sublimarlo” (Lagarde, 2015). Estela pasa de ser una “buena hija”, “una muchacha decente”, a ser la vergüenza de su familia al haberse fugado con su novio para nunca más volver. El personaje de Estela es el que más duramente representa los embates de la cultura patriarcal sobre las mujeres en el ámbito familiar, tales como la violencia doméstica y el tabú en torno a la sexualidad femenina y el placer, temas que, a pesar de la distancia temporal entre la filmación de la película y la actualidad, siguen vigentes para millones de mujeres en todo el mundo.

La hermana pequeña y la violencia doméstica

El personaje de Lupita (interpretada por Alma Delia Fuentes), la hija menor de la familia Cataño, es una pequeña que no rebasa los doce años y es víctima de los maltratos tanto de su hermano mayor como de su padre, Rodrigo Cataño. Aunque las apariciones del personaje de Lupita son breves y menos frecuentes en comparación con las de Maru o Estela, considero de suma importancia retomar su participación, en especial en una de las secuencias iniciales de la película la cual ocurre en el baño. En esta secuencia, Héctor, el hermano mayor, acapara el baño, mientras sus hermanas le reclaman. Aunque termina por abrir abre la puerta para dejar que ellas se alisten, comienza una discusión y una serie de reclamos por la tardanza de Héctor. En medio de los reclamos Lupita, que sigue adormilada, se sienta sobre la camisa recién planchada de su hermano, lo que provoca el enojo de Héctor quien la jala fuertemente y termina por tirarla a la tina de baño que aún seguía con agua. La secuencia representa puntualmente un ejemplo más de la violencia patriarcal y doméstica: la pequeña Lupita es violentada físicamente por su hermano mayor por un simple disgusto. Otro momento de la cinta en donde Lupita es violentada por su padre ocurre cuando éste la reprende duramente por demorarse para irse a la escuela y, como parte de su castigo, decide dejarla sin desayunar. La violencia hacia los menores que se ejerce en el ámbito doméstico es producto de un orden político patriarcal en el que se establecen las primeras relaciones de poder y dueñidad para consolidar la dominación masculina. Este tipo de abusos se cometen en el hogar, con testigos que forman parte de la misma familia como es el caso de esta secuencia. Sin embargo, es preciso señalar que, ante el castigo que Rodrigo impone sobre Lupita, las otras mujeres (Maru y la nana) intervienen cuando la mirada masculina no está sobre ellas y deciden darle algo “ligero” de comer a Lupita antes de irse. Finalmente, podemos concluir que *Una familia de*

tantas es una película muy rica, pues nos ha permitido explorar a través de sus personajes los diversos arquetipos femeninos articulados por el cine de oro mexicano que reflejan la mentalidad de una sociedad con profundas raíces patriarcales.



Fotografía. Lupita está secando su ropa sobre la estufa. *Una familia de tantas*. Filmoteca UNAM.

Salón México (1949)

Mercedes, la madre abnegada

En *Salón México*, película dirigida por Emilio Fernández y estrenada en 1949, el arquetipo de la maternidad se encuentra en el personaje protagónico de Mercedes (Marga López), una mujer adulta de veinticinco años, que cuida y mantiene a su hermana Beatriz (Silvia Derbez) de diecisiete, mediante su trabajo de cabaretera. Se desconoce el porqué de la orfandad de ambas, sin embargo, como comenta Marcela Lagarde, “las mujeres pueden ser madres temporales o permanentes, además de sus hijos, de amigos, hermanos, novios, esposos [...]; son sus madres al relacionarse con ellos y cuidarlos maternalmente” (Lagarde, 2005, p. 364). En el filme encontramos este cuidado, de Mercedes a Beatriz, en los ámbitos económico, material, de seguridad y afectivo.

Al iniciar la película, Mercedes y Paco, un pachuco y proxeneta que persigue constantemente a la protagonista, participan en un concurso de danzón en el Salón México, el cual fue un cabaret ubicado en la calle Pensador Mexicano número 16, inaugurado el 20 de abril de 1920, y considerado, en su momento, como centro popular del danzón⁹. Ambos ganan un premio de quinientos pesos, sin embargo, Paco se lo apropia y Mercedes, que necesita el dinero desesperadamente, decide robárselo. Al día siguiente, Mercedes acude al colegio de señoritas en el que se encuentra su hermana Beatriz, se entrevista con la directora y con el dinero paga la manutención mensual y el uniforme de su hermana, además de llevarle ropa para su cumpleaños. La directora le comenta a Mercedes que no ha cumplido adecuadamente en su función de tutora como lo hacen otras familias. Más tarde, Mercedes lleva a su hermana a misa en la Catedral, a visitar el Museo Nacional de Antropología y, al final, regresan nuevamente al Zócalo a participar en el Grito de Independencia. Estos espacios representan la religión católica, la cultura y la nación mexicana, ideales y valores que Mercedes busca fomentar en Beatriz.

⁹ Es de este lugar del que Aaron Copland se inspiró para realizar la pieza musical del mismo nombre, información mencionada dentro del filme.



Fotograma. Mercedes y Beatriz están de visita en el Museo Nacional de Antropología, *Salón México* (1949).

En la visita al museo, Mercedes le dice a su hermana: “Me dan ganas de llorar, de verte tan alta y tan llena de luz. Eso era lo que yo soñaba para ti, que llegaras muy alto allá donde no hay miserias, ni sombras, ni horrores”. Ella percibe de manera dicotómica y metafórica la noción “de abajo”, donde está el lodo, las miserias, sombras y horrores; y “de arriba”, el cielo, lo alto y lleno de luz, y lo repite en diferentes ocasiones a lo largo de la película¹⁰. La idea de lo “de abajo” refiere al lugar donde ella misma se encuentra: el arrabal, la pobreza, los maltratos, la violencia, la soledad, y sobre todo, el trabajo sexual ejercido durante las noches. Mientras que el lugar de arriba se refiere a un ideal de un futuro sólido: su hermana graduada, casada y con familia. A nivel narrativo, y no solo desde la perspectiva de Mercedes, el “lugar de luz” también hace referencia al presente, representado por el internado, ese espacio de inocencia en el que un grupo de adolescentes se encuentra estudiando, formándose para un futuro profesional y desarrollándose de manera íntegra, bajo la dirección de las profesoras y la directora, todas ellas profesionistas y con una moral religiosa.

Al respecto, en su texto *Mujeres de Luz y sombra en el cine mexicano* (1993), Julia Tuñón afirma que “La imagen [el filme] nos lo ha repetido hasta la saciedad, la madre

¹⁰ Las escenas son: en el Museo, después de ser golpeada por Paco en el Salón y luego del viaje en avión.

mexicana en celuloide es un ser sufriente, que padece tormentos y dolores y que con frecuencia muere, eso sí, siempre reconocida en su bondad” (p. 399). Para complementar el análisis, se puede retomar el discurso que emite Beatriz en su escuela, como tarea para una clase, en el que habla sobre cuatro tipos de heroísmo:

Hay tantas formas de heroísmo, cuantas es capaz de asumir la abnegación humana. Uno, uno es el del santo, el que sacrifica todo al bien, a Dios, con olvido absoluto de su persona, como en el caso de San Francisco de Asís y de Santa Bernardita. Otro es el del sabio, que lucha en la soledad del laboratorio, por encontrar remedio a las grandes dolencias de la humanidad, como en el caso de Pasteur y de Madame Curie. Y hay también escondido y oscuro, el anónimo heroísmo de la madre, que se revuelve abajo entre la miseria y la desesperación para dar un lugar en el mundo a sus hijos. Y hay el heroísmo de quien defiende a su Patria y que sin importarle que el enemigo sea más poderoso y que le vaya la vida en la empresa que por ella en la tierra, en el mar, en el aire.¹¹

Narrativamente, la propia película delimita al personaje Mercedes, como si ella fuese la madre de su hermana y que lucha silenciosamente por el presente y futuro de Beatriz; de esta forma su sacrificio es equivalente simbólica y moralmente a los otros tres tipos de heroísmo.¹² La batalla que realiza Mercedes, además de ser socioeconómica —al trabajar para la manutención como figura monoparental y sin una red de apoyo— es también moral, debido al estigma del trabajo sexual, el cual ella alimenta al reconocerse a si misma “en el lodo”. En el filme, por ejemplo, Mercedes no cuenta con otros familiares o amigos, y le oculta a las personas de su trabajo para qué utiliza el dinero que busca con urgencia, ya que podrían amenazarla; asimismo le esconde a su hermana y al colegio de señoritas cuál es su oficio por su connotación moral, hecho por el cual se encuentra solitaria y vulnerable, como una “mujer que carga la cruz de su martirio” (Huerta, 24 abril de 1949).

¹¹ Es interesante que Beatriz reconozca en los tres primeros, santo, sabio y la madre, ejemplos de mujeres históricas porque su mundo es femenino y quisieron puntualizar dicha realidad del personaje.

¹² Cabe decir, que Lupe representa al santo, por su compromiso fiel, su entrega y ser el salvador de Mercedes; mientras que Roberto, aviador del Escuadrón 201, representa al héroe de la patria.



Fotograma. Beatriz se gradúa del bachillerato, *Salón México* (1949).

El personaje de Mercedes es una mujer de clase baja, debido a su condición social y al trabajo que desempeña (idea que se desarrollará en el capítulo de “La trabajadora sexual”), parte de su sacrificio es lograr que su hermana suba a una clase media y pueda acceder a otras oportunidades a partir de sus estudios y relaciones sociales. Sin embargo, a lo largo de la película, pareciera que el sacrificio de Mercedes es insuficiente: no logra participar en las actividades escolares, ni estar presente para su hermana y, sobre todo, no cuenta con un hogar digno al que pueda recibir a Beatriz cuando egrese del bachillerato. Por esas razones, al final de la película, cuando Paco intenta ir hacia Beatriz para chantajear a Mercedes, ella lo apuñala y Paco le dispara, convirtiendo esto en su último sacrificio: dar la vida por Beatriz, con lo cual asegura el futuro de su hermana y logra su redención moral. Finalmente, en la última escena se insinúa que Beatriz consolida su posición de clase mediante la unión en matrimonio que tendrá Roberto, teniente piloto, y la consecuente adopción de la directora al tomarla como nuera. Ante este último punto, es interesante observar cómo Beatriz, en vez de ser discriminada por el trabajo de su hermana, es recibida y validada por la directora, porque ella ha sido testigo de su crecimiento al haber estado resguardada dentro del internado y reconoce tanto su inocencia como su virginidad.

“La cabaretera”

Para trabajar el arquetipo de la cabaretera en la película *Salón México*, se hará primero referencia al género narrativo de la historia según diversas fuentes de la época.¹³ El filme construye una trama policíaca explicada desde el crimen de la penúltima escena: han encontrado a dos personas muertas —un hombre y una mujer— en un hotel frente al Salón México. Tal suceso genera una interrogante en el espectador acerca de lo acontecido, similar al efecto que produce leer una nota amarillista en un periódico. La historia, como lo comenta Efraín Huerta, busca crear una representación de realismo cabaretero con “un vigoroso pincelazo ciudadano” (Huerta, 24 de abril de 1949) de lo arrabal, las ficheras¹⁴ y el pachuquismo; es decir, de la clase social baja que subsiste por el trabajo sexual con todas sus implicaciones, desde la acción amenazante de los proxenetas o la falta de seguridad en los burdeles. Visto desde una perspectiva social, Mercedes no es ella en lo individual, sino que es “la cabaretera de un barrio bajo que muere”. Sin embargo, en ambas concepciones tanto la narrativa como la social, se construye una tragedia para los personajes pertenecientes a este mundo: no podrán ascender a otro estrato social, por más que lo intenten ya sea mediante el dinero (hurtado o ahorrado), o por la esperanza (dejar ese espacio y construir un hogar familiar). Un ejemplo de las narraciones en la hemerografía de la época es la siguiente nota:

¹³ Efraín Huerta (27 de febrero 1949), en su columna de crítica de cine, comenta: “*Salón México* resultó una sinfonía de página policíaca. Formidable y feroz, a veces, un poco “apaquinada”, pero siempre dentro de su ambiente, dentro de la ciudad”.

