

## Las mujeres en la "edad de oro" de la cinematografía mexicana

ELENA URRUTIA

Las figuras que ofrece de las mujeres el cine mexicano de los años cuarentas es la materia del libro de Julia Tuñón *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, que han publicado en coedición El Colegio de México y el Instituto Mexicano de Cinematografía.

¿Por qué escoger precisamente la llamada "edad de oro" del cine nacional, ahora tantas décadas dejada atrás, y por qué las mujeres? Porque la autora piensa en el efecto que provocan en la sociedad las películas producidas en aquellos años y porque al periodo corresponde una serie de características de gran importancia para el país en general y para las mujeres en particular; también piensa que es necesario precisar los canales y las maneras de construcción del género, y entre ellos el cine tiene un papel relevante.

Por otra parte, si bien la presencia femenina es escasa en la historiografía, las mujeres están en el centro de las tramas de las películas mexicanas: en el cine como en la literatura, fuentes de primera mano para el historiador, esa presencia abunda.

En un recorrido que atiende aspectos fundamentales de la desconstrucción de la materia objeto de estudio, constituida por 124 filmes minuciosamente revisados y analizados, Julia Tuñón lleva de la mano al lector, a la lectora, a lo largo de diez capítulos, una introducción y un epílogo, para introducirlo en ese universo fascinante del celuloide hecho, en palabras suyas, "de luces y sombras proyectadas en una pantalla blanca, imágenes sonoras en movimiento", en medio de un ambiente silen-

cioso y oscuro. Tal camino nos lleva, luego de establecido el fundamento teórico y para hacerlo congruente con el objeto de estudio, a la *locación*, al lugar y la época que constituyen el marco, el contexto: el México de los años cuarentas, que transita de una economía agraria a otra industrial, con el consiguiente crecimiento de sus ciudades y sus clases medias. Esto en el momento determinante de la segunda Guerra Mundial, que representó en nuestro país un estímulo fundamental de las actividades productivas y, entre ellas, por supuesto, la industria cinematográfica. Por su parte, las ciudades, en particular la de México, cobran cada vez mayor importancia y ello se refleja de modo particular en la creación fílmica. Fernando Benítez con su libro *La ciudad de México* y Sergio Pitoll con su novela *El desfile del amor* —entre otros autores— proveen a Tuñón de deliciosas referencias a esta urbe que, si bien en 1930 contaba con un millón de habitantes (la población de todo el país era de treinta millones), entre 1940 y 1950 concentraba el doble de ellos.

Otro libro citable sería ahora el que Enrique Creel acaba de publicar: las memorias de sus primeros veinticinco años de vida que coinciden con el segundo cuarto de este siglo: *El color del cristal*, que empieza a circular al mismo tiempo que *Mujeres de luz y sombra* y se refiere al mismo periodo, es al mismo tiempo relato entrañable de un país que se abre paso en el camino de la modernidad y, por supuesto, también de su emblemática capital: "Todos la vimos crecer y transformarse."

En esos años —cita Tuñón a Benítez—,

el cine desplaza al teatro, la estufa de gas al brasero de carbón. El radio se hace indispensable, los discos proscriben al piano y la pianola. La clase media adquiere la costumbre de tomar un baño diario y leer los periódicos. Con la llegada de los refugiados españoles proliferan las librerías, los cafés y los restaurantes. Las peñas de escritores y artistas se incorporan a los hábitos urbanos. La ciudad parece vivir un época de transición, de respiro.

Y esta cita de Pitoll completa la visión:

En 1942 encuentro elementos apasionantes —dirá el protagonista de su novela— ... la declaración de guerra al Eje, el papel de México en la esfera internacional, el cosmopolitismo súbito de la capital, la reconciliación nacional de todos los sectores. Vuelve Calles. Se decreta una amnistía para los delahuertistas. Regresan los porfirianos de París. Llega, además, un aluvión de exiliados europeos que representan todas las tendencias, desde los trotskistas ..., los comunistas alemanes, (el rey) Karol de Rumania y su pequeña corte, financieros judíos de Holanda y Dinamarca, revolucionarios y aventureros de mil partes ... Por otra parte las seguridades ofrecidas al capital conformaron ya el nuevo modelo económico del país.

