

# La mujer en el cine mexicano como figura fílmica y realizadora

JULIA ELENA MELCHE

Desde sus inicios hasta nuestros días, el cine mexicano ha sido, ante todo, un reflejo de la sociedad en que vivimos. Con mayor o menor éxito, ha registrado su idiosincrasia, sus cambios políticos, sociales y culturales, así como sus inquietudes, reflejando la moral imperante en las distintas décadas, casi siempre desde la perspectiva masculina.

Si se toma en cuenta que en ochenta años de industria fílmica nacional en el terreno comercial, a partir de 1917 (año en que se inician los primeros largometrajes de ficción) y hasta la fecha, sólo alrededor de unas cuarenta películas han sido dirigidas por mujeres, se advierte que el cine mexicano ha sido mayoritariamente viril, no sólo en cuanto a su realización, sino al manejo del rol femenino. Así, estos cien años del cine mexicano han sido para la construcción de la masculinidad.

En el melodrama campirano de los años treinta y cuarenta, surge la presencia de mujeres frágiles, en contraposición con los machos fuertes y valientes, aunque evocadoras de toda sensualidad. Mujeres excluidas, cuya opinión no cuenta. Mujeres sumisas ante el padre, el patrón o el marido, como en *Allá en el Rancho Grande* (De Fuentes, 1936), que presenta a una tímida Esther Fernández, o en *Flor Silvestre* (Fernández, 1943), donde aparece la campesina Esperanza, interpretada por Dolores del Río, de postura servicial en el hogar, obediente a las órdenes y deseos de su esposo (Pedro Armendáriz) y humillada por el altivo patrón don Francisco (Miguel Ángel Ferriz), por haber contraído nupcias con su hijo, ya que el discurso principal de esta cinta se orientaba a preservar las clases sociales prerrevolucionarias.

En los dramas familiares de esos mismos años, las películas empiezan a girar en torno de la clase media. Este cine sirve para remarcar los estrictos valores morales de la familia mexicana de la época, como la honorabilidad, el orden establecido y su unidad por encima de todo. La familia mexicana, como sagrada institución respetable, monogámica, católica y numerosa, es retratada en uno de los prototipos más representativos del género: *Cuando los hijos se van* (Bustillo Oro, 1941), donde la familia, a pesar de la disgregación de sus miembros, sobrevive y permanece en ar-

monía, sin dejar de depender de su núcleo fundamental, en este caso de los padres, personificados por Fernando Soler y Sara García. Esta intocable unidad familiar habrá de apoyarse primero en la indiscutible autoridad del padre, y luego en la obediencia y resignación de las mujeres. Aparece la madre sufrida y abnegada, cuyo sufrimiento y abnegación la hacen parecer más gloriosa. Símbolo de esta viejecita casi mártir es la inolvidable Sara García en *La gallina chueca* (De Fuentes, 1941), *Mi madrecita* (Elías, 1940), *Madre adorada* (Cardona, 1948) y la misma *Cuando los hijos se van*.

Estas producciones vienen a constituir una apología del autoritarismo como norma educativa y se promueven para defender la unidad familiar. La educación de las hijas se limita a fomentar sus virtudes (obediencia, sumisión, resignación), cualidades naturalmente al gusto y las exigencias del futuro esposo. En este cine el adulterio es inimaginable. Si acaso una hija desobedece a los padres o altera las buenas costumbres familiares, se la expulsa del hogar. Si decide irse con el hombre amado, lo cual regularmente es mal visto por los padres, termina recibiendo su castigo, ya sea abandonada por su pareja, convertida en madre soltera, mujer divorciada (otra condición femenina reprochable) o prostituta.

