

La silueta de un vacío: Imágenes filmicas de la familia mexicana en los años cuarenta.

Julia Tuñón

La sociedad que habita los años cuarenta de nuestro siglo en México vive un acelerado proceso de cambio que se anuda con pertinaces continuidades. Se trata de una sociedad ambigua y compleja que se quiere moderna y urbana, pero hereda un fuerte peso de la tradición y del ámbito rural: dos terceras partes de la población viven del campo y quienes pueblan las ciudades son en su mayoría recién llegados. Tradiciones, costumbres y mentalidades se adaptan poco a poco a las nuevas necesidades.

La familia se considera la unidad básica de la sociedad, sin embargo observamos un concepto de ella que no siempre se acerca a la práctica social. Con la Revolución de 1910 se debilitaron sus lazos aún más de lo que ya era tradicional en el país¹ aumentando en consecuencia la natalidad ilegítima². No obstante, el modelo que se impone como apropiado para la sociedad en conjunto es el que conocemos como familia nuclear, que remite tanto a la idea de modernidad cuanto a los principios tradicionales de la religión católica. Este modelo, común en las clases altas, se imita en las recientes clases medias urbanas³. En la práctica social de los sectores populares (que son los que más miran cine mexicano), en cambio, observamos que son comunes los grupos amplios a que se acogen abuelos, amigos, ahijados, arrimados, servidumbre, por un lado, y por otro, personas solas -en particular mujeres- que sacan adelante a su prole. La presencia paterna suele ser laxa, cuando no nula. La cultura, entendida como el modo de vivir la vida, se ve, entonces, atravesada por prácticas diversas.

Dice un refrán que «explicación no pedida es acusación manifiesta»: por diferentes medios la insistencia sobre el tema de la familia sugiere que existe un vacío de esa institución que, no obstante, es el modelo que se propone tanto a las recientes clases medias cuanto a los sectores populares.

LA PELÍCULA Y EL ESPECTADOR: UNA RELACION RECÍPROCA

Por lo anterior, me interesa conocer lo que las películas dicen u omiten y cómo lo hacen respecto al tema de la familia, en el México de los cuarenta. En este tiempo el cine constituye una diversión de primera línea. Las imágenes de luz y sombra fascinan a los espectadores, sobre todo al público popular, que no tenía el recurso de leer los subtítulos de las cintas extranjeras⁴. Se trata de los años de oro de la industria filmica nacional.

El cine de ficción muestra una forma dominante de concebir al mundo. Los films tocan obsesivamente una serie de temas que parecen ejercer una fuerza particular en el interés de quienes los hacen y de quienes lo reciben. En el mexicano, uno de estos temas es el que aquí nos ocupa y el género cinematográfico que lo expresa con mayor precisión es el melodrama⁵, de gran éxito en el país.

El análisis filmico debe verse en relación con el público, con quienes miran la película y la entienden desde sus propios esquemas, muchas veces compartidos con el productor de imágenes. El melodrama ha sido fundamental para el cine mexicano, «como si en ese género se encontrara el molde más ajustado para decir el modo de ver y de sentir de nuestras gentes»⁶. Su eje gira en torno a la familia y el momento culminante es la reconstrucción de ese núcleo, casi perdido por algún accidente. Dice Carlos Monsiváis que «el melodrama es el punto intermedio entre la realidad social y el pesimismo absoluto. No se puede entender a México si no se comprende porque llora en silencio la actriz Sara García, si no se acepta que la vida social es un martirio que atraviesa cada familia antes de llegar a su final feliz»⁷.

En México los exponentes de este género pueden ser de alta o nula calidad, sus costos varían entre los más caros y los más baratos, casi todos los directores han incursionado en él y, además, ha estado presente en toda la historia del cine nacional: su permanencia en el gusto popular es evidente aún en nuestros días, en forma de telenovela. A pesar de esta disparidad, las cintas tienen un fondo común evidente y se parecen en forma notable: como es típico de los géneros cinematográficos podemos decir que repiten un esquema cuyo reconocimiento determina en mucho su aceptación. Aun así, y como vimos antes, esa institución no es la norma para el público que nos ocupa y su imagen más parece remitir a la nostalgia de lo que nunca se tuvo, a la idealización de una falta, a la silueta de un vacío.