¹⁴ Este término se desarrollará en el capítulo de la cabaretera, sin embargo, recordemos que fichera es “una mujer que se dedica a acompañar a los clientes de un bar, a bailar y a beber con ellos, a la que entregan una ficha por cada periodo de tiempo o por cada bebida ordenada” (El Colegio de México).

MARGA LOPEZ FUE ACRIBILLADA A BALAZOS EN UN HOTELUCHO

EL ASESINO TAMBIEN ES UN ARTISTA CONOCIDO

Denso velo misterioso rodea la trágica muerte de la popular artista cinematográfica Marga López, cuyo cuerpo fue encontrado ayer en el cuarto de un hotelucho situado frente al "Salón México", en las calles del Pensador Mexicano. Se sabe que la desventurada Marga López llegó a dicho establecimiento acompañada de otro artista de cine cuyo nombre escapó a la memoria del encargado del hotel, pero quien está dispuesto a reconocerlo inmediatamente que se logre su captura.

En la comandancia de la quinta delegación se recibió aviso de que el cadáver de una desconocida se encontraba en el cuarto número 6 del hotel aludido. El primero en tomar conocimiento fue el agente policiaco plaza José López, quien, después de comprobar la veracidad del aviso, comunicó la noticia al agente investigador de la delegación, cuyo funcionario, acompañado del portero a sus órdenes, se trasladó al lugar mencionado, donde se identificó el cadáver y se dio fe del mismo, habiéndosele apreciado tres heridas causadas por arma de fuego.

El señor Rogelio Rojas Guerra, encargado del Hotel, fue interrogado por las autoridades, habiendo contestado a las preguntas que la policía y un individuo, cuyo rostro le recuerda al de un artista cinematográfico a la vez poder preclar su nombre, llegaron a uno de las dos de la madrugada y tomaron el cuarto número 6, y que la cuenta fue liquidada por el acompañante de Marga. Siguió diciendo que el tipo subió al cuarto con la muchacha, pero que po-

co después no escucharon tres detonaciones. Al acudir el declarante, su poco desorientado, hacia donde erroy provenían las detonaciones, el individuo que asesinó a Marga López, tuvo tiempo de huir, habiendo encontrado al señor Rojas Guerra, a la artista de cine tirada sobre el suelo del cuarto, bien muerta.

"Cuando la vi acostada sobre el suelo, dijo el declarante, me impresionó que todavía vivía. Pero al acercarme a ella noté con espanto que ya no respiraba. Inmediatamente le tomé el pulso y comprobé que estaba muerta. ¡Tan linda como era!"

Con los datos que proporcionó el encargado del hotel, la policía investiga arduamente hasta dar con el asesino, quien seguramente caerá en manos de la justicia en pocos días.

El cadáver de Marga López fue enviado al anfiteatro del Hospital Juárez, donde será autopsiado. El acta que se redactó con motivo de este extraño acontecimiento que causará sensación entre el mundo cinematográfico, fue turnada a Clase Films Mundiales, productora de la sensacional película "SALÓN MEXICO", que relata vividamente todos los pormenores de este asesinato en el que son figuras preponderantes Marga López, Miguel Inclán y Rodolfo Acosta. "SALÓN MEXICO", una extraordinaria película que dirigió Emilio Fernández y fotografía Gabriel Figueroa, no es una historia, es la vida arrabataera en carne viva, y será estrenada el domingo próximo en el Cine Variedades. (R.)



Nota hemerográfica. Anónimo, 27 de enero de 1949, Marga López fue acribillada a balazos en un hotelucho, El Informador.

MARGA LÓPEZ FUE ACRIBILLADA EL ASESINO TAMBIÉN ES UN ARTISTA CONOCIDO

Denso velo misterioso rodea la trágica muerte de la popular artista cinematográfica Marga López, cuyo cuerpo fue encontrado en el cuarto de un hotelucho situado frente al "Salón México" (...). Se sabe que la desventurada Marga López llegó a dicho establecimiento acompañada de otro artista de cine cuyo nombre escapó a la memoria del encargado del hotel, pero quien está dispuesto a reconocerlo inmediatamente que se logre su captura (Anónimo, 27 de enero de 1949).

La prensa de los años cincuenta optaba por considerar al personaje que las actrices representaban en las películas como una extensión de su vida real fuera de las pantallas, bajo la percepción que las mujeres tienen el rol único de madre-esposa (Lagarde, 2005, p. 363-364). No resultaba extraño que puedan leerse frases como: "Marga, la madre abnegada", refiriéndose a su papel en esta película o a Margarita de *Un rincón cerca del cielo*. De la misma forma, se habla de ella en su interpretación como trabajadora sexual. Por ello, para el estreno de la película se promocionó con esta nota amarillista, la cual narra —a manera de informe policiaco— el descubrimiento de un cuerpo femenino asesinado en un hotel, por un

policía de nombre Lupe López, quien da fe de que la víctima es la actriz Marga López. Luego de seis párrafos de intriga desinformativa se menciona que el hecho no es real, sino que se trata de la trama de la nueva película de CLASA films. La nota difiere del desenlace real: el reconocimiento del actuar heroico de Mercedes, propósito de la trama; en cambio, con esta perspectiva la vuelve una mujer asesinada por un hombre, bajo una noción machista y morbosa.

A lo largo del filme aparecen escenas gráficas de violencia¹⁵, que simbolizan formas de control físico y sexual del hombre contra la mujer, constantemente representadas con los personajes de Paco y Mercedes. Un ejemplo del primer tipo de dominio es cuando Paco obliga a Mercedes a entrar a una habitación en el hotel y la golpea hasta hacerla sangrar como castigo por el hurto de los quinientos pesos. La violencia contra la mujer se comprende cuando él ejerce su fuerza sobre ella, quien es incapaz de defenderse; además de que se encuentran en un espacio privado en el que otros no podrían intervenir, hasta la llegada de Lupe, que los había seguido desde el salón.

En referencia al control sexual, Marcela Lagarde señala que “una de las formas de dominio y agresión que pueden realizar los hombres a las mujeres consiste en considerarlas y convertirlas en putas (...) apropiándose eróticamente de ellas. Esta agresión (...) culmina con su apropiación erótica en el amor, bajo las instituciones” (Lagarde, 2005, p. 560). Esta idea se puede ver reflejada con la escena en la que Mercedes roba a un cliente, y este la golpea y la tira al suelo, Paco que observaba cómo es humillada, la levanta, la sienta y le dice: “Lo que pasó, pasó, y es mejor que vuelvas conmigo (...), antes no fuiste más que un capricho para mí, para qué es más que la verdad, eras la novedad del México, y ahora es distinto, creo que por primera vez en mi vida siento feo que alguien ande con otros (...). Te quiero y te tengo ley. Vente conmigo”. Con este comentario, se comprende que cuando Mercedes ingresó a trabajar al salón, Paco se interesó en ella como su proxeneta o cliente, y tuvieron relaciones sexuales en el contexto del ejercicio del trabajo sexual de Mercedes o

¹⁵ La película contó con dos preestrenos en la Ciudad de México en enero y febrero de 1949, y un estreno nacional el 26 de febrero del mismo año. Durante los preestrenos la cinta fue censurada de varias escenas. De hecho, en la prensa se estimaba que eran cerca de cinco mil pies de cinta, a lo que Emilio Fernández respondió: “hacían que el film perdiera su calidad dramática”. Desafortunadamente se desconoce si la censura fue por la violencia, las escenas en el cabaret o alguna otra situación (Anónimo, 12 de febrero de 1949; Vila, 19 de febrero de 1949).

posiblemente sin su consentimiento, ya que fue un “capricho” de él¹⁶. De esta forma, Paco se consideraba dueño de ella al apropiarse de su cuerpo erotico. Ahora, al no estar juntos y ser rechazado constantemente, Paco intenta nuevamente tener dominio sobre Mercedes, legitimándose por medio del amor y la conyugalidad monogámica.

En contraparte del personaje de Paco se encuentra Lupe, quien también busca establecerse en matrimonio con Mercedes en nombre del amor; no obstante, este personaje recurre al mismo uso de la fuerza física, al golpear a Paco en defensa de Mercedes, convirtiéndose en su “San Pedro” (Huerta, 6 de marzo de 1949). En ambos casos, ella es el motivo del ejercicio de la fuerza física por parte de los dos hombres: en el caso de Paco, es receptora de la agresión, mientras que, con Lupe, es la mujer que necesita ser salvada.



Fotograma. Paco y Beatriz, *Salón México* (1949).

La historia no revela como es que Mercedes opta por el trabajo sexual, pero es evidente que ella se encuentra en esa situación debido a la falta de opciones: no tiene estudios, ni una red de apoyo. Aunado a ello, el trabajo sexual implica diferentes grados de violencia

¹⁶ La conversación de esta escena transcurre mientras los músicos del salón interpretan una canción de la que se escuchan las frases: “Préstame tu caballo para ponerle mi montura”, metaforizando a la mujer y a la trabajadora sexual, entendida como un objeto que le pertenece a un hombre y que puede ser usado por otros, sin dotarlas de la decisión sobre su cuerpo.

física, sexual, emocional y económica. Y los hombres que ejercen las agresiones y el acoso no reciben sanciones¹⁷ —incluso son celebrados—. Es así que se genera una violencia sistemática que coloca en desventaja a las trabajadoras sexuales, ya que no reciben ningún respaldo de seguridad laboral o de un marco legal. Ellas, además de ser receptoras de la violencia, también generan una competitividad por la atención masculina y legitiman el merecimiento de las agresiones al cuerpo de sus compañeras.

De esta manera, la interpretación de la violencia sexual recibida por este grupo de mujeres se identifica por la manera en la que Mercedes nombra su situación, por ejemplo, cuando habla con Lupe acerca del sacrificio que hace por su hermana: “aunque yo me quede en el lodo, aunque un día acabe como un perro”; o cuando expresa lo feliz que se sintió al volar en la aeronave: “para mi fue como si escapara de todas las miserias de acá abajo”. Asimismo, se observa que los hombres, independientemente de la clase social o la actividad laboral que desempeñan —ya sea un ladrón, un superintendente de los ferrocarrileros o un grupo de militares aéreos)—, son los que tienen el control sobre el cuerpo de las mujeres en torno a la economía. Es así que los clientes disponen de recursos y contratan los servicios sexuales; mientras que el dueño del cabaret y los proxenetas reciben dinero por las actividades físicas y sexuales realizadas por las mujeres.



Fotografía. Mercedes y Paco, *Salón México*, Filmoteca UNAM¹⁸.

¹⁷ A diferencia de la película *Víctimas del Pecado*, en la que Violeta acude al Ministerio Público a denunciar que ha sido golpeada y este suceso procede en la justicia.

¹⁸ Esta imagen no está presente en el film, podría ser una fotografía realizada durante el rodaje, ya que aunque existe una escena en la que ambos portan esa ropa, Mercedes huía constantemente de Paco y no lo miraba a la cara.

En el filme nunca se verbaliza de manera explícita que las mujeres del cabaret son trabajadoras sexuales, únicamente usan el término de “fichera”. Aunque se comprende por el horario nocturno del trabajo, el tipo de bar y la referencia visual de la indumentaria: zapatillas, “medias de seda, faldas de ondulante tafeta” (Huerta, 27 de febrero de 1949), vestidos entallados, blusas con escotes y que muestran sus brazos, maquillaje y peinados altos con trenzas y moños, además de joyas grandes. Para la prensa no hubo dudas, el tema de la película era: “chicas libres [que] bailan por unos centavos con quienes los soliciten” (Anónimo, 3 de junio de 1948).

Por último, es importante señalar que Mercedes es el único personaje que transita y es consciente de las diferencias entre los espacios diurnos, donde se encuentra su hermana, y los espacios nocturnos del cabaret. Durante el día, y sólo ciertos domingos, acompaña a su hermana a distintos recintos culturales y religiosos. Mientras que por las noches camina de su casa al salón y durante su jornada es llevada al hotel, o es acompañada por Lupe a su casa. Así, Mercedes cuenta con libertad para transitar por sí misma, sin compañía alguna –a diferencia de su hermana–, libertad que se le concede por ser la principal proveedora de su familia y por la ausencia de familiares. Sin embargo, esta autonomía se contrasta con los momentos en los que es acompañada o llevada, como un sujeto pasivo en el que recaen las acciones de otro, por ejemplo, con los hombres que quieren relacionarse con ella.