Como excepción de la regla, el cineasta Alejandro Galindo trató de presentar una visión más crítica de la familia de clase media en su excelente filme *Una familia de tantas* (1948). Aunque en principio la situación del clan protagonista es similar a la de otras cintas anteriores (madre e hijas sumisas, cuyas voluntades se nulifican ante la hegemonía paterna), Galindo logra desafiar los patrones establecidos, tanto cinematográficos como morales, al mostrar el retrato de una familia que también se disgrega, y esta vez sí pierde su armonía. El elemento detonante de semejante proceso lo representa el vendedor de aspiradoras Roberto del Hierro (David Silva), quien con sus ideas más liberales trastorna el equilibrio de la familia. Como símbolo de la modernidad que empieza a vislumbrarse, Roberto provoca la toma de conciencia en la guapa Maru (Martha Roth). Por primera vez una hija que desobedece a su padre no termina sufriendo y condenada, sino feliz

al lado del hombre que ama y ha escogido. Maru representa a la mujer que evoluciona y reflexiona sobre su condición como ser individual y autónomo, para convertirse en la amiga y compañera de su hombre —y no en esclava tiranizada— que, como futura madre, formará hijos más libres y pensantes, aunque para llegar a ello tenga que luchar contra la autoridad de su padre, desafiando sus reglas y las de la moral puritana de ese tiempo.

En la comedia ranchera, género que gira en torno a la provincia, aunque de manera ingenua y simplista, el rol femenino es parecido al de los melodramas campiranos ya que su figura se define a partir de la del macho. La mujer siempre está a la sombra del hombre, regularmente muy simpático, mujeriego, bebedor y jugador, tipo Jorge Negrete, Pedro Infante y Luis Aguilar, en películas como *Los tres García* (Rodríguez, 1946) o *Dos tipos de cuidado* (Rodríguez, 1952). Surgen modositas muchachas de trenzas y faldas largas, cuya honorabilidad siempre estará expuesta a los ojos del pueblo. Mujeres que resultaban ser la pareja ideal del hombre, porque eran las perfectas sometidas, dominadas y hasta humilladas, que aceptaban todas las infidelidades y fanfarronerías del gran macho. Mujeres cuya única aspiración era casarse con el galán del pueblo, y por supuesto el más rico, han sido las protagonistas de *Cuando quiere un mexicano* (Bustillo Oro, 1944), *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* (Rodríguez, 1941), *¡Qué lindo es Michoacán!* (Rodríguez, 1942) y *Charro a la fuerza* (Morayta, 1948).

A finales de la segunda Guerra Mundial y hasta 1952, México se integra a una nueva modalidad cinematográfica, iniciada por los Estados Unidos e Italia, que consiste en filmar historias sobre la ciudad. En estas ficciones urbanas se explora el lado oscuro de la urbe capitalina, donde irrumpen los habitantes de las vecindades, teporochos y vagabundos, o sea, los seres marginados socialmente. Películas como *Nosotros los pobres* (Rodríguez, 1947), *Ustedes los ricos* (Rodríguez, 1948) y *Un rincón cerca del cielo* (A. González, 1952) mostraron la rigurosa estrechez moral y los convencionalismos sociales de la época. En este espacio brotan dos tipos de personajes femeninos: la novia dulce y sufrida, la esposa hacendosa y limpia que atiende el hogar, es buena cocinera y cría a los hijos, y, en contraparte, la joven coqueta y guapa, de mirada sensual, resbalosa, enfundada en vestidos entallados y pintarrajeada, que será la malvada destructora de los hogares sacrosantos, como Katy Jurado en *Nosotros los pobres* o en *Hay lugar para dos* (Galindo, 1948), y la antecesora de la prostituta o fichera de posteriores filmes.

Si se tiene en cuenta que la cinematografía sonora en México comienza relatando la historia de una meretriz —*Santa* (Moreno, 1931), de la cual ya se había realizado una primera versión muda en 1918 y luego se filmarían dos más en 1943 y 1969—, podría inferirse que este personaje viene a ser una especie de emblema del cine nacional, del cual no ha podido desprenderse.

Desencadenadora de pasiones melodramáticas y amenazadora del *status* social, la prostituta resultaba indispensable para el equilibrio familiar. Los relatos sobre ella en el cine mexicano han sido casi siempre los mismos. Regularmente es una provinciana que se entrega al novio o resulta engañada por un vival, y que por consiguiente causa la deshonra familiar. Ahí empieza su

calvario, puesto que, luego de ser expulsada del hogar y repudiada por el pueblo, no tiene otra alternativa que emigrar a la capital, donde termina en un cabaret de mala muerte, único lugar digno para ella. Si acaso encuentra a algún hombre que decide sacarla del antro de vicio para llevarla a vivir con él, siempre hay circunstancias que lo impiden y la condenan a la miseria, el alcoholismo o la muerte. La vida de la prostituta se enfoca exclusivamente a la expiación de su pecado juvenil.