Para atraer al espectador, el cine cuenta con dos recursos, la identificación y la transferencia. La primera permite el reconocimiento y captura el interés: lo que le sucede al protagonista se entiende porque el que mira comparte la situación de la pantalla. La transferencia ofrece la ruta del escape: canaliza el sueño, la salida, la solución que la realidad no siempre proporciona. Así, el cine nos muestra elementos de la sociedad de la que surge, pero también de sus sueños y deseos y en esta relación radican sus posibilidades como fuente histórica. No se trata, desde esta óptica, de mirar una obra de arte, sino un «producto, imagen objeto cuyas significaciones no son solamente cinematográficas»⁸. Las películas muestran la mentalidad de una sociedad aún en sus aspectos más velados, pues entre imágenes se filtran ideas que parecen obvias a quienes hacen los films, tan obvias que no se atienden. Revela, entonces, los temas sensibles, los supuestos incuestionables, la manera de pensar y de sentir de un grupo social.

Para el historiador el problema es cómo entender esos reflejos indirectos de las creencias, interpretar su representación. El cine toma datos del mundo concreto y los redistribuye en un conjunto ficticio y coherente tan significativo como el mundo del cual emerge. Para precisar su sentido es importante trabajar los films en relación con el contexto del que surgen y distinguir la práctica común de la excepcional o de los anhelos. Atender la vida cotidiana en otras fuentes es fundamental para percibir los indicios que ofrecen las películas, para hacer esa lectura que quiere Marc Ferro. Dice él que la cámara consigue desestructurar lo que varias generaciones de hombres de estado, pensadores, juristas, dirigentes o profesores habían logrado ordenar en un bello edificio. Destruye la imagen del doble que cada institución, cada individuo se había constituido ante la

sociedad. La cámara revela el funcionamiento real de aquellos, dice más de cada uno de cuanto quería mostrar. Desvela el secreto, ridiculiza a los hechiceros, hace caer las máscaras, muestra el reverso de una sociedad, sus lapsus⁹. Nuestra dificultad estriba en entender esos *lapsus* y explicar, a partir de ellos, las partes más oscuras y aún ocultas de una mentalidad.¹⁰

El público de cine mexicano es, casi por definición, el de los sectores populares o de las clases medias recientes. Este espectador selecciona lo que le habla de sí mismo, porque la recepción de información y conocimiento, así como la formulación de deseos, queda limitada por la propia experiencia y por los limitados alcances de imaginación que ésta permite. Para analizar las películas es importante, entonces, distinguir entre la historia y el relato¹¹. En el caso que nos ocupa, la historia suele expresar la moral dominante mientras el relato deja filtrar aquellos aspectos que ni siempre ni del todo coinciden con «el deber ser». A veces es al revés. Así se media entre la conducta debida y la práctica social. Se trata de las mediaciones¹², que recuperan lo popular y nos muestra la cultura como un campo de tensión.

Las historias suelen presentar a la familia como el ámbito del orden pero, en el relato, en las mentiras que se dicen sus integrantes, en los golpes bajos que se dan, en las caras que ilustran el aburrimiento evidente, en el tan traído y llevado discurso del sufrimiento de los padres se expresa una situación más ambigua y claramente más interesante. Se trata de un público cuya práctica social no es mojigata y, sin embargo, atiende con evidente regocijo discursos que sí lo son. La clave está - me parece- en los dobles mensajes que encierran múltiples sentidos. La silueta del vacío, tan cuidadosamente dibujada, se rellena de ilusiones, sí, pero también de argumentos en su contra. Vista así, el espectador dista mucho del ser inerte que recibe sin más el legado de la ideología dominante para convertirse en participante activo de una cultura ambivalente y compleja.