De esta forma, *Salón México* es una película que representa, a través de un protagonista femenino, las problemáticas padecen las trabajadoras sexuales. Aunque cuentan con un pequeño margen de autonomía, su libertad constantemente está limitada por las estructuras de poder en las que están inmersas, y su seguridad se ve vulnerada por los riesgos inherentes del espacio laboral.

Víctimas del Pecado (1951)

Ficheras, trabajadoras sexuales, bailarinas y cantantes

Víctimas del pecado es una película estrenada en 1951, dirigida por Emilio Fernández y protagonizada por Ninón Sevilla, Rodolfo Acosta y Tito Junco. La trama comienza cuando Violeta (Ninón Sevilla), una joven migrante y exitosa rumbera del cabaret Chagoo Bar, rescata a un bebé de la basura, el cual es hijo de una cabaretera del mismo salón. Sin dudarlo, decide adoptarlo, pese a los problemas que podría enfrentar en el espacio laboral o en su vida personal. Rodolfo (Rodolfo Acosta), el pachuco del bar y padre del niño, perseguirá constantemente a la protagonista intentando controlarla. El filme podría clasificarse dentro del género de las películas melodramáticas rumberas¹⁹, ya que existen escenas dedicadas únicamente al baile y a la interpretación musical en espacios nocturnos y urbanos, además de mostrar un dinamismo en el avance de la narración y una fuerte emotividad en la trama.

Este filme es interesante porque representa los diferentes oficios realizados por mujeres dentro de los bares: ficheras, trabajadoras sexuales, bailarinas y cantantes. Las ficheras son mujeres que trabajan dentro de los salones y son contratadas por el dueño de estos; sus actividades consisten en bailar con hombres o acompañarlos en las mesas, promoviendo el consumo de alcohol; su vestimenta se compone de zapatillas de tacón alto, medias de seda sostenidas por una liga, faldas o vestidos entalladas debajo de la rodilla, blusas con escotes y mangas cortas holgadas; usualmente van maquilladas y peinadas con el cabello recogido en chongo o trenzas y con la frente despejada, además de usar joyas grandes y vistosas. Inclusive, en uno de los bares del filme, es el dueño el que compra los vestidos de las ficheras.

Por otro lado, las trabajadoras sexuales pueden trabajar para un proxeneta²⁰ — forzada o no—, o bien, hacerlo por su propia cuenta. Su nacionalidad puede ser mexicana o extranjera (en el film hay una mujer parisina y una cubana, que es la protagonista) y se encuentran a las afueras de los bares o en las calles, recargadas en las paredes; portan la

¹⁹ Silvana Flores (2020) comenta que “el cine de rumberas coincidió con los años de gobierno del presidente Miguel Alemán (1946-1952), volcado a intereses de modernización, que habrían incentivado esta serie de films de ambiente urbano y nocturno” (p. 168).

²⁰ A lo largo de este filme y *Salón México* usan el término de “explotadores de mujeres”.

misma indumentaria que las ficheras y muchas veces se les ve fumando. En estos dos casos, el trabajo que realizan se construye a partir de la relación con su cuerpo erotizado (Marcela Lagarde, 2015, p. 420). Las mujeres son contratadas por varones para el propio placer masculino, pues al contar con el poder adquisitivo para disponer de ellas, pueden acceder al contacto erótico de sus cuerpos vestidos en el baile y la compañía, y de la genitalidad del coito en el servicio sexual.



Fotografía. Rodolfo le explica a Catrine cómo debe caminar, *Victimas del Pecado*, Filmoteca UNAM.

Por otro lado, las bailarinas —también conocidas como rumberas— y las cantantes se presentan junto a un grupo musical afrocubano, con mujeres también extranjeras: caribeñas y latinoamericanas (Flores, 2020 p. 165). El atavío de ambas es vistoso: por un lado, las rumberas usan un traje de dos partes, van descalzas o con zapatillas; mientras que las cantantes visten coordinadas con el grupo musical usando un vestido del mismo estampado. Ambos vestuarios se apegan a la teatralidad del espectáculo y al exotismo latinoamericano. Estos trabajos artísticos no implican un contacto físico per se entre hombres y mujeres, sin embargo, sí responden a un espectáculo para el consumo primordialmente masculino, ya que, por la indumentaria, el baile o las canciones se exhibe su sensualidad (Flores, 2020, p. 170). Un ejemplo de esto es la canción interpretada por Rita Montaner, que

dice: *Ay, José, así no es. / Ay, José. ¿esto qué es? / Ay José, vuélvelo a hacer / Ay, José, no tan blandito / ponte un poco más durito / y baila con sabrosura / moviendo bien la cintura / para poderte gozar,*²¹ canción que por la letra, el ritmo y la voz refiere de manera estética al acto sexual.



Fotografía. Violeta bailando una rumba, *Víctimas del Pecado*, Filmoteca UNAM.

Dentro del filme, las mujeres pueden ser ficheras, trabajadoras sexuales o ambas, pero estas actividades no son excluyentes. Pasar de ser fichera a bailarina se reconoce como una manera de ascender socialmente; no obstante, pasar de ser fichera dentro de un cabaret a trabajadora sexual autónoma, se considera como un descenso. Y Violeta es un personaje que transita entre estos trabajos.

Al iniciar la película ella agradece a Don Gonzalo, el dueño del salón, por darle la oportunidad de bailar, así como a Rita, la cantante del bar, por recomendarla para la promoción, a lo que Don Gonzalo le responde: “Que diera yo porque de cada una de las golfas del Changoo saliera algo de provecho”. Al avanzar la historia, Violeta es echada del Changoo Bar, por lo que para poder mantener a su bebé y a sí misma, realiza, por primera vez, el trabajo sexual durante las noches de manera autónoma. En ese momento conoce a

²¹ Las críticas que surgieron alrededor de la película elogian esta canción desde la sugestión (Vila V., 22 de febrero de 1951); por otro lado, Silvana Flores comenta que la canción parodia una lección de danza (2020, p. 173).

Santiago, dueño del bar La Máquina Loca, que le ofrece trabajo “similar al que ella hace, pero mejorcito”.

Un día Rodolfo llega a donde se encuentra Violeta para llevarla como su trabajadora sexual. Sin embargo, ella se resiste y luego de forcejear Rodolfo la agrede físicamente. Con los ruidos de la pelea, las trabajadoras que se encontraban en la calle entran y golpean a Rodolfo; así, la cámara que tenía un plano medio a la altura de los ojos cambia a uno en contrapicado, permitiendo ver la fuerza colectiva de las mujeres. Esta escena es importante por dos puntos. El primero es el ejercicio del control sistemático masculino en el trabajo sexual mediante la fuerza física al someter a las mujeres. Este control corporal puede ser por medio de la trata o del amor.



Fotografía. Rodolfo va a buscar a Violeta, *Víctimas del Pecado*, Filmoteca UNAM.

El segundo tema importante por destacar es la representación de las comunidades de mujeres trabajadoras sexuales, en las que hay un reconocimiento de pares, solidaridad, apoyo y fuerza conjunta. Marcela Lagarde (2015, p. 420) comenta que, a partir del ejercicio de su trabajo, a las trabajadoras sexuales, se les nulifican ideológicamente de otras áreas de su identidad, como ser madre o esposa. En la película, por ejemplo, se escucha la frase: “Nosotras no tenemos derecho a tener hijos”, seguido de la interpretación de la canción *Pecadora*, haciendo referencia a Rosa, la madre que abandona a su hijo obligada por Paco.

Asimismo, en el cabaret, algunas trabajadoras sexuales se enamoran del proxeneta y pagan por ser su mujer, pero sin la legalidad ni la institucionalidad del matrimonio, hecho que genera un reconocimiento efímero y una competitividad violenta e individualista entre ellas. Sin embargo, esta misma idea se confronta en el filme: las trabajadoras también son madres y conforman sistemas familiares, como Violeta con su hijo; o en sistemas filiales, por ejemplo, la escena anteriormente mencionada en la que golpean en grupo a Paco, o bien, en el siguiente corte, cuando Violeta acude a denunciarlo al Ministerio Público y las mujeres testifican colectivamente en contra de él.



Fotografía. Violeta y sus compañeras denuncian a Rodolfo en el Ministerio Público, *Víctimas del Pecado*, Filmoteca UNAM.

Víctimas del pecado, en su momento, fue reconocida como una película realista por la representación de los personajes, la crudeza de las situaciones y los escenarios urbanos pertenecientes a barrios arrabales (Perucho, 1951); así como la construcción de dos clases sociales articuladas a partir de los bares. Por un lado, Chango Bar es un espacio de recreación de clase media; cuenta con un edificio grande de áreas delimitadas según su actividad: zonas de mesas, barras, pistas, camerinos. Tienen asistencia de clientes importantes, como Pedro Vargas, cantante y actor; además de contratar artistas reconocidos, como Dámaso Pérez Prado, su grupo musical, y Rita Montaner. Por otro lado, La Máquina Loca es un bar para la clase obrera, el cual da la impresión de ser una construcción angosta y reducida y estar abarrotada de personas. Los hombres que acuden son maquinistas y

fogoneros de la estación del tren Nonoalco y asisten luego de su jornada laboral, portando aún su ropa de trabajo. En ambos espacios hay ficheras, trabajadoras sexuales, rumberas y cantantes. Sin embargo, la diferencia entre uno y otro espacio radica en la calidad estética del escenario y su vestimenta (ya que la interpretación dancística es excelente en ambos lugares), los clientes que acuden y el contacto físico entre ficheras y hombres, que es mayor en La Máquina Loca.

Víctimas del pecado se desenvuelve de manera dinámica, con claros tintes emotivos que conmueven al espectador en el desarrollo de la historia de Violeta y su hijito. Sin embargo, más allá del dramatismo, la película aborda situaciones estructurales complejas, como el trabajo sexual, el abandono de infantes y la vida en situación de calle, ya que al final, Violeta sale de la cárcel y se reencuentra con su hijo infante, no tienen una casa. De esta forma la película, a partir de un melodrama, logra representar condiciones desiguales de las mujeres que trabajan en cabarets, mientras presenta una crítica social parcial.

Un rincón cerca del cielo (1952)

La película *Un rincón cerca del cielo* del director Rogelio A. González fue estrenada en 1952. El reparto fue conformado por Pedro Infante (*Pedro*), Marga López (*Margarita*), Silvia Pinal (*Sonia Irina*), Andrés Soler (*Don Chema*) y Luis Acevedes Castañeda (*Martín*).

Marga López y la encarnación de la Madre-esposa

La actriz Marga López interpreta a Margarita, quien es un personaje que resiste ante las diversas adversidades en su rol de madre y esposa. El inicio de su relación romántica con Pedro fue apresurado, ya que ambos estaban convencidos de querer formar una familia numerosa. Creían que el amor que sentían sería suficiente para superar cualquier obstáculo y que juntos podrían luchar por conseguir una estabilidad financiera con sus respectivos trabajos. Sin embargo, no esperaban que, al formalizar su relación, el jefe de Margarita la despediría, y poco después haría lo mismo con Pedro. Esto genera gran preocupación sobre cómo sostener a su familia, especialmente con el reciente embarazo de Margarita. A pesar de la acumulación de necesidades, a lo largo de la trama Pedro hace saber que no está de acuerdo con que Margarita continúe trabajando después de casarse, argumentando que su orgullo como proveedor se sentiría humillado y le avergonzaría depender del dinero ganado por ella.



Fotograma. Con poco tiempo de conocerse, Margarita y Pedro desean formar una familia, *Un rincón cerca del cielo* (1952).

