

De "La Chorreada" a Julia Solórzano. Cambios en los estereotipos femeninos del cine mexicano*

AMÉRICA LUNA MARTÍNEZ

A fines del siglo xx resulta incuestionable el papel del cine en la conformación de múltiples y diversas identidades colectivas. ¿Qué es ser mujer? ¿Cómo debe actuar un hombre? ¿Conforme a qué modelos de comportamiento es deseable que los niños interactúen con el mundo? Millones de kilómetros de celuloide se han filmado con objeto de entretener, pero también con el propósito de estructurar códigos de conducta. El cine se ha constituido en un propulsor único de la educación de las emociones. En la penumbra del cine, como en la noche oscura del durmiente, se atan y desatan los sueños, los deseos, los miedos.

En las siguientes líneas me ocuparé de analizar cómo a lo largo de los últimos cincuenta años (1940-1990) han cambiado — o no — los estereotipos femeninos en el cine mexicano. Lo que aquí se presenta es una aproximación al tema, que servirá de base a un trabajo más detallado sobre el cine mexicano de la década actual. Las películas mencionadas corresponden a una selección arbitraria de toda la filmografía de cinco décadas en las que podemos ver como constantes las pocas cintas que se mencionan a lo largo del trabajo.

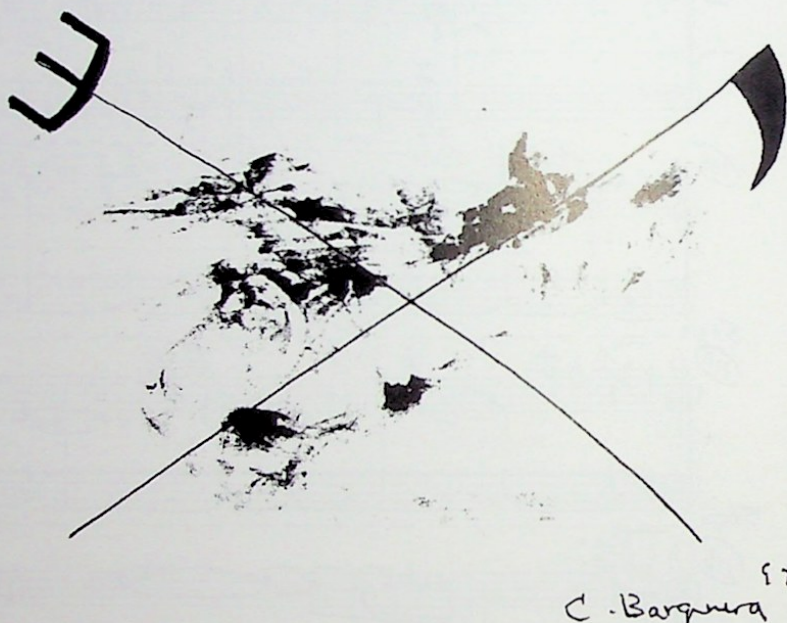
Tuya soy y siempre lo seré. . .

Desde los inicios del cine mexicano, la industria se enfrentó al problema de cómo recrear a las mujeres en la pantalla. Tempranamente se fueron construyendo los papeles que las féminas debían desempeñar ya en el celuloide ya en la vida real. Si bien es cierto que en la década de los años veinte surgieron mujeres como Antonieta Rivas Mercado, Nahui Ollin, Tina Modotti, Frida Kahlo, Lupe Marín, Benita Galeana, María Asúnsolo, y otras menos conocidas, que con su esfuerzo, inteligencia y belleza desafiaron a la moral predominante, el estilo de vida de estas mujeres independientes y escandalosas era indeseable para la naciente industria

cinematográfica. De acuerdo con el patriarcado predominante, desde sus inicios el cine propuso imágenes femeninas que se limitaban a la virgen desamparada cuyo destino irremediable era como madrespasa — en el mejor de los casos — o como prostituta.

AMÉRICA LUNA MARTÍNEZ: Profesora-
investigadora de la Facultad de
Humanidades de la UAEM

No obstante que a partir de los años posrevolucionarios la política gubernamental tiende compulsivamente a la modernización, parece ser



que el que las mujeres salgan de sus casas, resulta una amenaza, un hecho indeseable. De ahí que el "sacrosanto hogar" y "el prostíbulo" se constituyan en los pilares de un cine mexicano que sigue al pie de la letra el paradigma patriarcal según el cual "la sexualidad de las mujeres oscila entre la maternidad y la prostitución" (Marcuse).