Así, apunta Julia Tuñón, "se inventa una ciudad para la mitología y se recrea en el cine de esos años".

Por su lado, las salas cinematográficas empiezan a proliferar. En su libro *Espacios distantes... aún vivos*, los arquitectos Francisco Haroldo y Alfaro Salazar se refieren entre otras a las construidas por esos años: el Cinema Palacio, en 1924, y el Regis, en el hotel del mismo nombre. En 1938, la gran sala con capacidad para seis mil espectadores: el cine Orfeón. Poco después, en los años cuarentas, el Palacio Chino y el Metropolitan en 1943, el Chapultepec en 1944, el Real Cinema y uno de los más espectacu-

lares, el Cine Roble, en 1950. En estas salas de cine y otras se exhiben más películas mexicanas de las que un espectador contemporáneo podría ver hoy en día.

Julia Tuñón analiza la serie de factores que permitieron a nuestro cine vivir su "edad de oro". En 1939, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, se decretó una ley según la cual cada sala de exhibición debía proyectar, al menos, una película mexicana por mes. Por otra parte, con una clara intención de proteger el cine nacional, se emitió una ley que favorecía la tendencia a no doblar las películas extranjeras al español y propugnaba así el subtítulo, "lo que en un país analfabeta —señala Tuñón— representa una luz verde a la preferencia por el cine nacional". En estos días, junio de 1998, se lee en la prensa: "La polémica en torno de los pros y contras del doblaje de películas extranjeras no ha variado en los años recientes." Pienso que aquellas medidas que se tomaron para proteger la industria cinematográfica nacional dieron como resultado, entre otras cosas, la creación de un público acostumbrado a leer los subtítulos y agradecido de poder oír el sonido en la versión original, aunque soy consciente de que este disfrute no es compartido por una parte importante del auditorio.

Otro hecho favorable fue que, durante la segunda Guerra Mundial, disminuyó la producción fílmica en los países que nutrían el creciente mercado latinoamericano: los Estados Unidos, España y Argentina, la cual había expresado su franca simpatía por el Eje y sufría en consecuencia un boicót de película virgen de parte de la primera de estas tres naciones. Es cierto que al acabar el conflicto armado esta situación propicia desapareció.

Así, pues, el libro de Tuñón no sólo precisa el contexto que rodea a las películas, sino también la industria que las produce y el público que las acoge. El que disfruta del cine nacional entre 1939 y 1952 es básicamente un público amplio que abarca sectores populares y clases medias, tanto urbanos como rurales, y en el que las mujeres, factor clave para el cine, ocupan un lugar preponderante.

Aunque cada día más mujeres trabajan fuera de su casa en esos años —señala

Julia Tuñón—, la continuidad del trabajo doméstico parece marcar la mentalidad femenina y así ellas aparecen más necesitadas de aquella evasión específica que ofrece el cine: las historias de amor, el melodrama, la catarsis. —Y más adelante añade—: ... creo que el gusto de la mujer por el cine se debe, además de la fascinación que las imágenes procuran, al placer de vivir, así sea en luces y sombras, otras vidas posibles, a que las mujeres requieren salir del mundo en que se sienten inmersas, trabajen o no fuera de casa, ya que la adscripción al trabajo productivo no puede modificar automáticamente una mentalidad generada en el lento desarrollo de los procesos históricos.

Para poder entender la influencia que el cine ejerce en ese sector especial del público —puesto que Tuñón, junto con muchos analistas más, piensa que el cine es un elemento clave en la construcción del género—, la autora echa mano de una herramienta fundamental: la categoría "género", entendida como construcción social y simbólica de los sexos, o como "organización social de las relaciones entre los sexos". Para estructurarla recurre a una bibliografía que, si bien inicia pocos años atrás, día con día se ve enriquecida con nuevos e importantes títulos.

De las tres dimensiones en que se expresa el sistema de género, la económica, la política y la simbólica, Tuñón se ocupa de esta última y se centra en las películas nacionales de la "edad de oro", en las que

campean los estereotipos de los arquetipos fundamentales, en las que se expresan de manera explícita las normas propuestas y, de manera implícita, la forma de vivir la vida de los hombres y mujeres concretos. La pantalla nos transmite el modelo de género imperante en la sociedad que produce las películas...