Al enterarse del embarazo de Margarita, Sonia, la hija de Don Chema, expresa su descontento de traer a un bebé al mundo en medio de carencias económicas. Sostiene que es mejor tener estabilidad financiera para proveer a los hijos, y que tener únicamente amor no garantiza la felicidad. Según Sonia, algunas mujeres venían al mundo a sufrir, mientras que ella estaba allí para gozar. De esta manera, comienza un intercambio de opiniones con Margarita, quien defiende la idea de que el amor no se puede comprar y que para obtener la felicidad se debía de sufrir. Explica que había leído que la felicidad está escondida en el corazón de cada persona y solo se puede encontrar a través de las lágrimas. Al notar la mirada de compasión por parte de Margarita, Sonia le propone un tipo de competencia para determinar quién logrará obtener la felicidad a futuro: ella, por medio del dinero, o Margarita por el amor.



Fotograma. Sonia siente la mirada de compasión por parte de Margarita, *Un rincón cerca del cielo* (1952),

Mientras Pedro está en la búsqueda de empleo, Margarita empieza a demostrar preocupación con respecto al dinero, lo que no pasa desapercibido por Sonia, quien sarcásticamente, le pregunta si ahora ya lo reconoce como un problema, cuando antes lo negaba. Margarita contesta que no es personal, sino por pensar en su hijo. Con una mirada suave, Sonia le pregunta qué se siente el ser madre, a lo que Margarita responde que es un sentimiento dulce, algo que más tarde confirma Sonia al quedar embarazada.



Fotografía. Margarita explicando su preocupación por el dinero a Sonia. *Un rincón cerca del cielo*. Filmoteca UNAM.

En el transcurso de la película, Margarita enfrenta las adversidades manteniéndose tranquila, optimista y devota, con la esperanza de que podrán superar los obstáculos que se atraviesen y, en la medida de lo posible, procurar no causar más preocupaciones a Pedro. Se observa cómo, en los primeros meses de su embarazo, intenta ocultarlo a su pareja para ahorrar dinero; incluso, muy cerca del momento culminante, continúa haciendo labores domésticas, esforzándose en disimular el dolor cuando está a punto de dar a luz.



Fotografía. Margarita está sirviendo la comida a Pedro ocultando sus dolores de parto. *Un rincón cerca del cielo*. Filmoteca UNAM.

En su intento de apoyar a su esposo con los gastos domésticos, las discusiones empiezan porque ella utiliza el dinero que obtuvo de su trabajo para pagar las deudas pendientes de la boda. Lo que aumenta la culpa de Pedro al saber que ella tiene que trabajar lavando y planchando ropa para cubrir las necesidades de su hogar mientras se encuentra desempleado. Este sentimiento incrementa cuando Sonia regresa para pedir su apoyo para poder viajar y encontrarse con su padre, debido a que Margarita le ofrece sus ahorros que tenía destinados para comprar una plancha eléctrica. Ante esto, Pedro expresa que Sonia no conoce los sacrificios que ha vivido Margarita para obtener ese dinero y que es su culpa que su esposa descuide su bienestar, lo que la hace verse flaca y envejecida.

Con respecto a su relación, uno de los mayores miedos que enfrenta Margarita es que Pedro le sea infiel. Esto se observa cuando, estando embarazada, comienza a exaltarse al notar que el dinero que Pedro decía haber ganado no coincidía con lo que lleva a casa. Posteriormente, Margarita se ve afectada por los chismes de sus vecinas, quienes comentaban que Pedro le estaba siendo infiel con una mujer mayor al verlo visitarla a su vivienda. Esto ocasiona que los miedos de Margarita resurjan y vaya a buscarlo. De esta manera, ella encuentra a Pedro trabajando con la señora como comediante callejero, donde él interpreta el papel de “perro”, que anteriormente, había mencionado que era un trabajo humillante y sería algo que él nunca aceptaría realizar.



Fotograma. Margarita escucha los rumores de que Pedro le es infiel, *Un rincón cerca del cielo* (1952).

Al ser descubierto, Pedro no regresa a casa por vergüenza, lo que incrementa los rumores de sus vecinas. Durante su ausencia, Margarita se encarga de su hijo que se ha enfermado de gripe, por lo que el arrendador le ofrece dinero para que pueda cubrir sus necesidades. Cuando Pedro regresa, Margarita lo consuela diciendo que es un trabajo honrado y no debería sentir remordimiento. Sin embargo, la gripe de su hijo se agrava por no recibir tratamiento a tiempo y, sin más, fallece en su hogar.



Fotograma. Margarita cuida a su hijo enfermo, *Un rincón cerca del cielo* (1952).



Fotograma. Margarita consuela a Pedro diciendo que su trabajo es honrado, *Un rincón cerca del cielo* (1952).



Fotograma. Margarita llora la pérdida de su hijo, *Un rincón cerca del cielo* (1952),

El personaje de Margarita constantemente toma la iniciativa para resolver los problemas familiares. Se encarga de conseguir una vivienda para su familia, encontrar un trabajo para apoyarlos, todo mientras cuidaba a su hijo y, sobre todo, después del intento de suicidio de Pedro, a quien debe atenderlo en su recuperación con un nuevo bebé en camino.



Fotograma. Margarita acompaña a Pedro en su dolor y lo cuida mientras está recuperándose, *Un rincón cerca del cielo* (1952),

En la película, Margarita pasa recordándole a su esposo la importancia de ser agradecidos por lo que tienen, porque la pobreza se encuentra en el corazón. Es decir, promueve la fe y la esperanza de que están siendo protegidos y que cada suceso tiene una

razón de ser. Finalmente, el matrimonio expresa que solo por medio de las lágrimas y la pobreza se puede encontrar a Dios.



Fotograma. La pareja agradece vivir en pobreza porque es el medio de encontrar a Dios, *Un rincón cerca del cielo* (1952),

Sin duda, la actriz Marga López interpreta a Margarita, quien es la representación de una mujer que sigue los roles tradicionales de género: es una persona positiva, optimista y tranquila, que asume en todo momento el rol de cuidadora y, primordialmente, se enfoca en el bienestar familiar, así como la idealización de un amor romántico que juntos vencerán cualquier obstáculo.

A lo largo de la película, Margarita se muestra como una esposa y madre dispuesta a dejar de lado sus sentimientos, opiniones y su propio cuidado personal para dedicar su vida a su familia, procurando no causar preocupaciones a Pedro. Aunado a esto, desde el inicio de su relación romántica, Pedro le comenta que no estaba de acuerdo con que ella continuara trabajando después de casarse, pues su orgullo como proveedor del hogar se vería doblegado, a la vez de sentirse avergonzado por tomar el dinero que ella ganara. Por lo que, comienzan las discusiones una vez que Margarita paga las deudas pendientes que tenían de la boda, ocasionando que Pedro se enoje y la ignore.

Asimismo, en varias escenas se aprecia la dependencia emocional que Pedro tiene con su esposa. Por ejemplo, cuando él se encuentra angustiado o exaltado, es Margarita quien lo apoya para regular sus emociones, brindando una actitud positiva, silenciando sus sentimientos y manteniendo la esperanza de que los problemas podrán arreglarse. Esto se refuerza cuando Pedro le dice que, por continuar desempleado, ella se hace cargo del hogar y se ve: “flaca y envejecida”.

En ese sentido, y para terminar, Margarita se presenta como una mujer religiosa, con la idea de que encontrar la felicidad y acercarse a Dios mediante el sufrimiento, las lágrimas y la pobreza es posible. A diferencia de la perspectiva de Sonia, quien cree firmemente que la felicidad está vinculada con la estabilidad financiera y que ser pobre es una vida que no desea para nadie, Margarita defiende la idea de que el amor no se puede comprar y que para obtener la felicidad se debe experimentar el sufrimiento de la pobreza.

Maldita Ciudad (1954)

La madre inmóvil

Maldita Ciudad es un melodrama que presenta a una familia conformada por el médico Armando Arenas (Armando Soler), su esposa Doña María (Anita Blanch), la hija Virginia (Martha Mijares), y el tío Lucas (Carlos Arellanas), y que, a partir de una oferta de trabajo ofrecida al doctor Arenas, se mudan de Chipacuaró, una zona rural, a la Ciudad de México. Allí viven en el recién construido Centro Urbano Presidente Alemán (CUPA), mejor conocido como “Multifamiliar Miguel Alemán”, primer multifamiliar de la Ciudad de México, trazado por el arquitecto Mario Pani. Ismael Rodríguez, director del filme, tiene una clara propuesta apologética del cine mexicano, no solo respecto a su carácter estético, sino también con relación al público objetivo al que va dirigido: “el populacho”. Para ello hace un interesante juego con el personaje de Lupe (Julio Aldama), novio de Virginia, al dotarlo de niveles de representación. Por un lado, tiene su papel de novio y tendero de pueblo, así como de un hombre honesto e idealista; por el otro, representa al propio Ismael Rodríguez en su carácter de escritor de argumentos, quien además defiende a los directores de cine mexicano que generan películas sin una pretensión estética, sino de entretenimiento para las masas y representación de lo mexicano con argumentos tipo folletín basados en acontecimientos reales. Cabe decir que la argumentación de la película logra entrelazar siete historias distintas, hecho que le da un dinamismo a la trama; al mismo tiempo, presenta dos géneros narrativos: la comedia (como hilo conductor) y la tragedia (en la historia interna); e incluso, el propio personaje de Lupe defiende sus conocimientos sobre la construcción dramática: “[Mis argumentos] ya son profesionales (...). Aprendí construcción dramática, mire, el libro de Francis Varío *Cómo construir para cine* me lo sé de memoria (...). Sé manejar personajes con valores humanos a través de las treinta y seis situaciones dramáticas conocidas”. Esto demuestra que Ismael Rodríguez opta por hacer cine de folletín no porque no tenga las herramientas o el conocimiento técnico y metodológico para hacer cine de arte, sino porque su objetivo es hacer cine para el pueblo.



Fotografía. Lupe, su abuelo y Virginia en la estación del tren, *Maldita Ciudad*, Filmoteca UNAM.

A lo largo de la narración se presenta una dicotomía entre lo rural y la ciudad, similar a lo que ocurría en el mismo contexto histórico en los temas y las representaciones visuales del movimiento artístico del muralismo mexicano. El mundo rural es un espacio de tradiciones y valores, representado con el personaje del médico de pueblo que sirve a los otros sin retribución económica; o con la hija obediente (desarrollada en el capítulo de “Hija buena”); y con el escritor tendero, hombre de sentimientos puros y con pasión. En cambio, la ciudad se advierte como un lugar que corrompe progresivamente la integridad de los recién llegados o hace miserables a los que viven dentro, a partir de apariencias, malas amistades o traiciones.

Ahora bien, el espacio del pueblo también se puede reconocer a partir de la maternidad y la institucionalidad del matrimonio, y Doña María es el personaje que encarna esta cualidad. Ella, al igual que Lupe, tiene diversas capas de representación: la primera como la madre de Virginia; la segunda, desde el arquetipo de la madre abnegada, que materna y cuida a todos los integrantes de la familia; y la tercera, como la representación del México rural, ya que su juicio es a partir de la integridad moral “pueblerina” mexicana. La contraparte de Doña María son Amelia y Margó, mujeres que ejercen el trabajo sexual como scort y madame en la Ciudad de México, tema que se desarrollará en el capítulo de “La trabajadora sexual”.



Fotograma. Lupe se despide de Doña María, *Maldita Ciudad* (1954).

Doña María es una mujer adulta, enferma, en situación de discapacidad física y muda que pertenece a una clase acomodada en Chipacuaro. Junto con sus familiares constituye una familia privilegiada y reconocida a partir de la noble profesión médica de su esposo. Sin embargo, pareciera contraponer lo estático de su corporalidad respetable con una omnipresencia interesante, pues ella puede escuchar todo lo que le sucede de cada uno de los integrantes de su familia, así como de aquellas personas externas con las que su familia se relaciona. Marcela Lagarde comenta que:

En la opresión, los oprimidos tienen también poderes derivados del poder mismo (...). La mujer tiene poderes en relación directa a los atributos del poder que pueda allegarse: edad, capital, valores, educación, cualquier cualidad del poder, pero lo más importante, lo que le da mayor poder es lo que se lo quita: el cuerpo, la maternidad, la conyugalidad. En sus cuidados, la madre manipula, dirige, gobierna, se alía, enfrenta, enemista, chantajea, usa su cuerpo para atrapar a otros” (2015, p. 322).