Acerca de la importancia de esta propuesta fílmica sobre la feminidad, Carlos Monsiváis señala: "en 1943 se filman 70 películas. Los temas son inmutables: la oposición rancho/capital; la abnegación de quien nos dio ser; el romance dosificado con chistes y canciones; las consecuencias del pecado; la recompensa a la virtud. *Si hay un centro espiritual declarado, es la madre*. Los títulos reseñan la admiración machista: *Mater nostra, Eterna Mártir, No basta ser madre, Honrarás a tus padres, Madres del mundo, Mi madrecita, El calvario de una esposa*".¹

Pero también hay una variante fundacional con Ismael Rodríguez y su trilogía de tremendismo urbano. En *Nosotros los pobres* (1948), la primera de la serie, se presenta uno de los personajes femeninos más socorridos por la industria de la telenovela, se trata de Celia, *La Chorreada* (Blanca Estela Pavón), que en las dos primeras películas, personifica a la novia que gracias a la virtud y el cariño se vuelve esposa de Pepe el Toro. Celia, *La Chorreada*, crea y recrea una forma de ser mujer. Es tan "limpio" su amor, que no parece conmoverse con la musculatura del carpintero, no así las eventuales transeúntes, quienes se desviven por los sudorosos bíceps. Celia es tan recatada que no interpela a Pepe mientras se perfuma, a sabiendas que su marido va a encontrarse con otra mujer. El pacto estaba hecho, "compañeros en el bien y el mal, ni los años nos podrán pesar. . ." Por eso *La Chorreada* reaparece cíclicamente en la televisión mexicana, ya como *Rosa Salvaje* (Verónica Castro) o como *María la del Barrio* (Thalía), eternizando el sufrimiento de la mujer pobre, cuyo sello de clase la delata cada vez que abre la boca. Por supuesto que esto no importa, pues su abnegación y nobleza le permitirán un matrimonio redentor.

Marga López será la encarnación de la desventura de ser mujer, ya como fichera (*Salón México*, 1948) como amante (*Mi esposa y la otra*, 1951) o esposa (*Mi esposa me comprende*, 1951); sus lágrimas glorifican el gozoso sufrimiento femenino.

Aunque el hogar de la familia mexicana no resultaba el paraíso terrenal, especialmente para las madresposas e hijas tiranizadas por el eterno padremarido autoritario (preferentemente protagonizado por Fernando Soler), como bien describe Alejandro Galindo en ese clásico del cine mexicano *Una familia de tantas* (1948), donde la hija menor, Maru (Martha Roth), mediante un esfuerzo titánico se enfrenta a la autoridad paterna y logra definir por ella misma cuál es su lugar en el mundo. De hecho, según Jorge Ayala Blanco, la protagonista de este melodrama, al cuestionar el orden familiar, accede a "un nivel superior de las relaciones humanas".²

En la misma época coexisten en el cine nacional las "mujeres malas", cuyo destino las convierte en sexo servidoras, excluyéndolas culposamente de las "delicias" de la vida familiar. Las mujeres independientes, con cierta autonomía, como la modelo Raquel (María Félix en *La Diosa arrodillada*, 1948) o con la audacia de Ada (Leticia Palma), una mujer casada de buena posición social, que un día cualquiera se enamora del adivino Karim (Arturo de Córdova), y los dos amantes deciden quitar de la escena al marido (*En la palma de tu mano*, 1950). Estas mujeres no tienen cabida en una sociedad que define la identidad femenina en función de las necesidades masculinas y nunca alrededor de los sueños y aspiraciones de ellas mismas. Estas mujeres que renuncian a la maternidad y a formar un hogar decente aparecen entonces como seres amenazantes, como devoradoras de hombres y deben ser castigadas con la muerte, la cárcel, la locura o, en el mejor los casos, con la soledad. Por ejemplo, Andrea Palma, en *Distinto Amanecer* (Julio Bracho, 1943), que seguirá atada a un hombre que no ama, un frustrado escritor (Alberto Galán), mientras ve partir a aquel que le hubiera librado de su soledad y de su trabajo como cabaretera, el líder obrero representado por Pedro Armendaris en este decoroso melodrama que, para su tiempo, representaba una fuerte crítica social contra la corrupción, incluyendo a la familia, pues Galán, escritor mediocre que vive del periodismo, permite a su mujer trabajar de noche en un cabaret, mientras él pernocta en la casa chica con la otra, supuestamente decente porque ella sí puede darle un hijo.

El llamado desarrollo estabilizador da la pauta para una incorporación femenina a trabajos remunerados, pero el carácter moralizante del cine mexicano impide recrear en la pantalla el nuevo papel de las mujeres, a menos que el empleo femenino sea planteado como fuente de conflictos (*Mujeres que trabajan*, Julio Bracho, 1952). Sólo en algunas películas, actrices como Marga López (*Medianoche*, 1950) se escapan al papel de madre o fichera para desempeñar el papel de maestra, aunque siempre a la espera del "príncipe azul". También como maestra

abnegada aparece una María Félix transfigurada por el apostolado académico. El Indio Fernández, a través de Rosaura Salazar (*Río Escondido*, 1947), narra los esfuerzos modernizadores de la educación pública para enfrentar el atraso campesino. A pesar de su fidelidad para con la patria y los niños mexicanos, el patriarcado impide afirmar su posición de mujer independiente, a tal grado que Rosaura, la maestra, luego de matar al cacique violador, muere de un ataque al corazón. La moraleja es contundente: "enfrentar a los machos puede causar la muerte. . ."