La representación de lo femenino ha desempeñado un papel importante en la construcción de la identidad de las mujeres y por tanto incide en la configuración del género. Aquí es preciso subrayar que se trata de un cine creado básicamente por hombres: director, guionista, pro-

ductores, técnicos, equipo de producción, etcétera.

El sistema de género se caracteriza por la construcción simbólica de un grupo sexual, por asignarle características fijas. Así, lo femenino se atribuye a la mujer, cuyo espacio vital es el privado y cuya tarea fundamental es la reproducción: un modelo discreto, pasivo, sumiso y obediente. Julia Tuñón encuentra que se menciona a la mujer de diversas maneras, aunque se la presenta en dos polos importantes: como devoradora, "mantis religiosa que despierta los temores masculinos más arcaicos", o como madre abnegada y, por extensión, como abuela. Me parece sumamente sugerente la síntesis que la autora hace al señalar que los arquetipos más comunes en nuestro cine remiten al tema nutricional: la mujer nutricia y la devoradora resultan las más representadas y sugieren, además, una oralidad exaltada, propia de un pueblo hambriento: la que devora o la que alimenta; la que quita o la que da; mientras una nutre, otra devora.

Por otra parte, si los arquetipos en el cine mexicano son escasos, aunque esenciales y muy fuertes —ángel o demonio, Eva o María, prostituta o madre—, los estereotipos con que se expresa no lo son tanto. Así se tiene a la devoradora, encarnada de manera emblemática por María Félix, a la madre pura, la novia, la rumbera, la prostituta, la esposa desvalida. Los estereotipos hacen posible que el público se reconozca.

No obstante todos los cambios económicos, políticos y sociales que tienen lugar en esos años, en lo que respecta a la moral social las referencias que se hacen explícitas son tradicionales, "casi añejas". Las mentalidades suelen caminar a ritmo lento. "Los años cuarentas son para las mujeres una época de cambios efectivos que contrastan con un evidente discurso conservador." El cine mexicano ha sido básicamente un cine condenatorio, un cine de moraleja. Se exalta una serie de aspectos mientras se callan y tratan de borrar otros.

Los grandes temas que destaca Tuñón son tratados con detenimiento en sus capítulos respectivos. El amor sexual entre hombre y mujer. El amor: planteado como algo absoluto y eterno, natural para

las mujeres y esencia de su naturaleza. Un amor que para ser limpio debe ser deserotizado, cuya quintaesencia es el amor maternal, el amor nutricional: "sólo parecen tener fortuna amorosa quienes realizan el amor conyugal en familia y quienes ensayan en un noviazgo formal esta vocación futura", por lo cual se concluye que la relación de pareja fincada en el amor-pasión, o sea el sexual, es siempre equívoca y produce desencuentros y dolor.

Otro tema destacado es el de la familia, que si bien se ha considerado como la unidad básica de la organización social, para la autora "lo es (también) del melodrama fílmico mexicano", el "deber ser" familiar con el comportamiento que deben tener las novias para culminar su relación en un buen matrimonio, las esposas para construir una familia adecuada y ésta para proteger a sus miembros. "Las esposas, en el modelo, se subordinan al marido y se entregan a los hijos. A cambio, se acogen a la protección, la estabilidad y la 'decencia'."

Otro capítulo se consagra a la disidencia del modelo propugnado y de las imágenes que dejan filtrar no sólo los deseos de tener una familia "como es debido", sino la realidad—las realidades que se enfrentan en la vida diaria de esos años—. La familia, no cabe duda, es el lugar en el que se transmiten gran parte de las concepciones determinantes del género. En la familia se da en plenitud el ámbito privado frente al público y al que se considera el espacio fundamental para la reproducción.

En este punto habría que dirigir a un mismo punto todos los reflectores porque la madre, en la vida nacional y en el cine de esos finales de la década de los treinta, todos los cuarentas y los principios de los cincuenta, ocupa un lugar verdaderamente relevante.