El mayor auge de este cine se registra en el sexenio alemanista, cuando proliferan en la ciudad los centros nocturnos, los salones de baile y los teatros de revista con bailarinas exóticas como Tongolele, y sobre todo entre 1947 y 1948, época en que se producen *Pecadora* (Díaz Morales, 1947), *Señora tentación* (Díaz Morales, 1947), *El reino de los gánsters* (Orol, 1947), *Una mujer con pasado* (J. Sevilla, 1948) y *La venus de fuego* (Salvador, 1948).

Sin embargo, el filme decisivo de esta corriente es *Salón México*, de Emilio Indio Fernández, donde se aborda el problema de la prostitución de manera más honesta y realista mediante el drama de una cabaretera que lo es por necesidad (Marga López). Aun así, la fórmula para elaborar relatos sobre este tema era similar: tomar una canción de moda, por lo regular de Agustín Lara, para emplearla como *leitmotiv* en la cinta; escoger una guapa actriz capaz de proyectar una sensualidad provocadora y un irresistible erotismo, como sinónimos de pecado; acompañarla del actor más viril y seductor, y reunirlos en un cabaret. Así nacieron *Hipócrita* (Morayta, 1949), *Perdida* (A. Rivero, 1949), *Viajera* (Patiño Gómez, 1951), *Pasionaria* (Pardavé, 1951), *Coqueta* (A. Rivero, 1949), *Noche de perdición* (Díaz Morales, 1951) y *La hija del penal* (Soler, 1949), todas ellas con su respectivo discurso moral acerca de la regeneración de la mujer pública y de su aspiración, casi imposible, a la decencia. Aun en la película *Trotacalles* (1951), de la primera cineasta mexicana con tendencias feministas, Matilde Landeta, una cabaretera, personificada por Isabela Corona, exhorta a sus compañeras a que dejen “ese triste oficio, se casen, tengan hijos y un hogar”.

Sin duda, una de las actrices que mejor representó ese personaje y que más destacó en el género correspondiente fue Ninón Sevilla, por encima de las también rumberas voluptuosas Rosa Carmina, Meche Barba, María Antonieta Pons y Lilia Prado, e incluso más allá de mujeres de exquisita belleza como Miroslava, Leticia Palma, Elsa Aguirre y Emilia Guiú. Sin ser una mujer hermosa, Ninón poseía una especie de sexualidad animal. Era la mujer de fuego, altiva, insolente, de movimientos y gestos vulgares y con un dominio perfecto del meneo de sus caderas al bailar. En las películas *Aventurera* (Gout, 1949) y *Sensualidad* (Gout, 1950) dio paso a un nuevo estereotipo de prostituta menos sacrificada y más vil, instintiva y revanchista que se dirigía hacia una abierta revuelta moral. En *Aventurera* se rebela y enfrenta a la sociedad burguesa que la censura, representada en la respetable Andrea Palma. En *Sensualidad*, después de salir de la cárcel, seduce al honorable juez que la condenó (Fernando Soler), para convertirlo en un pelele del deseo.

También como mujer fatal y devoradora de hombres se encuentra la bellísima María Félix, sólo que, a diferencia de la vul-

garidad cabaretera de la Ninón, la Félix se desenvuelve con elegancia y *glamour*. En cintas como *Doña Bárbara* (De Fuentes, 1943), *La mujer sin alma* (De Fuentes, 1943), *La devoradora* (De Fuentes, 1946), *La diosa arrodillada* (Gavaldón, 1947) y *Doña Diabla* (Dávison, 1949), representó a la mujer despiadada con los hombres, carente de escrúpulos, insensible, que aprovechaba su condición de objeto de lujo para explotar y manipular a sus amantes, aunque siempre terminaba recibiendo su castigo.