El crecimiento económico, los procesos de urbanización, amplían el mercado de trabajo para las mujeres, quienes dan el salto laboral pues, además de empleadas domésticas (*Los paquetes de Paquita*, 1954), comienzan a poblar las oficinas como secretarías. De ahí películas didácticas sobre los peligros que acechan a las jóvenes taquimecanógrafas, quienes deben guardar los preceptos de la moral cristiana, para ver coronados sus esfuerzos con el albo traje. Un caso especial lo constituye *Un extraño en la escalera* (Tulio Demichelis, 1954), donde Laura (Silvia Pinal) encarna a una atractiva secretaria que enfrenta con inteligencia el acoso sexual con que la persigue su jefe (José María Linares). Al mismo tiempo, la joven mantiene una intensa relación con Alberto (Arturo de Córdova), un compañero de trabajo, sin que haya un contrato de por medio. Pero Demichelis no pudo o no quiso arriesgarse a plasmar una relación de amor libre, de modo que al final, aunque solitarios, los amantes terminan en la iglesia.

Excepcionalmente las mujeres aparecen desempeñando otros trabajos, como el caso de una manicurista (Carmen Montejo), personaje secundario de una de las películas más importantes del llamado cine negro, *En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1953). Por su parte, *Llamas contra el viento* (Gómez Muriel, 1955) contaba las aventuras de varias aeromozas representadas por Ariadna Welter, Yolanda Varela y Annabelle Gutiérrez. Asimismo, las enfermeras, aunque indispensables en el quehacer hospitalario, tanto en el cine como en la estructura médica, aparecen en segundo lugar; desde *Santa* (Antonio Moreno, 1931), pasando por *Reportaje* y hasta *El Bulto* (Gabriel Retes, 1991), la presencia de estas profesionales de la salud parece diluirse en sus impecables uniformes.

La industria cinematográfica de los cincuenta es la que impulsa a las rumberas, género que actualiza el tema de las mujeres "malas" que no le temen a la actividad callejera y nocturna. María Antonieta Pons, Rosa Carmina, Tongolele, Rosita Fornés y Ninón Sevilla recrearon en la pantalla la vida de las bailarinas de ritmos tropicales. La gracia de estas mujeres para sacudir el cuerpo, sustituía sus habilidades como taquígrafas, enfermeras o maestras en el mercado laboral. Inmersas en difíciles dilemas existenciales, tales como ¿la rumba o la casa?, sus tribulaciones sirvieron para atenuar la crisis del cine mexicano.

Asimismo, a raíz del otorgamiento del voto femenino, se filman varias películas tendientes a ridiculizar a las mujeres que se interesan en algo que no sea la vida familiar. La paranoia machista se despliega en películas como *Club de señoritas* (Gilberto Martínez Solares, 1955), *El sexo fuerte*, *Arriba las mujeres*, donde las protagonistas debidamente masculinizadas con chongos, gafas y trajes sastres, manifiestan inquietud por la política o un quehacer cultural y se ven confrontadas en su "sagrada" condición materna y conyugal, y nuevamente se las conmina a escoger entre el mundo público o el privado.

Las películas cumplen su cometido, tranquilizar a los hombres, asegurándoles que "sus" mujercitas no abandonarán el hogar en busca de una diputación. A ellas, mostrándoles que la política, la autorganización son ingratas labores que difícilmente les prodigarán las satisfacciones derivadas de la vida familiar.

En este periodo, aunque como algo excepcional, aparece cierta dignificación a la soltera. Gracias a la pluma de Elena Garro, Josefina Vicens y Juan de la Cabada, *Las Señoritas Vivanco* (Mauricio de la Serna, 1958), importante éxito de taquilla, mostró que las provincianas podían dedicarse a actividades que no eran precisamente "vestir santos".

Quiero ser la consentida de mi profesor. . .