En los melodramas mexicanos el primer nivel muestra la importancia de la madre, el segundo supone la ausencia del padre y da a la mujer un peso fundamental en el hogar, y el tercero se engancha con una audiencia en la que la madre soltera o abandonada, jefa de familia, es común.

Ahora conocemos el resultado de investigaciones que en aquella época no se habían

hecho, pero no es difícil suponer la identificación con ese modelo que entonces se habría operado en tantas mujeres cabeza de familia—por ausencia o abandono del padre—, tantas que se sabían usadas y abandonadas, tantas madres solteras... "La concepción que el cine mexicano expresa de la madre como un ente a la vez natural y divino refleja un modelo genérico que se plantea a la sociedad al tiempo que incide en su construcción."

La incidencia en la representación iconográfica es reveladora. En un rápido conteo de las fotografías y los personajes reflejados en ellas que ilustran el libro *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, es Sara García la que alcanza mayor número de apariciones. Si se tratara de un concurso, la abuelita por antonomasia sería la ganadora. La seguirían Marga López, la madre; Ninón Sevilla, la cabaretera, y María Félix, la devoradora.

Así como se analiza en el libro la disidencia del modelo de familia, lo mismo se hace con el modelo de la madre. Las desviaciones del "deber ser" materno se presentan en la pantalla de manera superlativa. "Hoy se dice desde la perspectiva de género, que una cosa es la asignación biológica de parir y otra la asignación política de criar: el parto es cosa del sexo y la crianza del género." La madre que se preocupa por el mundo y asume una posición política no ejerce adecuadamente su rol y, por supuesto, la que disfruta su sexualidad lo niega. La moraleja podría establecer que para ser una buena madre es mejor no tener ambiciones ni intereses ajenos a los hijos; es preciso suprimirse para realizarse. Lo ideal es existir para otros.

La sexualidad es otro de los grandes temas o, más bien, el tema como gran desconocimiento de la sexualidad femenina. Las películas, según la autora, expresan un miedo peculiar: el que se tiene al erotismo en general y al femenino en particular. Dejan filtrar una realidad insoslayable: la presencia de un erotismo femenino amplio aunque reprimido, gozado pero con culpas.

Pese a que el ideal representado de las mujeres se encuentra en la esfera privada, dentro de la familia que las protege del erotismo y desarrolla en plenitud su rol

materno, también hay mujeres trabajadoras representadas como sirvientas, empleadas, vendedoras de fritangas, secretarias, prostitutas, mujeres que trabajan cosiendo a máquina en su casa, las puesteras del mercado que venden fruta o las que tienen una tienda, las manicuristas. Y quien habla de la mujer que incursiona en el espacio público habla del hostigamiento sexual que sufre en muchas ocasiones, problema que el cine de esa época no oculta.

Señalaba yo en un principio que Julia Tuñón nos lleva de la mano—con una lógica secuencia— en ese recorrido que va de *locación* hacia la sala cinematográfica, pero antes de instalarnos en la sala oscura nos entrega un panorama de la industria del cine, de su público. Para acomodarnos finalmente en la butaca, como quien entrega anteojos especiales, provee al lector, a la lectora, de las herramientas necesarias para enfocar los filmes con una visión de género. Así, ya estará listo el lector, la lectora, para adentrarse en el universo de luces y sombras.

Con originalidad, los títulos y subtítulos de los capítulos del libro inician con palabras o frases tomadas de la jerga cinematográfica: *fade in, en primer plano, panorámica, plano general, traveling, los trailers, encuadrando, close-up, fuera de foco, flash back, ¡silencio!, se rueda, zoom in, dolly in*. Al final de varios capítulos, y a manera de sumario, el título con el que son enumerados es *¡corte! (balance)*. Además de la filmografía analizada resulta relevante la bibliografía revisada, las entrevistas y conversaciones sostenidas, la hemerografía del periodo estudiado, así como la contemporánea.

No lo he dicho: al llevarnos de la mano, Julia Tuñón lo hace con la facilidad no nada más de quien se ha sumergido en profundidad en su materia sino, además, de quien ha organizado y armado su material magníficamente, apoyada en una prosa tersa y atractiva que venturosamente encontró una excelente impresión. ♦

Julia Tuñón: *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, El Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1998. 313 pp.