En el periodo presidencial de Ruiz Cortines (1952-1958) se da paso al desnudo artístico femenino, aunque evitando mostrar el vello púbico y concentrándose principalmente en los senos. Se trata de desnudos estáticos, casi siempre relacionados con la historia de una modelo que posaba para algún pintor o escultor. Así aparece una Aída Araceli en *Juventud desenfrenada* (Díaz Morales, 1956), una Columba Domínguez en *La virtud desnuda* (Díaz Morales, 1955), una Amanda del Llano en *La ilegítima* (Urueta, 1955), una Kitty de Hoyos en *Esposas infieles* (Díaz Morales, 1955) y la guapísima Ana Luisa Pelufo, la primera desnudista del cine nacional, en *La Diana Cazadora* (Dávison, 1956) y en *La fuerza del deseo* (M. Delgado, 1955), esta última cinta inauguradora del cine del género. Sin embargo, más que ejemplos de un erotismo cinematográfico, estas películas son parte del juego de un cine moralista y misógino que explota el *voyeurismo* del espectador.

Entre 1956 y 1958 la delincuencia juvenil en el país aumenta considerablemente. Por lo tanto, es necesario un cine que sirva para exaltar los valores tradicionales de la sociedad mexicana y que al mismo tiempo muestre a los jóvenes las terribles consecuencias de su conducta descarriada. Filmes como *Viva la juventud* (Cortés, 1955), *¿Con quién andan nuestras hijas?* (Gómez Muriel, 1955), *Los novios de mis hijas* (B. Crevenna, 1964), *La edad de la tentación* (Galindo, 1958), *Ellas también son rebeldes* (Galindo, 1959) y *Juventud desenfrenada* (Díaz Morales, 1956) se centran en la buena educación de los jóvenes, en especial de las chicas para que lleguen vírgenes al matrimonio. Actrices como Silvia Derbez, Yolanda Varela, Luz María Aguilar y Martha Mijares son las nuevas heroínas de este género y las precursoras de las próximas chavas que bailan en bikini a ritmo de *go-go*, como Angélica María, Julissa, Tere Velázquez, Fanny Cano, Patricia Conde y Emily Cranz, en las comedias roqueras juveniles de principios de los sesentas. Aunque con otra temática, las películas sobre adolescentes no cambian mucho el panorama femenino. Las nuevas madres, tipo Libertad Lamarque, Marga López y Amparo Rivelles, siguen siendo sacrificadas y abnegadas, y las muchachas o son las coquetas resbalosas que proclaman libertad sexual a toda costa, se entregan al novio y no son tomadas en serio, o las virtuosas y decentes que se conservan puras para casarse con un chico juicioso, trabajador y respetable.

A partir de los sesentas, con los cambios político-culturales y los primeros brotes de los movimientos feministas, empiezan a romperse las barreras de la censura fílmica, para dar paso al cine experimental, el cual renovó el tratamiento del erotismo femenino al permitir a la mujer mayor libertad y crear nuevos mitos. Uno de ellos, el más representativo hasta la década de los

setentas, fue la exuberante Isela Vega, de provocadora sensualidad, imagen de la mujer liberada, deshinhada, sin ataduras sexuales y enemiga del machismo dominante. Protagonista de cintas con tratamiento porno-suave como *El festín de la loba* (Del Villar, 1972), *Las pirañas aman en cuaresma* (Del Villar, 1969), *La primera de los escorpiones* (Del Villar, 1971), *La india* (A. González, 1974) y *La viuda negra* (Ripstein, 1977), Isela Vega se entrega al placer erótico como ninfómana desatada. El relajamiento sexual de este cine se limitó al regodeo de explícitas escenas de copulación a diestra y siniestra y a la mostración del cuerpo femenino desnudo, encarnado en bien dotadas actrices; símbolo sexual número uno de los setentas es Meche Carreño, actriz bastante limitada, en papeles de jovencita inocente al borde de la ofuscación como en *La vida cambia* (Torres, 1975), *La mujer perfecta* (Torres, 1977), *Novios y amantes* (Véjar, 1971), *Zona roja* (Fernández, 1975), *Damiana y los hombres* (Bracho, 1966) y *La choca* (Fernández, 1973).