A partir de la década de los sesenta, a veces un poco antes, los cambios en los papeles femeninos en la vida social, cultural y política han sido recreados por la cinematografía de manera contradictoria. Ciertamente, la

presencia femenina en la educación superior, en la población económicamente activa y en todos los ámbitos de la vida cultural contradecía la educación sentimental propuesta por el cine mexicano en su llamada Época de Oro. Pero esta "industria de las emociones" no podía desperdiciar su trayectoria didáctico-moralizante. De modo que sin mucha dificultad incorporó a la naciente estudiante en sus argumentos melodramáticos. Cineastas como Alfredo B. Crevenna (*Quinceañera*, *Chicas casaderas*), Luis Alcoriza (*Los jóvenes*, 1960), el propio Alejandro Galindo (*La edad de la tentación*, 1958), pero despojado ya de todo espíritu crítico, nos presentan a la estudiante de clase media ascendente que asiste a la universidad o cualquier centro escolar: a) en tanto se efectúa el encuentro con el hombre de sus sueños y la lleve al altar y cristianamente cumplan con sus deberes reproductivos, y b) para que estudie y se cultive, de manera que al convertirse en la señora del próspero político/ejecutivo pueda hablar en las reuniones sociales de otra cosa que no sean los niños, las criadas y la casa.

Años después, Patsy (Ofelia Medina) recrea a una estudiante universitaria que le interesa prepararse profesionalmente, y como la virginidad no constituye un problema para ella, se aventura a explorar su sexualidad con Ricardo (Julio Alemán), un hombre casado. Patsy (*Patsy mi amor*, Manuel Michel, 1968) no tiene entre sus proyectos inmediatos el matrimonio. Pero, Manuel Michel no le confiere a Patsy la posibilidad de transgredir el orden matrimonial y familiar, ya que al verse abandonada por su amante, la muchacha buscará refugio en los patriarcales brazos paternos (Joaquín Cordero).

En *Los meses y los días*, Alberto Bojórquez (1971) da cuenta de la transformación de la estudiante mexicana. A través de la historia de Cecilia (Maritza Olivares), nos presenta el viaje iniciático de una muchacha de 16 años que, al abandonar a su familia, se enfrenta a toda clase de experiencias y peligros. En busca de la independencia, Cecilia debe enfrentar la patología de unas lesbianas, pero logra vivir sin culpa su primera relación sexual. Cuando la búsqueda de autonomía están a punto de llevarla a la prostitución y el mundo de los drogadictos, Bojórquez, al igual que Michel, hace que Cecilia regrese a la casa paterna. En opinión de estos cineastas, el único lugar seguro para las muchachas es el hogar.

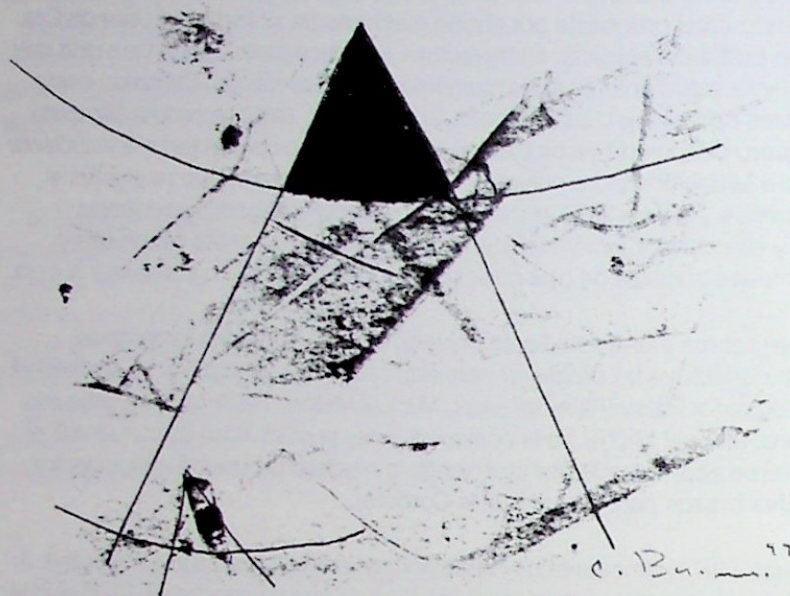
No obstante estos intentos de reconocer que las mujeres tienen cierto derecho de hacer lo que quieran con sus cuerpos, se quedan en un mero registro, pues la tendencia es que el libre ejercicio de la sexualidad femenina es algo peligroso, indeseable. En ese contexto, encontramos películas como *Cinco de Chocolate y uno de fresa* (Carlos Velo, 1967), que presenta una muchacha con doble personalidad, Brenda/Esperanza (Angélica María), con un yo dividido: por una parte, virginal y recatada (Esperanza), por otra, manifiesta en su otro yo un ánimo promiscuo, estimulada por los hongos alucinógenos (Brenda). Pero Carlos Velo, en la película, hace triunfar un híbrido de Brenda/Esperanza en una muchacha de tantas.

Me siento bien, pero me siento mal . . .