LA FAMILIA EN LA PANTALLA

La imagen que expresan las películas muestra la conflictividad urbana de esos años, porque es en la ciudad de México en la que se hace el cine. Esto siempre es así, aún cuando la historia narre un tema rural. La industria del cine mexicano se caracteriza por la improvisación y el criterio comercial, no existe un control acerca de los temas que deben filmarse. Es entonces sorprendente la similitud entre las películas, especialmente los melodramas: dialogan entre ellos, parten de los mismos supuestos, especialmente los de peor calidad, en los que el cuidado por la exactitud o la pretensión artística se afloja.

El ideal moralista de la familia organiza los contenidos filmicos como un principio rector, como un eje que estructura todo un sistema. Se plantea sin duda, partiendo del principio de su bondad: por ausencia o presencia es el piso en el que marchan las anécdotas. En la historia, entonces, se reafirma la idea de su necesidad y de la protección que esta institución otorga.

En algunas cintas es manifiesta la soltería de la madre, como un recurso de la identificación popular, pero en estos casos la ausencia de seguridad implica muchos conflictos, por lo que, en forma oblicua, la familia con presencia paterna se valida. *Campeón sin corona* (Galindo, 1945) muestra los avatares de un boxeador que asciende a la fama, que casi la conquista. El carácter de Roberto «Kid» Terranova es el de un bravucón que siempre se mete en pleitos. Con el afán de superar una inseguridad esencial. El único capaz de controlarlo es su manager, «Tío» Rosas, que lo

trata como a un niño pequeño y a quien «Kid» obedece como a su padre. Otras cintas muestran como la inseguridad de los hijos puede desembocar en su participación en el mundo del hampa¹³ y la de las hijas en la prostitución.

En algunos casos, para que este tipo de familia tenga cauces adecuados, la mujer debe virilizarse y cuidar su honor bajo la designación de viuda. En este sentido una película ejemplar es *La gallina clueca* (De Fuentes, 1941). La protagonista, doña Teresa, mantiene un estricto control sobre los hijos con los ya conocidos engaños, ahora justificados por su necesidad de dar órdenes. Las dificultades que enfrenta esta mujer por cumplir el rol de madre y padre a la vez permiten admirarla (¿y promover -quizá- en el público el orgullo de que se identificara con ella?) pero también conducen a preguntarse si no sería más fácil compartir con un esposo las agudas responsabilidades que su familia entraña. Así, las cintas donde el padre no existe sugieren el hueco que deja su ausencia.

La familia filmica aparece como un grupo cerrado y patriarcal, un universo en sí mismo, ámbito aislado y seguro. El tiempo que muestra la pantalla es eterno: la familia está antes de la anécdota que se cuenta y la sobrevive. Lo fundamental, para la historia, es que otorga protección ante un mundo siempre hostil. Recordemos que estamos en un país de poca seguridad social, que acaba de pasar por múltiples conflictos políticos Y que quienes hacen las películas eran niños o jóvenes durante el conflicto revolucionario.

La historia transmite un modelo familiar sólo posible cabalmente para un sector social, pero se presenta como válido para todos los grupos. El modelo presenta al matrimonio como su base, sosteniendo la unidad estricta de padres e hijos, con escasa incumbencia de abuelos y parientes y los roles domésticos definidos con precisión: padre proveedor, que sale a la batalla de lo público, separado de la madre, cuidadosa y nutricia, que atiende el nido privado y supuestamente aislado: ambos ámbitos (público y privado) aparecen delimitados con una precisión imposible en la realidad nacional. En celuloide, el problema básico de ese núcleo es, precisamente, la salida de sus miembros o la entrada de situaciones foráneas: la separación mundo-casa se quiere absoluta. El ideal de las clases medias con mayor influencia cosmopolita y un nivel más alto en el ingreso económico se convierte, pues, en el paradigma y en su conjunto.