En ese sentido, la opresión de Doña María es doble: por un lado, es la madre-esposa abnegada, y por el otro se encuentra inmóvil y con la incapacidad de hablar. Ella no puede interferir en las acciones de sus familiares, puesto que no tiene la fuerza para emitir palabra alguna o realizar una acción que cambie el curso de la inminente tragedia. Sin embargo, el poder de Doña María radica en ser una presencia incómoda, pues al conocer de forma

omnipresente cada situación, y al amar a su esposo, hija y hermano, sufre por ellos y vive anticipadamente la pena de los demás. Ese pesar, al ser visto por los otros, es recibido como un juicio moral, como una carga de conciencia de que lo que están haciendo es incorrecto. Sin embargo, el ejercicio de su poder únicamente será reconocido por su hija y Lupe, es decir, quienes están bajo su cuidado (Lagarde, 2015, p. 322) en orden jerárquico, mientras que será ignorado por quienes están a la par o sobre ella, como son su esposo y su hermano, personajes que cuando se encontraban en el pueblo, dialogaban con ella, pero al mudarse a la Ciudad la ignoraron.

En la escena de la partida del tren se observa a todo el pueblo despidiéndolos. De tal forma, Doña María, desde su posición como mujer con las facetas de ser esposa del médico de pueblo y madre de Virginia, es preservadora de la moral mexicana (Tuñón, 409 p.). Incluso su nombre hace referencia a la Virgen María de Guadalupe, volviéndose el referente social de la madre-esposa del pueblo y el referente simbólico mexicano. Es por ello que, al mudarse a la ciudad, su reconocimiento se nulifica, puesto que ahí solamente su hija podría validar su poder, pues la urbe la desplaza y la invisibiliza. Sin embargo, Virginia la abandona al cuidado de Paquita, la trabajadora doméstica de su amiga, y esta a su vez también la deja sola.

Maldita Ciudad no solo muestra la migración de la familia pueblerina a la ciudad, sino también, el desplazamiento cinematográfico de temas rurales hacía la apertura de nuevos dramas urbanos, proyectando a su vez, prejuicios y miedos que se tienen de la modernidad cosmopolita de la Ciudad de México. A través del sufrimiento del personaje de Doña María, quién encarna los valores y estructuras tradicionales del México rural, se evidencia el miedo de la pérdida de estos mismos. La ciudad, que es un espacio de cambio acelerado, se presenta como un lugar que corrompe a quién la habite.

La madre escort y la madame

En *Maldita ciudad* se presentan dos personajes relacionados con el trabajo sexual: Amalia, interpretado por Anita Blanch, y Margot, interpretado por Sara Guasch, ambas de cuarenta años. Amalia vive junto a su hija Betty en el Multifamiliar Miguel Alemán, gracias a un familiar burócrata que les otorgó el espacio. Ella representa a la mujer moderna ciudadana: una madre soltera quien cuenta con un poder adquisitivo que le permite tener una vida de clase media; asimismo, vive en un departamento nuevo y amueblado con la estética moderna de los años cincuenta. Sin embargo, este personaje se encuentra estereotipado y construido desde la mirada masculina, ya que, a partir del trabajo sexual que ejerce, obtiene los recursos económicos para solventar su vida, la cual únicamente se basa en comprar ropa de moda e ir de viaje. Dicho de otra forma, carece de historia, complejidad y crítica. Es por ello que, pese a disponer de un capital económico, tener mediana edad y ser atractiva, sus ambiciones no son mayores. Además, su faceta maternal está ausente, ya que deja sola a Betty por largos periodos, no sabe acerca de su vida y la incentiva a seguir sus mismas actividades, como si no existieran situaciones negativas en el ejercicio del trabajo sexual.



Fotograma. Amalia y Betty en su departamento, *Maldita Ciudad* (1954).

Amalia aparece una sola vez en el filme y se menciona apenas sustancialmente a lo largo de la historia. Sin embargo, en esta escena, Amalia llega de viaje y es recibida por Paquita, la trabajadora doméstica de su departamento, a quien le pregunta sobre sus recados

y negocios con hombres acomodados. Paquita le comenta que despachó a uno de sus clientes, un hombre que acaba de quebrar y anunciaron su situación en el periódico. Molesta, Amalia le dice que no debe hacer nada sin consultarlo y ésta le responde: “Ay, señora, pues si no le gusta cómo le arreglo sus movidas no me encargue sus paquetes”. En el siguiente corte, Amalia se cambia, le da dinero a Betty, hace sus maletas y se va nuevamente de viaje. Como se había mencionado anteriormente, dentro de la dicotomía de lo rural y la ciudad, el primero representa los buenos valores, la familia y el matrimonio. En contraste, la ciudad es lo corrupto, el egoísmo, la individualidad y la sexualidad libre, entendida como sinónimo del trabajo sexual, y Amalia representa todo eso.

Por otro lado, Margot dirige un negocio ubicado en San Ángel, dedicado a encuentros entre mujeres adolescentes y jóvenes con hombres adultos y ancianos con poder adquisitivo. El trabajo que realizan las mujeres para los hombres implica desde bailar y conversar en el salón principal, hasta el contacto sexual en alguna de las habitaciones de la casa (similar a lo que hacen las ficheras). Sin embargo, en esta casa (la cual está inserta dentro de una clase social media) existe un juego teatralizado por la indumentaria de los personajes misma que responde a una estética formal y elegante: mujeres con vestidos a la moda, zapatillas, joyas pequeñas; mientras que los hombres acuden con trajes de cortes modernos. Esta teatralización deja de lado la exuberancia de las joyas grandes y el maquillaje de las trabajadoras sexuales de cabarets, así como el corte de los trajes de los pachucos recurrentes en el cine de oro. Sin embargo, aun con esta distinción, Margot sigue ejerciendo un trabajo que, por el tipo de clientes, sólo puede existir en las grandes ciudades, específicamente en zonas donde se concentra el capital económico.



Fotogramas. Un hombre presenta al doctor Arenas con Margot, *Maldita Ciudad* (1954).

Al igual que Amalia, Margot aparece una sola vez y también se refiere mínimamente. Sin embargo, pese a su corta aparición, estos dos personajes funcionan dentro de la trama para explicar los peligros que ocurren en las ciudades y los caminos que las “buenas” o “malas” hijas pueden caer sin buscarlo. También representan una dicotomía extremista y, sobre todo, moralizante de la sexualidad, pues no existe un punto medio entre la virginidad cuidada en el seno familiar pueblerino y el ejercicio de la sexualidad femenina fuera de las instancias del matrimonio, cuyas libertades ciudadanas encaminan hacia el trabajo sexual.

La buena hija y la mala influencia

En la película *Maldita ciudad* aparece la Pandilla, integrada por adolescentes y jóvenes de entre 17 y 20 años, sin ocupaciones familiares, laborales ni académicas; y quienes se dedican únicamente al ocio o a actividades como: ir en autos convertibles al cine, a los bailes o a los parques; cuidar su imagen personal, explorar su sexualidad y burlarse de los otros, sin prever consecuencias debido a su propia inmadurez. Asimismo, son mantenidos por sus familias nucleares que resienten sus acciones y los efectos de éstas .

Es importante señalar que este es un grupo generacional al que no se le había representado con mayor atención en las películas de la década de los cuarenta, ya que en el caso de las representaciones femeninas, las niñas al cumplir quince años se convertían en mujeres y, por lo tanto, en potenciales esposas que en cuanto se casaban salían de la casa materna a la matrimonial, omitiendo esta etapa de su juventud, como es el caso de *Una familia de tantas*. No obstante, para la década de los cincuenta, las temáticas de la cinematografía se diversifican a situaciones urbanas, es por ello que se comienza a reconocer y representar a estos grupos sociales.

Es dentro de esta pandilla que se encuentra Betty, una adolescente citadina con libertad (debido a una madre ausente) y con una disposición económica alta (a través del dinero que le deja su mamá y del que ella adquiere en su trabajo como scort), que no sabe manejar y solo la utiliza para comprar ropa. Betty es inmadura y se deja llevar por las dinámicas de la pandilla, aunque no se sienta cómoda con ellas, como compartir a su novio con las demás compañeras del grupo y estar a su vez con otros muchachos; o aceptar los malos tratos físicos y emocionales (por ejemplo, le cancelan salidas a último momento, la ignoran o recibe bulla por algo que afecte al grupo).

Virginia, al llegar al complejo multifamiliar, conoce a Betty, y entabla una amistad con ella rápidamente. Virginia es una adolescente provinciana, buena hija que respeta a sus padres, cuida de su madre con discapacidad y tiene una relación fiel y virginal con su novio Lupe; además es practicante de la religión católica, lo que cimienta sus valores y su actuar. Pero al conocer a Betty —quien le enseña el edificio y la presenta a la pandilla— la historia pretende crear una tragedia a partir de la corrupción citadina que recae principalmente en Virginia y, posteriormente, en su padre. Al menos en el caso de Virginia y el cambio que ocurre a partir de la influencia de Betty, es posible advertir que ella se deja llevar sin tener

alguien con quién hablar y la aconseje sobre las situaciones que experimenta, ya que su padre se ha envuelto en un romance extramarital y se ausenta de la casa; y su madre, pese a reconocer lo que sucede, no puede interferir a causa de su inmovilidad física y lingüística.



Fotografía. Virginia es presentada a la Pandilla, *Maldita Ciudad.*, Filmoteca UNAM.

La escena en la que Betty presenta a Virginia en la pandilla, sus integrantes la reciben burlándose tanto de ella, como de su novio y de la religión, por lo que Virginia se desespera y se va llorando. Betty, que la había invitado, decide ignorarla hasta que Virginia le propone pedirle disculpas al grupo. Sin embargo, para volver a hacerlo, la chica citadina decide transformar físicamente a su amiga, cambiándola de ropa y peinado. Así, la chica de origen rural pasa de utilizar vestido largo y formal, con cuello y botones blancos, zapatillas y cabello largo recogido con un moño ancho, a una blusa escotada, falda entallada, cinturón ancho, zapatos bajos y pelo corto en ondas, que en palabras de su tío será “la forastera dejó en su lugar a una capitalina espigadita y linda”. Sin embargo, para que Virginia pueda pertenecer al grupo debe compensar la situación pasada, es así que uno de los muchachos propone que le dé un beso a cada uno.



Fotografía. Virginia y Betty con dos jóvenes de la Pandilla, *Maldita Ciudad.*, Filmoteca UNAM.

De esta manera, nuevamente se reconoce la dicotomía pueblo-urbe, en la que Virginia se expone al ritmo social de los jóvenes en la ciudad y se confrontan diferentes maneras de relacionarse. Un caso concreto de esta contraposición es el tema de la sexualidad, misma que se presenta, por un lado, a partir de la fidelidad monogámica provinciana que había reconocido en sus padres —y que ella reproducía con su novio— frente a la fluidez polígama de la pandilla citadina.

Es importante señalar que, dentro del grupo, quien tiene un dominio sobre las actividades son los varones, quienes a su vez se encuentran liderados y organizados jerárquicamente por Chicho. De esta forma, las jóvenes deben aceptar gustosamente las decisiones tomadas por ellos. Esto también sucede con sus relaciones sexoafectivas, por ello, pese a que las jóvenes no quieran estar con un muchacho o no les gusten sus actitudes, deben aceptar la situación y se adaptan a ella, de lo contrario serán excluidas. Aunado a ello, entre algunas de las integrantes se genera una rivalidad por la atención del hombre con el que quieran estar.