La profunda crisis de la civilización occidental, manifestada en los movimientos estudiantiles y juveniles de 1968, determinó una respuesta crítica en la década siguiente: la aparición de diversos movimientos contraculturales: de liberación sexual, en sus vertientes feminista y homosexual, ecologistas, antiautoritarios, de una manera u otra influyeron a los cineastas de la nueva generación. De esta manera, Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Jorge Fons, Alberto Isaacs, entre otros,³ a partir de sus propuestas filmicas, dieron cuenta de los cambios culturales que sacudían a los años setenta.

Hay abundantes ejemplos del registro que realizaron estos cineastas en cuanto al agotamiento de la familia patriarcal (*El castillo de la pureza*, Ripstein, 1972), a los cambios en los papeles tradicionales de lo femenino y lo masculino, y sus repercusiones en la vida de la pareja. Un ejemplo que vale la pena mencionar es *La verdadera vocación de Magdalena* (Jaime Humberto Hermosillo, 1971), donde se exploran las inquietudes existenciales y profesionales de las jóvenes urbanas de esta época. Magdalena (Angélica María) es una muchacha que resiste la presión materna para que resguarde su virginidad y efectúe un matrimonio por conveniencia, y que lucha por realizar su verdadera vocación: ser cantante de rock.

La emergencia de nuevas identidades femeninas da pie para que Jaime Humberto Hermosillo presente una interesante trilogía: *La pasión según Berenice* (1975), *Naufragio* (1977) y *María de mi corazón* (1979). A través de Berenice (Martha Navarro), Hermosillo desenmascara la hipocresía provinciana de las mujeres recatadas y



santurronas, para presentarnos uno de los personajes femeninos más inquietantes de lo setenta. Berenice, una joven viuda, no obstante asistir cotidianamente a misa, es capaz de hacer dibujos obscenos en los baños públicos, como una manifestación de sus aspiraciones más secretas. Hermosillo presenta a Berenice con una cicatriz en el rostro, lo que no le disminuye atractivo frente a los hombres, por el contrario, en cierto momento su amante, Rodrigo (Pedro Armendáriz, Jr.), hace un elogio de ella. Pero no es sólo el hecho de que Berenice, a pesar de la asfixia provinciana, se atreva a vivir, sino que gracias a la fuerza de su carácter, salga adelante de las ambivalencias y contradicciones del

deseo. De entre sus pretendientes puede escoger, y cuando Rodrigo le enseña a manejar, ella no duda en continuar la lección en un motel, lo que no impide maldecirlo cuando éste la deja. Es interesante notar que en la película no hay un final lacrimógeno: el sufrimiento por la ruptura no tiene cabida en la vida de Berenice, como tampoco hay castigo para esta mujer trasgresora.

Emilio García Riera comenta al respecto: Hermosillo, al no ceder al melodrama, "le confiere a la protagonista su temible fuerza, más allá, también, de las apariencias: si ella queda humillada y ofendida por el capitalino desprejuiciado (Pedro Armendáriz, Jr.) que la usa y la deja cuando le conviene, su venganza destructora, que ejecuta con una suerte de serenidad mortal, la libera incluso de sus propias pertenencias, o sea, de las letras de cambio que pueden darle solvencia económica y del auto que puede darle movilidad. Al quedar así despojada y libre, la mujer se eleva sobre su clase social y se aboca a la aventura. De tal manera, el sueño liberador de la aventura ya no es privativo de los personajes masculinos, como en otras cintas de Hermosillo (*El cumpleaños del perro*), y no es casual, creo, que el enaltecimiento del personaje femenino produzca una inversión inusual: ella no aparece nunca desnuda, o sea, inerte, en cambio, Armendáriz es visto en un desnudo completo, con todo y el sexo al aire".⁴

Pero la mujer trasgresora en el cine de Hermosillo naufraga en el mundo patriarcal. En 1979, sobre una historia de Gabriel García Márquez, se filma *María de mi corazón*, que cuenta la historia de amor entre un ladrón (Héctor Bonilla) y María (María Rojo), una maga que resuelve la carestía y anima las fiestas infantiles con magia verdadera. Pero la felicidad entre estos dos personajes que viven al margen de lo establecido es efímera, ya que cuando deciden hacer una gira presentando en centros nocturnos un número de magia y canciones, donde participan los dos, como María viaja sola en la camioneta con la utilería, queda atrapada en medio de una tormenta al descomponerse el vehículo. Pasa por ahí un camión que traslada al hospital psiquiátrico a unas enfermas mentales. María pide aventón, pero al llegar al asilo es confundida con las pacientes y recluida en la institución. El trágico desenlace de la película corrobora el pánico con que los hombres perciben a mujeres que, como María, adquieren con su autonomía y amor a la vida un gran poder de transformación de la cotidianeidad, de ahí que haya que etiquetarlas como locas y encerrarlas en el manicomio.