Este mundo cerrado, al que parece decirse que no debe abrirse ni un poquito, se llama «hogar». El «hogar» es más que una casa en que se vive, implica afecto, intimidad, seguridad: es un espacio sagrado pero laico. Me parece significativo que la habitación más frecuentemente representada en las escenas familiares es el comedor. No se trata del ámbito femenino por excelencia, que sería la cocina, lo privado y aislado donde se genera la alimentación- reproducción, la actividad que separa a las mujeres del mundo. En el comedor confluye lo privado con lo público, el trabajo de ella y el papel de proveedor de él. Representa el sistema familiar, la hechura materna del sustento en el espacio representado por el padre. El comedor puede ser sencillo, aledaño a la cocina y con mesa con mantel de cuadros o bien puede ser formal y elegante, en donde el padre ocupa la cabecera y en torno a ella se discuten y ocultan cuestiones esenciales para la vida de todos. El comedor es un espacio común en pantalla y el acto de comer aparece con mucha frecuencia.

Habitualmente son los pobres los que, en luces y sombras, se convierten en baluartes de ese ideal de familia. La celebrada serie de *Nosotros los pobres, Ustedes los ricos y Pepe el toro* (Rodríguez, 1947-1952) es explícita al respecto. Esta serie narra los avatares de un carpintero, Pepe El Toro, que canta muy bien y tiene casi tanto éxito con las mujeres como desgracias que le hacen

sufrir. En la primera cinta Pepe se casa con su novia Celia, «la chorreada», para vivir con ella en una vecindad de la ciudad de México. La imagen muestra una familia nuclear en que los roles de proveedor y reproductora se manejan con exactitud. Sin embargo presenta los personajes necesarios para el reconocimiento popular, por ejemplo Chachita, la sobrina recogida desde su nacimiento por el héroe, hija de su hermana soltera y a la que aprecia como una hija, remite a una concepción de familia extensa, en la que caben parientes, ahijados y amigos. También alude a esto el hecho de que habite con ellos la abuelita paralítica, que Pepe tenga su taller de carpintería en el mismo ambiente familiar y que quienes trabajan en él ocupen un papel determinante en las decisiones: más que empleados son amigos.

Las anécdotas de los tres films son generosas en pleitos, crímenes, engaños, ambiciones, estancias en prisión, accidentes y muertes, pero la familia que Pepe y «la chorreada» conforman resiste alegremente a las desdichas cantando «amorcito corazón» hasta que, en la tercera de la serie, la esposa y el hijo mueren en un incendio¹⁴. Pepe mantiene el orden familiar como si no estuviera solo, y la difunta ocupa el papel rector en su imaginación y en un altar ante el que reza cada noche: su familia se ha convertido en una gran añoranza, avasallante al grado de encerrarse en el lamento por la falta, de girar sin tregua dentro de los límites del vacío¹⁵.

Esta serie bandea entre dos constantes: el mundo exterior que provee incesantemente de desgracias, insidiosas atrocidades que no se pueden modificar, que carecen de causas o razones y sólo se reconocen por el dolor reiterado que provocan y, en el otro extremo, la familia que no se deja abatir, la unidad que salvaguarda, aunque ya solo exista en el recuerdo y en un altar. Estos dos extremos remiten a la idea de un mundo exterior peligroso y a la fantasía de una familia como núcleo sagrado. Su función es proteger de un mundo siempre hostil y arbitrario.