A partir del echeverrismo, con la supuesta "apertura democrática" de la productora fílmica estatal Conacine, la cinematografía mexicana permite la proliferación del cine político y el de denuncia social. Así, se abordan temas como el aborto, el incesto, la violación, la maternidad de mujeres solteras, la homosexualidad fuera del clóset, la grisura conyugal y la corrupción política y policiaca. Esta producción es engañosamente feminista, porque en realidad casi todo se mantiene bajo el patrocinio masculino. Los roles de las mujeres siguen siendo manejados por realizadores y muchas veces con tintes misóginos, aunque por primera vez la frustración de la clase media y la promiscuidad social se refleja en personajes más humanos y muchísimo menos convencionales. No obstante, en la gran mayoría de los filmes correspondientes al periodo referido los temas mencionados sólo se exhiben y manipulan de manera tremendista, sin proponer soluciones o salidas inteligentes ni esencialmente liberadoras, para caer en desenlaces cretinos, inmisericordes y truculentos, con personajes femeninos condenados al abandono sentimental. Madres posesivas como en *Doña Herlinda y su hijo* (1984) o en *La verdadera vocación de Magdalena* (1971); mujeres independientes con parejas intercambiables pero que terminan sumidas en el conformismo como en *Amor libre* (1978), o patronas y sirvientas en complicidad sentimental para compartir sus fracasos amorosos y destruirse entre sí como en la cinta *Confidencias* (1982) son algunos de los roles que se reservan a la mujer en el cine del director de culto Jaime Humberto Hermosillo. Ninguna criatura fuerte, sólo seres opacos, insatisfechos, nulificados y autodevaluados.

En el marco de esta dinámica fílmica, se funda el Colectivo Cine-Mujer en 1971, como consecuencia del vigoroso y radical movimiento feminista de nuestro país. Este grupo, integrado exclusivamente por mujeres, en su mayoría estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, como María Novaro, entre otras, no obstante ser el primero en su tipo dentro de la historia del cine nacional, abre opciones cinematográficas para abordar la problemática femenina, como la violación, el aborto, la explotación del trabajo doméstico y la prostitución. Sin embargo, este cine militante se extingue como

el mismo movimiento feminista, no sólo por sus fallas filmicas, sino por su endeble y raquílica visión de las realidades de la mujer abordadas en sus cintas. La mayor parte de sus trabajos, como *Cosas de mujeres* (1975-1978) y *Rompiendo el silencio* (1979), de Rosa Martha Fernández, caen en el panfleto, el tremendismo, la lección moral y la lamentación.

A mediados de los setentas y durante el sexenio lopezportillista, el cine popular reubica a la prostituta como personaje central de sus tramas. Así nace un nuevo híbrido genérico que domina por una larga temporada y marca la catástrofe de la cultura filmica: el cine de ficheras. Esta mezcla de cine de cabareteras y comedia picante da paso a desnudistas de burlesque como Lynn May, Grace Renat y Mónica Prado, a cómicas como Carmen Salinas y a estrellitas debutantes como Sasha Montenegro y Ana Rebeca Silva. La naturaleza y la función de estas nuevas hetarias contribuyen a garantizar la santidad del matrimonio y de los valores esenciales de la familia. Películas frívolas como *Bellas de noche* (M. Delgado, 1974), *Tivoli* (Isaac, 1974), *Las ficheras* (M. Delgado, 1976) y *Noches de cabaret* (Portillo, 1977), con hembras siempre disponibles para los deseos del macho de probar su masculinidad, sirven para valorar el inevitable triunfo de la fidelidad conyugal.

A manera de continuación de este cine, las sexicomedias de los ochentas y principios de los noventas también explotan el albur y la vulgaridad excesiva como sus principales recursos. En tal contexto, es quizás Maribel Fernández, *La pelangocha*, la máxima comediente en esta corriente populachera. Instalada en la comedia de costumbres como *Los lavaderos* (Durán, 1986), *La ruletera* (Castro, 1985), *La portera ardiente* (Hernández Sepúlveda, 1988) y *La taquera picante* (Castro, 1989), La pelangocha es la hembra buenota, respondona y malhablada. Es una especie de milusos femenina en inacabables tareas domésticas. Ni madre ni esposa sufrida, ni provinciana extraviada en algún burdel ni rogon amante ofrecida, ni desnudista de *strip-tease*, aunque en espera del marido holgazán, Maribel Fernández rompe con el estereotipo femenino en el cine mexicano.