La aparición de Isela Vega y Meche Carreño con sus personajes desinhibidos registra la emergencia de un nuevo tipo de mujer que ejerce más libremente su sexualidad aun a riesgo de su integridad física y emocional. Vistas con detenimiento, las películas que protagonizan estas nuevas divas nos permiten reiterar que el patriarcado es implacable, pues para los hombres, el que las mujeres decidan qué hacer con sus cuerpos, resulta intolerable. Un buen ejemplo de ello es la peculiar filmografía resultado de la mancuerna Francisco del Villar/Hugo Argüelles, donde Isela Vega (su actriz "de cabecera"), al final de sus travesías eróticas, siempre es victimizada. En *El llanto*



C. Barquera⁹⁷

de la tortuga, el que una mujer se relacione con varios hombres, la hace "merecer" una violación multitudinaria. En *La primavera de los escorpiones* (1970), una madre soltera se involucra con un hombre más joven que ella (Enrique Álvarez Félix) y, como escarmiento, el hijo de la protagonista es violado.

Pero tal vez la más inquietante de sus películas sea *Las pirañas aman en cuaresma* (1969), que narra las vicisitudes de una madre soltera, Eulalia (Isela Vega), y su hija, Arminta (Ofelia Medina), quienes viven solitarias en una playa hasta que llega un forastero, Raúl (Julio Alemán), el cual comienza a disputarse los favores sexuales de las dos mujeres, pero la seguridad y

experiencia de Lala ponen en claro las cosas desde el principio: "Será como yo quiera, y cuando yo quiera", algo que refuerza la leyenda "negra" de Eulalia, como mujer independiente y sospechosa de la desaparición de su marido. La película llega a su clímax cuando Raúl roba el dinero de Eulalia y convence a la joven Arminta de huir con él. Pero Arminta recuerda la verdadera historia de la muerte de su padre. En efecto, Eulalia lo arrojó a los tiburones, luego de que violó a Arminta y la golpeó a ella. Arminta se da cuenta que las intenciones de Raúl son oportunistas y lo tira al mar. Al día siguiente, los hombres del pueblo cercano se preparan a linchar a estas mujeres, no como una venganza por la muerte de un forastero como Raúl sino, como anota Charles Ramírez, "la ejecución de estas mujeres representa un patriarcal 'final feliz', y responde a la necesidad de restablecer el poder de los hombres en una película que había mostrado la total disminución de las prerrogativas masculinas".⁵

Igual que María, la maga de *María de mi corazón*, Matea (Isela Vega), la concubina de un cura de pueblo, en *La viuda negra* (Ripstein, 1977), tampoco se escapa a la soledad y la locura. Sin embargo, las represiones e hipocresías de un microcosmos pueblerino permite que la amante del cura reivindique la sexualidad femenina.

En cuanto a Meche Carreño se puede ver el tránsito en su evolución como actriz y como mujer acabando con los estereotipos sobre la feminidad. De *Damiana y los hombres* (1966), que Carreño escribió con toda la carga estereotípica, en la que la pobre provinciana — cuando Xochimilco todavía tenía el dulce encanto de la provincia —, se mete en problemas amorosos simple y sencillamente por ser mujer, a *La mujer perfecta* (Juan Manuel Torres, 1977), donde igualmente se patentiza la hipocresía social contra la que Carreño se libera por vía muy heterodoxa, resulta revelador el hecho de que Marcela (*La mujer perfecta*), bailarina, madre y esposa en algún momento de la cinta, expresa: "Se necesita estar loca, para ser mujer". El que Marcela defiende su trabajo como una actividad liberadora despierta los celos del marido, quien la hostiga por teléfono. Cuando persiste en su intento de conciliar la vida familiar y el trabajo, ella decide suicidarse. También sufre una violación, hasta que al final, en medio de la desesperación, huye del hogar conyugal. En las películas antes referidas es claro el mensaje: el atreverse a transgredir el papel de madrespasa, aun en medio del auge feminista — o por eso mismo —, tiene fatales consecuencias.

Probablemente Julián Pastor, el actor-cineasta, es uno de los pocos que intencionalmente es más solidario con las nuevas mujeres mexicanas, ya que en dos de sus películas, *Estas ruinas que ves* (1978) y *El vuelo de la cigüeña* (1977), nos presenta muchachas inquietas que se dedican a dar rienda suelta a sus deseos. A pesar de la hipocresía provinciana, una atractiva guanajuatense (Blanca Guerra) se las ingenia para burlar las normas de castidad prevalecientes (*Estas ruinas que ves*). Pastor incluso nos presenta un inusitado "menage a quatre", donde la protagonista logra la felicidad al convivir con tres maridos, quienes además comparten una indeterminada paternidad (*El vuelo de la cigüeña*), lo que, por otro lado, no deja de ser una fantasía feminista.