Otra película que permite ver esa función primordial es *Ladronzuela* (Delgado, 1949), pero esta, desde el relato, presenta otras alternativas. La cinta cuenta la vida de Perla, una muchacha que vive en la calle como parte de una banda de pequeños delincuentes y roba pequeñeces para sobrevivir. Con motivo de un pleito es llevada al Tribunal de Menores donde el licenciado Miguel Ángel la rescata, llevándola a su casa, para que viva con su madre y se eduque: lo primero que la matrona hace ante tan peculiar huésped es mandarla a bañar. Durante el interrogatorio ella cuenta su historia. Primero murió el padre, la madre se volvió a casar y «mientras él se dedicaba a las carteras, ella movía el catre» en un cabaret. Cuando la señora muere, el padrastro lleva a otra mujer con él, y ya nada es igual. Cuando le preguntan si le gustaba estar en casa, contesta: «pos como no, sea como sea ellos veían por mí». En la historia el apoyo lo da la familia pero, como no existe, resulta nulo. En cambio la solidaridad básica se la dan a Perla los otros marginados como ella, sus amigos, y por eso, cuando se casa con su protector y asciende de jerarquía social, les da un sitio en su vida. El relato plantea que la familia no soluciona los problemas como lo hace la amistad y, por ende, de una manera oblicua, se critica lo que tanto se exalta¹⁶. La idea de la familia como protección básica era un lugar común, pero la pantalla debía negociar con la costumbre y los usos cotidianos.

Para proteger, la familia del celuloide tiende al aislamiento y la lealtad se convierte en un elemento fundamental para mantener esa unidad; con ello ese tipo de familia se opone al desarrollo individual. La familia tiene poco aire y requiere la supeditación de cada uno de sus miembros: se trata de una pirámide cuya cúspide ocupa el padre. Carlos Monsiváis ha precisado la idea de una continuidad entre la concepción de la familia en el porfirismo y la de nuestro siglo, la familia se considera elemento fundante de la nueva moral social revolucionaria¹⁷. Yo encuentro, en el cine, una imagen con elementos muy anteriores, vigentes a lo largo del virreinato y el siglo XIX, como

son el papel autoritario del padre, su carácter de dueño de la familia y de los hijos, la permisividad del adulterio masculino¹⁸ y no, en cambio, del femenino¹⁹. Es claro, viendo las cintas, que la imagen remite a concepciones muy tradicionales.

A pesar de un orden que aparece como justo e inalterable, el relato muestra las dificultades que acarrea la autoridad del progenitor, frecuentemente aquejada de autoritarismo. Películas ejemplares al respecto son *La oveja negra* (Ismael Rodríguez, 1949), *No desearás a la mujer de tu hijo* (Rodríguez, 1949) y *Una familia de tantas* (Galindo, 1948). Las dos primeras conforman una serie que se desarrolla en un pueblo del Norte del país, en el seno de una familia acomodada, dueña de tierras; la tercera en la ciudad de México en una de alcurnia venida a menos. Tienen en común el problema de un padre intransigente y déspota que tiene atemorizados a quienes lo rodean, pero cuyas normas son constantemente pasadas por alto. El padre de las dos primeras es un hombre desordenado que se gasta en el juego el patrimonio familiar: su autoridad, pues, esta resquebrajada por no cumplir con el rol de proveedor.

En otras cintas, como *La pequeña madrecita* (Rodríguez, 1943), el problema básico del padre es su gusto por la bebida, que provoca también el exceso de autoritarismo. El hombre gasta los ahorros de la mujer y los hijos y estos deben acomodarse como sirvientes en casa de un familiar. En este punto aparece otra filtración: la pariente no le ayuda generosamente, sino que aprovecha la situación para ocupar a la mujer de criada; en cambio, ella recibe apoyo efectivo de su antigua lavandera, así que, una vez más, la familia fracasa donde la amistad triunfa.