En una búsqueda creadora más compleja, el cine de los noventas tiende a la comedia, pero ahora en torno de la clase media, enfocada primordialmente a los conflictos de la pareja. Cintas como *Sólo con tu pareja* (Cuarón, 1991), *Cómodas mensualidades* (Pastor, 1990) y *La vida conyugal* (Carrera, 1992), además de ser comedias ramplonas, subestiman la condición femenina. En la primera, las mujeres son descerebradas, rogonas y seducidas por el Gran Macho, quien luego las desecha como vasos de papel para integrarlas a su larga lista de conquistas viriles. En la segunda, son criaturas ignoradas por el hombre ante sus apetencias sexuales y acaban con sus deseos frustrados. En la tercera, se trata de una esposa gris que hace berrinchitos por las infidelidades de su marido y, cuando decide eliminarlo, no sólo no lo logra, sino que termina en la cárcel para salir luego convertida en una anciana. Como excepción de la regla, se destacan con acierto los trabajos de Gerardo Lara, considerado *cinista maldito* por el punto de vista despiadado con que hurga en el clandestino inframundo urbano, y los de Alberto Cortés. A través de dis-

tintos géneros y temáticas, Lara expone mujeres fuertes en historias realistas, anticomplacientes e intensas. En *Lili*, episodio que forma parte de la cinta universitaria colectiva *Historias de ciudad* (1988), perfila a una prostituta agresiva, orgullosa de su oficio y tan amoral como los narcopolicias que la persiguen o los padrotes que la explotan. Sin caer en melodramas ni amarillismos, el director exhibe una Lili marginada, regida por su propio código moral. Por una parte, es mezquina, traidora y oportunista con los más fuertes que ella, y, por otra, es solidaria y clemente con los más desvalidos, en una especie de complicidad fraternal.

Por su lado, el también comprometido cineasta Alberto Cortés desentraña el misterioso y apasionante mundo femenino, para hacerlo objeto de su contemplación exquisita y profunda. En *Ciudad de ciegos* (1990) propone un sensual desfile de mujeres de las que no sólo desnuda los cuerpos, sino también sus pasiones más íntimas, revelando los deseos sexuales femeninos y proyectándolos hacia su liberación erótica.

La aportación al cine mexicano de una gran parte de realizadoras mujeres ha consistido en mostrar un retrato fácilón de la cachondería femenina o en exhibir seres incapaces de salir de su hastío conyugal. Enfocadas a los avatares amorosos, familiares y profesionales de la mujer urbana de clase media, las cineastas de los últimos quince años condenan a sus personajes a la frustración y a la soledad. En *Lola* (1989), la directora María Novaro quiso "desmitificar la maternidad, hablar de ella descarnadamente, tal como es, con todo lo que tiene de confuso, de amoroso y de fría... hablar de la relación madre-hija sin *glamour*, sin ese deber ser". Desafortunadamente Novaro consigue lo contrario, al presentar a una madre por deber y no por querer, quien refleja sus dificultades; pero no la tarea de ser madre, sino sus propios problemas como ser humano para aproximarse afectivamente a su hija, y en una eterna lamentación por la ausencia de su pareja.

En *Intimidad* (1989), de Dana Rotberg, se muestran mujeres atrapadas en un hartazgo físico y espiritual que van en busca de una intimidad liberadora al final nunca descubierta.

A esta lista de protagonistas sombrías se unen las de *Anoche soñé contigo* (1991), de Maryse Sistach, las cuales se ofrecen como meros objetos sexuales para alimentar el alarde masculino exaltado. En esta ocasión, Sistach se aleja de su propuesta feminista *Los pasos de Ana* (1988), donde logró reflejar de manera honesta y desprejuiciada los problemas y vivencias de una mujer clasemediera, sin empleo, divorciada y con dos hijos, pero en la búsqueda constante del amor y que goza con la compañía de sus pequeños. La protagonista encamina sus difíciles pasos hacia su sobrevivencia como mujer pensante y soñadora también, asumiendo sus encuentros-desencuentros amorosos sin una pareja estable y sus fracasos del pasado, pero con planteamientos ideológicos vitales.

Aunque sean pocas las transformaciones de la figura femenina en el cine mexicano, de alguna manera habría que destacar de ellas a las mujeres fuertes, combativas y solidarias entre sí de las tres primeras películas de nuestra pionera cinematográfica, Matilde Landeta, a pesar del hembrismo desatado por ella en *La negra Angustias* (1949), de la elementalidad dramática de *Trotacalles* (1951) y de la exaltación indigenista de *Lola Casanova* (1948). ♦