Es importante anotar que, aunque los cineastas registraron en medio de ambivalencias y contradicciones los cuestionamientos femeninos a la maternidad, ellos mismos se dedicaron a mostrar "la otra cara" de la madrecita mexicana. Alcoriza, en *Mecánica Nacional* (1971), no duda en desmitificar a la "cabecita blanca", invitando a la mismísima Sara García a encarnar a una madre maldiciente y vulgar, que sintomáticamente muere porque se hartó de tragar. Jaime Humberto Hermosillo va más lejos en *Doña Herlinda y su hijo* (1984) película que nos muestra a una mujer manipuladora y dominante que incluso acepta solapadamente la homosexualidad de su hijo a condición de que éste permanezca con ella, aun arreglando un matrimonio heterosexual en un chistoso triángulo.

Aunque de circulación restringida, dos filmes dan cuenta de la madre que se politiza. El primero de Ariel Zúñiga, *Anacrusa* (1978), donde una profesora universitaria (Adriana Roel) se replantea la realidad del país y de su propia vida a partir de la detención-desaparición de su hija. En la misma línea, pero con un carácter testimonial, *Los encontraremos* (Salvador Díaz Sánchez, 1982), explora el mundo de la represión política en México mediante una serie de entrevistas entre la que destaca la realizada con Rosario Ibarra de Piedra en su carácter de madre de un detenido desaparecido durante 1975. Aunque no alude a la maternidad, Felipe Cazals en *Bajo la metralla* (1982) registra la presencia femenina (María Rojo) en la guerrilla urbana de los setenta.

Debe haber otro modo de ser humano y libre. . .

Hasta donde hemos visto pareciera que con más o menos ropa, mayor o menor grado de preparación o independencia económica, las mujeres están condenadas a SER PARA LOS OTROS. ¡Ay! de aquellas que se atrevan a construirse una identidad más libre o independiente, porque se harán merecedoras de todos los males. Por lo que el balance que hace Emilio García Riera del cine mexicano independiente en el sentido de que esta corriente no ha realizado "ataques al derecho al aborto y al divorcio, ni se ha dicho nunca en él que 'el corazón de un madre no puede equivocarse'. . .",⁶ queda reducido a una mirada autocomplaciente del cine mexicano, pues las imágenes muestran que, aunque a nivel declarativo se acepte el divorcio, el derecho al aborto, el derecho a un ejercicio libre de la sexualidad, en la práctica, bien vistas las películas, constituyen un moderno manual del inquisidor.

Ciertamente la tendencia se constata, con excepciones como la de Julián Pastor, referida anteriormente, o con la película *Frida* de Paul Leduc (1983). Al recrear la biografía de la pintora (Ofelia Medina), por medio de imágenes más que diálogos, Leduc nos presenta la vida de una mujer rebelde que rompió las convenciones en cuanto a "lo femenino" como sinónimo de sumisión, y creó su propio lenguaje estético como artista plástica. *Frida*, por tanto, marca una ruptura en la visión patriarcal de las mujeres.

Aunque con un tema recurrente, Alberto Cortés, con *Amor a la vuelta de la esquina* (1985), ofrece una visión radicalmente diferente a la prostitución. María (Gabriela Roel), una prófuga de reclusorio femenino, transita en la noche y en la vida. Su encuentro con Julián (Alonso Echánove), el trailero contrabandista, es parte de la sobrevivencia apremiante en una sociedad en crisis; así también su alcoholismo como el fisco esporádico en los antros capitalinos son eventos que la insertan en el mundo sin más. En sus acalorados abrazos con Julián, ya en el baño de vapor o en las playas desiertas, no hay "crimen" y por lo tanto tampoco castigo. María es tan sólo una mujer en situación.

Con el surgimiento del feminismo, como movimiento social, en los setenta se puede decir que las mujeres comienzan a hacer otro tipo de cine. Si bien es cierto que algunas cineastas, como Matilde Landeta, habían incursionado con películas como *Lola Casanova* (1948) y *La negra Angustias*, es a partir de esta coyuntura que algunas ingresan a estudiar profesionalmente cine y que se producen otras propuestas, otros retratos de mujeres.

Las cineastas recurrirán a los viejos temas femeninos, como la vida de pareja, la maternidad, la amistad entre mujeres, el trabajo. Tal es el caso de películas como *Lola* (María Novaro, 1989), *Los pasos de Ana* (Maryse Sistach, 1988), *El secreto de Romelia* (Busby Cortés, 1988). Los resultados son desiguales, pues aunque María Novaro pretenda dar una visión gozosa de la maternidad, Lola resulta una mujer frustrada por el abandono del macho; no hay hija, ni admiradores devotos, ni madre o amiga solidaria que la hagan salir de la depresión "por incompletud".