En pantalla -dijimos- el padre debe proveer, mientras el rol materno es el de madre-esposa. Ella no trabaja fuera de casa²⁰ y su mayor virtud es la lealtad y la paciencia. Sin embargo, el relato muestra que es experta en el uso de la mentira, la que aparece como un elemento constante en las tramas. *Cuando los hijos se van* (Bustillo Oro, 1941) es un melodrama clásico. El marido, don José, asegura que su mujer nunca le ha mentado, pero en ese preciso momento la imagen nos muestra que Doña Guadalupe, hipoteca a escondidas la casa que por tantos años el marido ha pagado mes a mes; ella quiere proteger a uno de sus hijos: el villano. En este caso el marido no era especialmente dominante, pero si tenía conflicto con Raymundo, el hijo preferido por su esposa: el padre impide la utopía de un cariño pleno entre madre e hijo. El no puede evitar que ella cumpla con su rol nutricional y entre estos poderes se juega un conflicto. Así las cosas, la familia se convierte en un centro de mentiras y de intrigas, aunque aparentemente es un refugio paradisiaco para el mundo exterior. En *Una familia de tantas*, también el autoritarismo paterno hace que la esposa desobedezca sus órdenes: la niña es castigada a no desayunar, y aquella, la sirvienta y la hermana mayor le llevan alimento a escondidas.

La mujer ocupa el lugar rector en el melodrama, pero la autoridad es la paterna. El papel femenino se centra en su rol nutricional, poder tras el trono. Por eso, cuando se analiza el tema de la familia la maternidad es ineludible. La madre constituye el núcleo fundamental en la relación con el hijo, pero para que éste sea una familia, se constituya en un «hogar», se requiere de la figura del padre. Es su presencia la que da legitimidad a la prole. En *La oveja negra* el hijo del matrimonio, Silvano, es el único que puede llamar a Cruz «padre»: la chiquillería que ha engendrado en relaciones ocasionales debe llamarlo «padrino». Sin embargo, el relato filmico gusta de mostrar que cuando el jefe de familia desaparece, la armonía entre la madre y los hijos es mayor. Parece que no se concibe la figura paterna más que ausente o excesivamente presente, que la idea general en las películas es la de un jefe con un poder inmerecido, que usurpa un derecho.

La propiedad de los hijos por el padre requiere de la institución familiar. Respecto a la madre, en cambio, no hay duda. A ella no la define la ley sino la naturaleza. El cariño hacia ella es de una pasta peculiar, la comunicación es única: por razones del instinto, ella conoce a sus hijos mejor que nadie. La lucha entre el padre y la madre por el control de los hijos refleja, entonces, otra más fuerte: la que existe entre naturaleza y cultura. Si la ley otorga derechos al padre sobre la prole, la naturaleza es precisa en los que tiene la madre. La historia puede explicitar la necesidad del padre, pero al presentar siempre sus fallas, el relato privilegia el peso materno²¹. Esto es, puesto a elegir, el melodrama mexicano elige al afecto frente a la ley.

Ambas fuerzas parecen excluirse, quizá porque encierran otro conflicto grave: el dilema entre dos deseos fervientes pero irreconciliables: el de realizar una tendencia natural (que implica -entre otras cosas- las fantasías del incesto) y el de contar con un ámbito seguro y protector. La armonía familiar que parecía tan importante abre paso a una lucha cósmica al interior de cada melodrama.

Esta lucha tiene sentido en un núcleo cerrado, por eso el tema del dolor ante el crecimiento de los hijos es muy presente. Ellos son el pretexto y el terreno del conflicto. En *El dolor de los hijos* (Zacarias, 1948) Eloisa explica a su hermano Carlitos que «todas las muchachas tenemos que casarnos algún día y formar nuestros hogares». Pero eso que ella observa con ilusión se convierte en un drama terrible, que la obliga a escapar con su novio, que llena de rencillas a la relación de su hermana con su madre, que provoca un pleito en que su hermano esta a punto de perder la vida. Es así porque la prole se observa como parte del patrimonio familiar²².