Por último, es posible pensar en la accesibilidad que tienen las adolescentes para transitar el espacio público en el complejo departamental, así como en espacios recreativos y nocturnos desde el ocio, que si bien, no lo realizan completamente solas, sí lo hacen acompañadas entre ellas o con un joven de su edad, aun con el reproche de la pérdida de su virginidad y el miedo de estar embarazadas. Como se mencionó previamente, esta libertad es

producto de la ausencia de sus padres y existe un juicio moral de las personas adultas, pues “desperdician su juventud, mientras otros jóvenes trabajan y pasan miserias, y otros tienen que migrar para ganarse el pan”. Sin embargo, es interesante ver cómo el cine de esta época ya comienza a tener una apertura representativa sobre estas experiencias juveniles femeninas con actrices de la misma edad que representan, ya que Martha Mijares, que interpreta a Virginia, contaba con 17 años durante el rodaje.

Lola (1989)

La maternidad desmitificada

Lola es el primer largometraje de María Novaro, así como la décima película de ficción del cine mexicano en formato de 35 mm en ser dirigida por una mujer (Vega P., 1989). El argumento, que tiene una estructura narrativa diferente, presenta el paulatino tránsito de la depresión de Lola (Leticia Huijara). La fotografía estuvo a cargo de Rodrigo García y el sonido, con claros tintes ochenteros, por Alberto Delgado. La historia de la película, desde su escritura, producción, hasta su exhibición es interesante. Junto a su hermana Beatriz Novaro, la directora construyó el guion, el cual fue revisado en dos talleres en 1987 en instituciones de Cuba y Estados Unidos. Dos años después, Novaro logró establecer una coproducción entre productoras mexicanas y españolas; sin embargo, debido a falta de recursos hubo retrasos en la postproducción. Para noviembre de 1989, la película se estrenó en Cuba, Estados Unidos y países europeos, con un excelente recibimiento en la crítica por sus pretensiones de “desmitificar a la maternidad”. En 1990, ganó diversos premios nacionales e internacionales, lo que abrió camino para su exhibición en México al año siguiente. Afortunadamente la prensa no sólo acompañó los procesos del filme, sino que logró diversas entrevistas con la autora y generó críticas en torno a la trama, las interpretaciones, los personajes y su recepción.

Lola es una película sobre la maternidad. En ella se muestra una madre multifacética y compleja, con diferentes áreas de identidad: su trabajo como vendedora de ropa, la relación con su esposo Omar (Mauricio Rivera), un músico emergente de rock, el cuidado que otorga a su hija Ana (Alejandra Vargas) de cinco años, la comunicación que tiene con su madre Chelo (Martha Navarro), el espacio de su casa, sus amistades y su sexualidad. Es por esto que la representación de la maternidad se entiende realista, puesto que ya no se genera una idealización de “la madrecita santa del cine mexicano” (Johnson, 22 de noviembre de 1989) de la época de oro, quien era una mujer abnegada y protectora de la moral, sino que presenta la fragilidad y la resistencia a las que Lola se enfrenta día a día y que busca representar el panorama sociocultural de las mujeres de finales de los años ochenta.

Así, María Novaro reflexiona sobre las percepciones ideológicas y socioculturales que existen en torno a conceptos, experiencias y símbolos mexicanos acerca de la madre,

como son: la maternidad entendida desde la persona que provee cuidado, seguridad y afecto; la madre dentro de la institución matrimonial; la relación madre-hija de tres generaciones: Chelo-Lola-Ana; el evento del día de las madres; la expresiones machistas y sexistas comunes aún en nuestro idioma (“mejor vas y chingas a tu madre”, “no vas a estar aquí cuando se rompa la madre”, o “a chingar a mi madre”) y el simbolismo del monumento a la madre. Estas percepciones se encuentran en constante tensión a partir de experiencias ambivalentes de los personajes. Por ejemplo, aunque Lola es la madre biológica de Ana dentro de las instituciones de la familia y el matrimonio, esta dimensión se diluye a partir de las constantes peleas con Omar, su pareja quien termina por abandonarlas indefinidamente. El propósito de presentar de esta manera la realidad de la maternidad no solo se hace desde la crítica social, sino también desde “un enfoque actual y super vital que duel[e] y conmuev[e] a las madres” (Vega, 11 de enero de 1989). Es importante destacar que María Novaro tiene diferentes públicos objetivos: el primero, se centra en mujeres mexicanas que son madres e intenta que esta representación “les ayude a vivir más relajadamente porque el peso de la maternidad es algo muy cabrón para cualquier mujer” (Vega, 11 de enero de 1989). El segundo público objetivo son los habitantes de la Ciudad de México, ya que buscó retratar “una ciudad super loca vivida con miedo, dependencia, frustración, impotencia” (Vega, 11 de enero de 1989) y que todavía se encontraba en ruinas tras el terremoto de 1985, cuyo recuerdo se mantenía vivo en la memoria colectiva.



Fotograma. Lola carga a Ana hacía la casa de Chelo. *Lola* (1989).

Una escena importante es cuando Lola regresa a su casa de noche y encuentra las luces prendidas, un quemador de la estufa encendido y a Ana, que había estado durante la tarde sola en casa, dormida con una vela consumada en su mano. Lola reconoce los accidentes que pudieron haber sucedido, revisa el cuerpo de la pequeña y la abraza mientras sigue dormida. Ella tiene un quiebre y reconoce que no puede cuidar a su hija, por lo que prepara dos mochilas con ropa y juguetes de su hija, la viste y carga mientras continúa dormida, y cruza la ciudad que amanece hacia la casa de su madre. En sonido en *off* se escucha la canción *Stabat Mater* de Antonio Vivaldi: *Stabat Mater dolorosa / Iuxta crucem lacrimosa, / Dum pendebat filius (La Madre lloraba su duelo / junto a la Cruz, / donde su Hijo estaba colgado)*. Al llegar a la casa de su madre Chelo, ésta las recibe y acepta cuidar a su nieta gustosamente.

A lo largo del filme se muestra cómo Lola se enfrenta a diferentes situaciones de la vida cotidiana y la progresiva depresión que resulta de ello. El trayecto que recorre Lola a pie por la ciudad destruida, cargando a su hija y los objetos que necesita, representa la propia fragilidad del personaje que ha tocado fondo; ninguna de las áreas de su vida es estable: su trabajo como vendedora ambulante no es suficiente para mantenerse a ella ni a su hija, su matrimonio ha terminado y no logra que Omar esté presente en la vida de Ana. Aunado a ello, las profesoras de la escuela y Chelo le recriminan que no cuida adecuadamente a la niña. Por lo que, finalmente, ella misma se da cuenta que no puede hacerlo. Así que decide pedir ayuda a su madre y a sus amistades. Desfavorablemente algunas críticas interpretaron el actuar de Lola como un abandono o “a la deriva de Lola” (Ayala, 1989), sin embargo, esto no es así, porque se preocupa por dejar en un lugar seguro a Ana, a sabiendas de que esto será temporal. A la par, es consciente de las necesidades de la niña; mientras que Omar nunca dijo claramente que se iba y dejó únicamente una televisión a color y un par de patines.



Fotograma. México sigue en pie. *Lola* (1989).

Aunque la historia de Lola es peculiar y resiste de forma continua, dentro del filme se percibe que sus compañeros mercaderes se encuentran en situaciones similares. Ellos, al igual que el letrero, “México sigue en pie”, continúan cada día en una ciudad que las veinticuatro horas está en movimiento. La fotografía da una atención especial a los edificios afectados por el sismo, ya sea como fondo o en primeros planos, y su lectura se interpreta en diferentes niveles. El primero es el peligro que corren las personas al habitar una ciudad sísmica; el segundo, es que esta vulnerabilidad física es paralela a la precariedad de su condición social y que, pese a ello continúan trabajando, yendo a la escuela, recreándose, aunque dichas situaciones van mermando su salud mental. Por ende, el personaje de Lola representa el desmoronamiento de su familia y lo afectado que se encuentra su estado anímico. Por lo que se puede concluir que el abatimiento que tiene Lola y los habitantes de la ciudad se da por las condiciones socioculturales en desventaja en la que se encuentran.



Fotograma. Edificios afectados por el sismo. *Lola* (1989).

Lola es una película que no solo aborda la maternidad desde una perspectiva nueva, realista, desmitificada, sino que también ofrece una nueva mirada a las múltiples áreas de la vida de una mujer mexicana durante los años ochenta. A través de la complejidad de la protagonista y su entorno, la película invita a reflexionar sobre las tensiones de la maternidad, la precariedad laboral, las relaciones sociales, el desmoronamiento de una pareja, la complicada relación madre-hija, y el desgaste de vivir en un espacio urbano agitado. Por ello, es necesario acercarse a este tipo de películas, que permiten reconocer, desde miradas menos estereotipadas, cómo se vive y representa la maternidad y el ser mujer en la Ciudad de México.

Roma (2018)

La maternidad en relaciones de poder

Roma es una película autobiográfica escrita, dirigida, fotografiada y coproducida por Alfonso Cuarón, en la que pretende hablar acerca de su infancia a inicios de los setenta en la colonia Roma de la Ciudad de México; por ello se utiliza el recurso del formato en blanco y negro y la atención a los sonidos ciudadanos para recordar el pasado. El argumento narra el proceso de divorcio entre Sofía (Marina de Tavira) y Antonio (Fernando Grediaga), una pareja de clase media con cuatro hijos infantiles: Toño, Paco, Pepe y Sofi. Lo interesante es que tanto la narración, como la perspectiva de la cámara (ligeramente más baja que la altura de los ojos), es contada por Cleo (Yalitza Aparicio), una de las trabajadoras domésticas indígenas oaxaqueñas que ha contratado la familia.

Debido a que esta película está inserta en nuestro propio horizonte actual, existe una mayor accesibilidad a entrevistas y noticias en torno a la historia, su producción y exhibición. En repetidas ocasiones, Alfonso Cuarón ha comentado que mientras construía la historia, conversó con sus familiares y sobre todo con Libo, Liboria Rodríguez, la trabajadora doméstica que cuidó de él y sus hermanos durante su niñez. Resultado de dichas pláticas reconstruyó situaciones pasadas, pero también reconoció que Libo tenía una vida personal fuera de su trabajo y que, además, su situación estructural era distinta de ellos, ya que pertenece a una clase social oprimida. Libo es una indígena migrante de Oaxaca, llegó a la familia nuclear de Cuarón no sólo para realizar las labores domésticas como: limpiar, cocinar, llevar y traer a los niños de sus actividades y servirles en las actividades que les solicitara, sino que también ejercía la crianza de los niños, como apoyo o sustitución de los padres. A cambio, ella era tratada de manera injusta y discriminatoria, pues no le permitían realizar actividades personales como ejercitarse en su habitación o utilizar la luz eléctrica en sus habitaciones (Solórzano, 2 de diciembre 2018). Dentro del filme, Cuarón buscó representar estas mismas situaciones racistas y clasistas efectuadas por parte de la familia hacia el personaje de Cleo. Por ejemplo, aunque ella tiene alrededor de veinticinco años, es infantilizada y no se le reconoce la capacidad de tomar decisiones o participar en conversaciones donde están los adultos. O bien, aunque es invitada a un viaje al mar como

acompañante, sigue cumpliendo funciones del trabajo doméstico y su lugar físico es similar al que ocupan los perros.

Uno de los propósitos de la película es evidenciar la discriminación y los abusos de viven estos grupos sociales; mujeres indígenas que se desplazan de sus pueblos originarios buscando sustento para sí mismas y para su familia; mujeres que realizan el trabajo doméstico en un turno completo de veinticuatro horas durante seis o siete días a la semana, con una estadía precarizada, malos tratos y un salario mínimo; mujeres viviendo, además, bajo relaciones de poder abusivas, surgidas por el afecto entre las trabajadoras y las familias. Sin embargo, gran parte de la recepción del film, que fueron personas de la generación de Cuarón, se centraron en la nostalgia del recuerdo de su propia infancia y de las experiencias compartidas por el espacio público y privado. Y, con ello, anulan o revictimiza a las trabajadoras domésticas que cuidaron de ellos, debido a la incomodidad que significa reconocer que han sido parte activa de la discriminación sistemática a este grupo. Por ejemplo, en el siguiente fragmento de la entrevista que Fernanda Solórzano le realiza a Alfonso Cuarón, ella solo describe la situación sin reconocer su responsabilidad actual:

Fernanda Solórzano: “Muchos mexicanos hemos tenido a alguien como Libo en nuestras vidas, una mujer que nos cuidó con devoción cuando éramos niños, haciendo a un lado la posibilidad de criar a su propia familia o de construir una vida autónoma. Más inquietante todavía es de pronto hacer conscientes recuerdos reprimidos de lo que ellas nos enseñaron.