En las referidas cintas parece ser que la revisión teórica de la feminidad como un ser para los "otros" quedó en un mero discurso, pues a la hora de aterrizarlo en la vida cotidiana de las mujeres de una generación que se pretendía más libre y desprejuiciada chocó con la fuerza de una educación sentimental que las indujo buscar su lugar en el mundo, a partir de tener marido y familia. De ahí los vaivenes existenciales de Ana (*Los pasos de Ana*, Sistach, 1988). Cineasta y madre divorciada, Ana no puede asumir su condición de mujer sola. Filma a sus retoños, coquetea con el vecino, se libra del acoso del jefe, hace videos sobre Clementina Otero, pero no "se halla".

Más afortunada resulta la vida de Julia (*Danzón*, María Novaro, 1990). Madre soltera, telefonista, Julia Solórzano (María Rojo) acude religiosamente al salón de baile cada semana. Un día, su compañero de baile, Carmelo Benítez (Daniel Rergis) desaparece misteriosamente. El hecho la confronta con su soledad, pero esta heroína proletaria, digna heredera de la recatada "Chorreada", pues ante el asombro de sus compañeras de trabajo, Carmelo es sólo su compañero de baile y nada más que eso, Julia decide ir a Veracruz en busca del ausente. Hasta aquí Novaro se repite a sí misma, pues en dos de sus películas anteriores, *Lola* y *Azul Celeste* (episodio de *Historias de ciudad*, 1988), las protagonistas sin un hombre se "desquician". Sin embargo, el viaje a la playa permite a Novaro dar un giro a la historia, pues Julia además de entablar amistad con prostitutas como La Colorada (Blanca Guerra), que arremete a golpes contra su padrote a la menor provocación, intima con cabareteras travestidas (Tito Vasconcelos) y conversa con Doña Ti (Carmen Salinas), que aunque se lamenta del abandono de sus hombres, entre los cuales están sus hijos, en sus propias palabras "no importa" porque pueden más sus ganas de cantar y vivir su vida en el micromundo del hotel que administra. Julia tiene oportunidad de cuestionar sus prejuicios hacia las relaciones de mujeres maduras con hombres jóvenes, con la aparición de Rubén (Víctor Carpinteiro), un joven remolcador de barcos en el puerto. Es tan sorpresiva e intensa la relación que surge entre Rubén y Julia, que ésta se olvida de Carmelo para vivir lo que se le ha presentado. Sin despedirse de su acompañante ocasional, Julia regresa renovada a la ciudad de México, y aunque ya no es tan importante, se encuentra con su compañero de baile.

María Novaro, a través de Julia Solórzano, da cuenta de aspectos diversos en la vida de las mujeres contemporáneas. La cineasta destaca la importancia del trabajo femenino en la manutención de familias monoparentales, rescata la posibilidad de la amistad entre mujeres, y celebra que ellas se arriesguen a vivir.

Con un planteamiento aparentemente más radical, Jaime Humberto Hermosillo en *La tarea* nos presenta la ingeniosa historia de Virginia (María Rojo), una mujer —aparentemente divorciada— que estudia cine. Al tener que realizar un video de tarea, se le ocurre invitar a Marcelo (José Alonso), su ex-marido, y seducirlo frente a una cámara clandestina y así realizar el ejercicio escolar. Con esta película Hermosillo desarrolla una interesante propuesta sobre la feminidad, ya que Virginia representa a una atractiva y preparada divorciada que no tiene ningún prejuicio para expresarse sexualmente, y no sólo eso, se atreve a filmarlo.

Hacia el final nos enteramos que Virginia no es divorciada y que Marcelo no es sino Pepe, el marido de la estudiante, lo cual nos lleva a formular al menos dos interrogantes sobre la película: 1) ¿Hermosillo le confiere a las mujeres tantas libertades a menos que las apoye "su" hombre?, o 2) ¿las mujeres y los hombres, las parejas, pueden emprender las más diversas empresas con relativo éxito precisamente porque están juntos? En fin, sirvan las líneas anteriores para invitar a nuestros lectores y lectoras a ver en el cine "más allá de lo evidente". . .

Notas

* Una primera versión de este texto fue incluida en COESPO, *Situación de la mujer en el Estado de México*, México, 1996, pp. 215-218.

¹ Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx", en *Historia General de México*, t. 2, El Colegio de México, 2a. reimp., México, 1988, p. 1521. (Las cursivas son mías.)

² Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Cine Club/Era, México, 1968, p. 55.

³ Beatriz Reyes Nevares, *Trece directores del cine mexicano*,

Sepsetentas, núm. 154, México, 1974, 191 pp.

⁴ Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, tomo 17, Era, México, 1987, p. 216.

⁵ Charles Ramírez Berg, *Cinema of solitude. A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*, University of Texas Press, Austin, 1992, 252 pp.

⁶ Emilio García Riera, "El cine independiente", en *Hojas de Cine*, vol. II, SEP/UAM/Fundación Mexicana de Cineastas, México, 1988, pp. 212-213.