Alfonso Cuarón: “Hay una razón clara por la cual los reprimimos”.

Fernanda S.: “En parte, por un imperativo social que nos hace sentir que eso debe estar guardado en un cajón”.

Alfonso C.: “Y porque nos hace ver muy mal ante nosotros mismos haber utilizado a una persona” (Solórzano, 2 de diciembre 2018).

En relación a esto, existe una incomodidad con el hecho de que la película, que representa los abusos ejercidos sobre un grupo minoritario a través de la voz narrativa y protagonismo de un personaje que representa a este grupo, sea a su vez construida por el mismo grupo social que ha ejercido sistemáticamente la violencia contra ellos.

Por otro lado, un tema central en la historia es el ejercicio de la maternidad desde los personajes contrapuestos de Sofía y Cleo. Sofía decidió ser madre y tuvo cuatro hijos dentro de su matrimonio con Antonio, un médico con plaza en el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). Dentro de este núcleo familiar, se tiene acceso a alimentación, salud, educación, casa, seguridad, a un nombre, afecto (por lo menos de la madre) y a una economía de clase media. Aunado a esto, disponen del apoyo de la abuela y de dos trabajadoras domésticas para sostener cada área del desarrollo integral de los niños. Por otro lado, Cleo, como ya se mencionó, es una mujer migrante que no cuenta con una red de apoyo sólida y de disponibilidad inmediata, más bien sobrevive a partir de su trabajo que consume la mayor parte de su tiempo. Además, se ha embarazado de su novio Fermín, un hombre que ha decidido negar su paternidad y la ha amenazado con golpearla si ella lo busca nuevamente. En esta circunstancia desfavorable debe llevar su embarazo, del cual nunca no tuvo verdaderamente la oportunidad de decidir si quería continuarlo o no.

A los nueve meses, Cleo rompe la fuente prematuramente y es llevada por Teresa al hospital. Ahí rápidamente la atiende una doctora y junto a cuatro enfermeros, la suben a una sala de consultorios abiertos. Al ver que su bebé no tiene pulso la llevan a cirugía y realizan el parto con un doctor más. Desafortunadamente la bebé nace muerta y no logran reanimarla. La última parte de la escena transcurre con Cleo en primer plano y con los doctores maniobrando de fondo, con lo cual se genera una distancia fría y deshumanizante, incluso cuando el doctor y una enfermera se acercan para avisarle que su bebé nació muerta y dejan que la cargue por un breve momento, no podemos ver los rostros de los médicos. De este modo, a partir del trato poco humano, la falta de integración de Cleo durante el proceso o de explicarle posibles diagnósticos sobre la bebé fallecida, da cuenta de una violencia obstétrica que sólo agudiza la soledad en la que Cleo se encuentra, ya que no tiene familiares cercanos y sus patrones no la reconocen como igual, pues aun cuando están con ella en el hospital desconocen su nombre, su edad y evitan estar junto a ella durante el proceso.



Fotograma. Parto de Cleo. *Roma* (2018).

Es importante señalar que esta es la única película de la selección en la que seguimos el proceso de un embarazo hasta el parto, y en realidad, es un tema poco común en las representaciones cinematográficas, a pesar de ser un proceso natural y cultural fundamental para la existencia humana.

Cleo cree que debido a que no quería tener el bebé lo ha perdido y siente culpa. Esta percepción sesgada es debido a una falta de posibilidades para decidir acerca de métodos anticonceptivos, interrupción del embarazo o información y cuidados sobre la gestación, pues, aunque acude a citas con la ginecóloga, esta no le informa claramente el proceso y se limita a realizar las preguntas del historial clínico. Cinematográficamente, la pérdida del bebé es predecible por el simbolismo del cántaro roto en la celebración del año nuevo, así como por la forma violenta en la que Cleo rompe la fuente al ser amenazada de muerte con un arma de fuego por su expareja. En ese sentido, la manera en la que se redime de esta culpa es a partir del heroísmo abnegado y maternal que tiene al salvar a los infantes de la familia de ahogarse en la playa.

Roma contrapone dos mujeres, Cleo y Sofi, que si bien, son de clases sociales distintas, ambas son víctimas del machismo. Mientras Sofía enfrenta la infidelidad de su esposo, la lascividad de sus amigos y la separación de su esposo; Cleo, una trabajadora domestica indígena y migrante, se enfrenta a una separación de su núcleo familiar y social, la precarización laboral, la discriminación constante por parte de sus empleadores, un

embarazo no deseado y la ruptura de su pareja. Así, la película, no solo nos muestra una ventana a la infancia del director y los sonidos del México de los setenta, sino también una representación desde otra perspectiva, protagónica pero también incongruente, de un grupo social que constantemente ha sido estereotipado en el cine mexicano.

3. Reflexiones finales

A lo largo de este trabajo se ha hecho un recorrido por las películas más emblemáticas del periodo del cine de oro mexicano explorando un panorama innovador al incorporar las fuentes hemerográficas de la época tanto revistas como periódicos, las cuales han dejado al descubierto las ideas imperantes sobre el “deber ser” de las mujeres mexicanas en los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado. En la primera parte de esta investigación se ha mostrado la manera en la cual la cinematografía mexicana representó a través de los filmes el código de conducta “aceptable” para las mujeres, es decir, la ideología dominante de una sociedad, la cual se encuentra atravesada por una mentalidad machista. La presencia de una imagen femenina y, sobre todo, de la “mujer mexicana” se convirtió en un modelo aspiracional de lo que debía ser y cómo debía comportarse a través de las grandes actrices del cine de oro mexicano. Como se mencionó al inicio de este trabajo, la presencia de las actrices en revistas como *Cinema Repórter* o *Cine Mexicano* fue una constante, en estas publicaciones se promocionaba un “ideal de mujer” a través de las actrices que contribuía a la conformación de un mito para la feminidad nacional.

Las películas analizadas transmiten información valiosa como emociones y normas de conducta, las cuales tienen que ver con la tensión existente entre la ideología y la mentalidad, así como también, con la representación de un imaginario social y la construcción del género que se expresan a través de la historia o el relato de cada película. De tal manera que la historia de cada filme se convierte en un canal de transmisión de la ideología dominante que termina por reproducir los diferentes arquetipos femeninos que vemos constantemente repetirse en cada una de las películas, incluso en las cintas contemporáneas como *Lola* y *Roma*, desde luego con sus respectivos matices y temporalidades pero que en esencia retoman el mismo tropo de la maternidad. En el cine mexicano la figura arquetípica por excelencia es el de la madre, el cual suele oscilar entre la madre abnegada o la madre que debe dedicarse a la prostitución para sacar adelante a sus hijos. Las mujeres de este cine son medidas en una escala que tiene en el punto más alto la moral, seguido de la bondad de la familia y los peligros acechantes de la sexualidad.

El cine mexicano de la época de oro insiste en precisar el código debido para las mujeres, ya sea en su rol de hija, madre, esposa o novia, informa al público sobre lo que es “bueno” y “malo”, recurriendo constantemente a la enseñanza o a la moraleja. También le recuerda al público que ciertos temas en los cuales deben evitar caer como la promiscuidad, la doble moral o el deseo sexual femenino, mientras que otros temas son exaltados, tales como la familia unida, la madre como figura clave, así como la esposa o novia fiel y abnegada.

Sin lugar a duda, el cine de oro mexicano reproduce los modelos de conducta aceptables para las mujeres como la monogamia, la fidelidad, la castidad, la abnegación, la sumisión y el sentimentalismo que fueron reiteradamente encarnados por personajes femeninos, tal y como en este trabajo se ha visto. Una fuerte crítica respecto a las temáticas repetitivas en el cine mexicano y los estereotipos femeninos representados en pantalla, la hizo Salvador Elizondo, en el primer número de la revista *Nuevo Cine*. Su artículo comenzaba diciendo que el cine mexicano se había constituido como un cine de moraleja condenatoria, prácticamente desde sus orígenes. Para Elizondo era necesario dejar atrás el cine de moral condenatoria con películas dedicadas a defender y salvaguardar dos instituciones: el matrimonio y la castidad. En estas películas se pretendía salvaguardar los “valores” del matrimonio convencional que habían encontrado una gran aceptación en el público de la clase media de aquellos años, al sentirse intrínsecamente identificados con los personajes. Mientras que el tema de la castidad se enfocaba en películas con protagonistas adolescentes, -que buscaban encarnaban a la clase media: oficinistas, estudiantes, hijas de familia- “que se debaten constante y furiosamente contra el fantasma de la deshonra”. (Elizondo, 1961).

El cine de oro proyecta la mirada de una sociedad sobre las mujeres y las normas de conducta social que son aceptables para ellas desde una mirada masculina. Este cine sirve como un conducto para acceder al imaginario social de la época, tanto su representación como su construcción de ahí su valor e importancia, es un cine que también conecta con el cine contemporáneo como intento mostrarse con los análisis secuenciales de Lola y Roma. Si bien la cinematografía mexicana perteneciente a la llamada “época de oro” es compleja y por momentos contradictoria, es riquísima y basta pues permite explorar los aspectos del imaginario social, la cultura popular, así como la construcción del género y los arquetipos femeninos a través de la pantalla grande.

4. Bibliografía

Películas

- Bracho, J. (Director). (1943). *Distinto Amanecer* [Película]. Films Mundiales.
- Cuarón, A. (Director). (2018). *Roma* [Película]. Coproducción México-Estados Unidos; Participant Media y Esperanto Filmoj.
- Fernández, E. (1951). *Víctimas del pecado* [Película]. Cinematográfica Calderón S.A.
- Fernández, E. (Director). (1949). *Salón México* [Película]. Films Mundiales.
- Galindo, A. (Director). (1948). *¡Esquina... bajan!* [Película]. Producciones Rodríguez Hermanos.
- Galindo, A. (Director). (1949). *Una familia de tantas* [Película]. Producciones Azteca.
- Gavaldón, R. (Director). (1946). *La otra* [Película]. Producciones Mercurio.
- González, R. A. (Director). (1952). *Un rincón cerca del cielo* [Película]. Cinematográfica Filmex S. A.
- Novaro, M. (Directora). (1989). *Lola* [Película]. Coproducción México-España; Conacite 2, Cooperativa José Revueltas, Macondo Cine Video, RTVE.
- Rodríguez, I. (Director). (1948). *Nosotros los pobres* [Película]. Producciones Rodríguez Hermanos.
- Rodríguez, I. (Director). (1954). *Maldita ciudad* [Película]. Producciones Rodríguez Hermanos.

Archivos consultados

- Acervo Iconográfico de la Cineteca Nacional de México.
- Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Biblioteca Lerdo de Tejada.
- Centro de Documentación de la Cineteca Nacional de México.
- Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hemeroteca Nacional de México.

Hemerografía

- AFP/Washington. (domingo 20 de enero de 2019). Cleo dignifica a las empleadas del hogar, expresa organización en Estados Unidos. Alianza que promueve ley para el sector organiza proyecciones de Roma, cinta de Cuarón, *La Jornada de En medio*.

- Alvarado González, Juan. (domingo 23 de julio de 1995). Opinan directores. Resurge el cine azteca, *El Porvenir*.
- Anónimo. (3 de junio de 1948). Cocktail, *Jueves de Excélsior*.
- Anónimo. (27 de enero de 1949), Marga López, fue acribillada a balazos en un hotelucho, *El Informador*, Guadalajara
- Anónimo, (12 de febrero de 1949) Noticias. Comité de Ayuda, *Mañana*.
- Anónimo. (29 de junio de 1946). Una cinta a base de realidad. Los escenarios de “La otra” son lugares verdaderos y no sets cinematográficos, *Mañana*.
- Anónimo, (18 de febrero de 1945). Comunicado de la C.T.M. y las secciones cinematográficas, *El Nacional*.
- Anónimo, (09 de septiembre de 1945). Comunicado Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, *El Porvenir*.
- Anónimo, (martes 24 de agosto de 1948). ¡¡¡¡Esquina bajan!!!! (crítica), *El Porvenir*.
- Anónimo, (18 de septiembre de 1948). Reporteando, *Cinema Reporter*.
- Anónimo, (18 de julio de 1989). Por fin se llevará a la pantalla el cuento “Lola”, *El Diario de México*, Sección Espectáculos.
- Anónimo, (16 de diciembre de 1948). Buzón fílmico, *Jueves de Excélsior*.
- Anónimo. (11 de diciembre de 1944). ¿Por qué triunfaron ellas?, *Cine Mexicano*.
- Anónimo. (sábado 19 de enero de 1946). Pronto tendrán un plan de ataque contra “Cantinflas”. El alto mando cetemista aún no dice su exacta hora cero, *El Porvenir*.
- Ayala Blanco, J. (1989). “María Novaro y la dificultad de ser a la deriva”, Cine Miércoles, 1989, Centro de Documentación, Cineteca Nacional.
- Badillo, J. M. (30 de diciembre de 1994). En cine, lo que fue y lo que no llegó a ser durante 1994. *El Economista*, La Plaza.
- Badillo, J. M. (jueves 15 de junio del 2000). “Mi película no es violenta, es intensa”: Alejandro González Iñárritu. *El Economista*, La Plaza.
- Browning, R. (1 de mayo de 1948). Expresión de Blanca Estela. *Cinema Reporter*.
- Cárdenas, R. (17 de mayo de 1951). Ecos de la voz popular. *Jueves de Excélsior*.

Castro Golarte, L. (miércoles 26 de julio de 1995). La ley de Cinematografía ya era obsoleta cuando nació. *El Informador*.

Castro Golarte, L. (jueves 24 de agosto de 1995). De las historias del Callejón o de la ausencia de milagros. *El Informador*.

Coria, José Felipe. (24 de noviembre de 1989). La Muestra hoy. Lola, Centro de Documentación, Cineteca Nacional.

De Cáceres, M. (7 de agosto de 1948). El talento y la modestia de Blanca Estela Pavón, *Cinema Reporter*.

De Cáceres, M. (18 de septiembre de 1948). Ese gran tipo que es “Mantequilla”, *Cinema Reporter*.

De Oriol, F. (21 de marzo de 1950). “La doble personalidad de Andrea Palma”, *Cine Mexicano*.

Domingo, (domingo 24 de octubre de 1948). Dominguerías, *El Nacional*.

Dieguito, Juan. “Se prohíbe murmurar. La crítica es nuestra”, 28.

El Duende Filmo (martes 26 de agosto de 1952). Nuestro Cinema, *El Universal*.

Elba, M. (17 de julio de 1943). Los Hermanos Bracho. Simientes de Arte, *Cinema Reporter*.

Elba, M. (septiembre de 1943). “Cuatro estrellas diametralmente opuestas. Dolores del Río, Andrea Palma, Isabela Corona, María Félix”, *Cinema Reporter*.

Escobedo, J. G. (sábado 03 de marzo de 1945). Quedó formado el Sindicato de la producción cinematográfica, *El Nacional*.

Gallardo de la Peña, J. (16 de enero de 2016). La crítica: Cine. Estructura Redonda/1, *Milenio*.

Gallegos C., J. L. (11 de mayo de 1989). María Novaro, una de las Cineastas Mexicanas con Futuro, Centro de Documentación, Cineteca Nacional.

Gómez A. (sábado 9 de julio de 1995). Salma Hayek: “Valgo en TV 20 mil dólares”, *El Porvenir*.

González F. (4 de enero de 1989), México y España Coproducen "Lola", Primer Largometraje de María Novaro.

González, F. (4 de enero de 1989). El Lunes Inicia Rodaje. México y España Coproducen “Lola”, Primer Largometraje de María Novaro. Poca Actividad al Comenzar al año – Otros Proyectos, Centro de Documentación, Cineteca Nacional.

Huerta, E. (18 de septiembre de 1948). Llamado a las 7, *Cinema Reporter*.

Huerta E. (6 de marzo de 1949). Close up de Nuestro Cine. Salón México, *El Nacional*.

Huerta E. (24 de abril de 1949). Close up de Nuestro Cine. De la sala al salón, *El Nacional*.

Huerta E. (27 de febrero de 1949). Salón México, la nota roja de la cinematografía mexicana, *El Nacional*.

Huerta, E. (miércoles 21 de abril de 1948). Radar fílmico, *El Nacional*.

Huerta, E. (sábado 5 de junio de 1948). Radar fílmico, *El Nacional*.

Huerta, E. (viernes 11 de junio de 1948). Radar fílmico, *El Nacional*.

Huerta, E. (viernes 20 de agosto de 1948). Radar fílmico, *El Nacional*.

Huerta, E. (18 de septiembre de 1948). Llamado a las 7, *Cinema Reporter*.

Huerta, E. (viernes 16 de julio de 1948). Radar fílmico, *El Nacional*.

Huerta, E. (sábado 24 de julio de 1948). Radar fílmico, *El Nacional*.

Huerta, E. (domingo 19 de septiembre de 1948). Radar fílmico, *El Nacional*.

Huerta, E. (martes 7 de septiembre de 1948). Radar fílmico, *El Nacional*.

Huerta, E. (martes 12 de octubre de 1948). Radar fílmico, *El Nacional*.

Huerta, E. (sábado 30 de octubre de 1948). Radar fílmico, *El Nacional*.

Huerta, E. (domingo 4 de febrero de 1951). Revoluciones y Revelaciones de Emilio Fernández, *El Nacional*.

Huerta, E. (viernes 9 de febrero de 1951). Radar fílmico, *El Nacional*, Primera Sección.

Huidobro, S. (jueves 29 de noviembre de 2018). Roma. Para construir su obra maestra, Alfonso Cuarón abandonó el espacio y el futuro para viajar en sentido contrario: hacia adentro y al pasado. Roma es un sentido tributo a la solidaridad femenina, *Cine Premiere*.

Idalia, M. (18 de septiembre de 1948). Blanca, Marga y Víctor Manuel, 3 de la Vida Airada, *Cinema Reporter*.

Johnson Celorio, R. (22 de noviembre de 1989). XXII Muestra Internacional de Cine. María Novaro demuestra con Lola la calidad, Centro de Documentación, Cineteca Nacional.

Martínez, P. A. (21 de diciembre de 1950). Marga López en su hogar. *Jueves de Excélsior*.

- Mendieta, E. (sábado 23 de diciembre de 1995). Cámara...;Cine, Crisis!, *El Porvenir*, sección En Escena.
- Medina, Salvador. “Roma de Cuarón y el México que seguimos siendo”, *Milenio*, jueves 29 de noviembre de 2018.
- Medina, S. (jueves 29 de noviembre de 2018). Roma de Cuarón y el México que seguimos siendo, *Milenio*.
- Moreno, Violeta. (23 de enero de 2017). *Milenio*.
- Netflix. (17 de diciembre 2018). Preguntas y respuestas de ROMA con Alfonso Cuarón en CDMX, *Netflix*. <https://www.youtube.com/watch?v=4sQjKQKT5Lw>
- Pérez Díaz, R. (10 de febrero de 1951). Cineimpactos, *El Impacto*.
- Perucho, A. (11 de febrero de 1951). Se apaga la luz. Víctimas del pecado. *El Nacional*
- Prensa Latina/Nueva Delhi. (lunes 18 de marzo de 2019). Aclaman a Roma en India; realizan debate sobre las empleadas domésticas, *La Jornada de En medio*.
- Regis. (18 de septiembre de 1948). Crítica. *Cinema Reporter*.
- Salgado, O. (11 de enero de 1989). “Lola. Lucha por su Supervivencia Vendiendo Ropa en la Macro Ciudad. María Novaro Rueda un Filme de Angustiante Realidad Social”. Centro de Documentación, Cineteca Nacional.
- Saavedra, M. (lunes 10 de julio de 2000). Amores perros. Espejo de una ciudad que no duerme. *El Informador*.
- Servín Vega, M. (23 de enero de 2017). *La Jornada*, Sección Capital.
- Solórzano F. (2 de diciembre 2018), Entrevista a Alfonso Cuarón “Con Roma quería honrar el tiempo y el espacio; que los lugares dictaran lo que iba a pasar”, *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista/entrevista-a-alfonso-cuaron-con-roma-queria-honrar-el-tiempo-y-el-espacio-que-los-lugares-dictaran-lo-que-iba-a-pasar/>
- Tamez. (martes 7 de diciembre de 1943). Cine farándula. *El Porvenir*.
- Tort. (08 de junio de 1946). Cine. *Mañana*. *La Revista de México*.
- Valdes, J. y Balzaretti, F. (12 de febrero de 1943). La enigmática Dolores. *Cinema Reporter*.
- Vega, P. (24 de noviembre de 1989). Lola. *La Jornada*, Sección Cultura.
- Vega, P. (11 de enero de 1989). En Lola, quiero desmitificar la maternidad: María Novaro. Centro de Documentación, Cineteca Nacional.

- Vila, V. (19 de febrero de 1949). Sobre la pantalla. Números cortos, *Mañana*.
- Vila, V. (4 de marzo de 1950). Film de la Semana, *Mañana*.
- Vila, V. (10 de febrero de 1951). Film de la Semana, *Mañana*.
- Vila, V. (22 de febrero de 1951). Luces de colores, *Jueves de Excelsior*.
- Zabalbeascoa, A. (martes 11 de diciembre de 2018). La casa como personaje. *El País*.
- Zúñiga, A. (febrero de 1994). De la madre en el melodrama mexicano. (*Nosotros los pobres*, 1948), *Archivos de la Filmoteca*.
- Zurita, S. (viernes 23 de abril de 1999). “Estudio México Films producirá entre cuatro y seis películas por año”: Federico González Compeán. *El Economista*, La Plaza.

Bibliografía

- Baczko, B. (1999). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Ediciones Nueva Visión, SAIC.
- Bonfil, C. (2016). *Al filo del abismo. Roberto Gavaldón y el melodrama negro*. Secretaría de Cultura.
- Cineteca Nacional. (S/F). *Salón México, Una película de Emilio Fernández*, Clásicos de la época de oro del cine mexicano.
- Flores S. (2020) El cine de rumberas y ficheras: dos caras alternativas de una misma moneda, *Fonseca, Journal of Communication*. Recuperado a partir de <https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/2172-9077/article/view/fjc202020163180>
- García Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, Ediciones Mapa, S.A. de C.V.
- García Riera, E. (1992-1997). *Historia documental del cine mexicano*. Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Mexicano de Cinematografía, 18 volúmenes.
- García Riera, E. y Fernando M. (1988). *La guía del cine mexicano de la pantalla grande a la televisión 1919-1984*, Editorial Patria.
- García, G. y Aviña, R. (1997). *Época de oro del cine mexicano*, Clío.
- Lagarde M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*,

UNAM.

Orozco Espinel, M. P. (2019). *Defenderse del mundo con las mismas armas que el mundo usa: Lupe Vélez y Dolores del Río (1921-1946)* [Tesis de Magister en Estudio de Género, Universidad Nacional de Colombia].

Reséndiz, E. y Villareal, R. (1995). *Esas extrañas mexicanas del celuloide*, Ediciones Castillo.

Tuñón, J. (1986). *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío*, Universidad de Guadalajara, UNAM-III.

Tuñón, J. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. El Colegio de México, Instituto Mexicano de Cinematografía.

Vega Alfaro, E. (coord.) (2005). *Historia de la producción cinematográfica mexicana 1977-1978*. Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Cultura.



GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE MÉXICO

Esta investigación: Las mujeres y el público en el cine de oro mexicano recibió el apoyo del Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México (PROCINECDMX) a través de la convocatoria “APOYO A LAS INVESTIGACIONES QUE IMPULSEN EL DESARROLLO DE LA CINEMATOGRAFÍA MEXICANA EN LA CIUDAD DE MÉXICO 2024”.



GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE MÉXICO

SECRETARÍA
DE CULTURA

PROCINE
Ciudad de México