Dentro de este ámbito que se quiere aislado, la función del marido es mediar entre el mundo público y el privado: «el hombre es de la calle, la mujer de su casa», dice el refrán popular. Esto justifica la frecuencia de las relaciones extraconyugales que parecen tener los jefes de familia tanto en la realidad como en la pantalla. En el relato filmico aparece como algo cotidiano que no trastoca el sistema familiar, antes bien, es un engranaje más que lo permite. Es claro que la infidelidad no va de acuerdo con la moral pregonada, pero es usual en la práctica social de todos los sectores sociales. El cine debe integrarlo en la historia y no sólo permitir que se filtre en el relato, porque su existencia es insoslayable²³.

Las películas apoyan muy a menudo a la habitante de la casa chica, porque ella ejerce de una manera más precisa las virtudes de sumisión, abnegación y entereza para el sufrimiento, que se suponen naturales para el genero femenino²⁴. Es otra manera de validar la naturaleza frente a la ley y de defender la práctica social frente a la moral propuesta.

Una de las causas de sufrimiento para la mujer de la relación paralela es que ella -según la imagen- no debe tener hijos. En la realidad -sabemos- no es así. En *La casa chica* (Gavaldón, 1949) una señora aborta y pone en riesgo su vida, sin que puedan siquiera avisar «al señor que paga la renta del departamento, porque está comprometido»,

Cuando la protagonista Amalia propone a su compañero tener progenie, éste contesta: «¡Estas loca, Amalia, no podemos pensar en eso. Un hijo que no podría nunca llevar mi nombre!». Ella se disculpa: «No había pensado en eso (...); no supe bien lo que dije». Los hijos, para la ley, son del padre y las mujeres que los tienen fuera del matrimonio no pueden -en el celuloide- fundar una familia, un «hogar». Esta es una manera oblicua de justificar la institución familiar. La historia, en estos casos muestra -y entiende- la trasgresión a la ley, y es en el relato en el que el grupo familiar se considera ámbito destacado para la crianza de los hijos.

Para concluir: me parece que la familia fílmica del melodrama mexicano en los años de oro se presenta como una institución que cumple con la ley de los hombres, pero no hace lo mismo con la ley natural. Lo anterior permite al espectador mediar entre la moral social y su práctica, entre el deseo de un núcleo familiar sólido y estable y la conciencia de las dificultades que la institución entraña. En el México de los años cuarenta las películas convocan el modelo de las clases en ascenso, pero lo inundan de conflictos manifiestos u ocultos, de manera que, en forma oblicua, se censura. La contradicción no afecta al cinéfilo, por el contrario, legitima un mundo vivido, una tradición y hasta un proyecto: si a las familias les va tan, pero tan mal, ¿para que envidiarlos? Creo que las audiencias pensarían que la vida desordenada no era el «deber ser» pero, en cambio, tenía la enorme virtud de «poder ser» y también la de hacer gozar. La moral social se filtra, así, por la criba de la cultura popular.

Dice Sorlin que «un film no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celulosa, es una puesta en escena social»²⁵. De esta manera observamos que la dimensión simbólica de la cultura, que se expresa en la pantalla, no es sólo un depósito de imágenes más o menos coherentes entre sí, sino un campo de relaciones sociales, un campo de tensión que remite a situaciones contradictorias, Como lo es la propia sociedad. La silueta dibuja el ideal, pero el vacío que limita se colma de las fantasías compensatorias que imaginan un productor y un espectador perplejos frente a un mundo de cambios.

NOTAS Y REFERENCIAS:

(1) Entre 1922 y 1929 se recuperó la nupcialidad al promedio de antes de la Revolución, o sea cinco matrimonios por cada mil habitantes, entre 1930 y 1939 subió a siete por millar y en 1942 a 8.4. En 1938 se habla de un 48% de uniones legales que crece para llegar en 1970 a un 75%. QUILODRAN, J. «Evolución de la nupcialidad en México. 1900-1970». *Demografía y economía*. México: El Colegio de México. Vol. VIII. No.1. (1974); 46.

(2) En 1895 la legítima era de 66.0% y bajó a 51.5%, según datos de 1929. A partir de 1930 esta tendencia se invierte hasta alcanzar un 75% en 1964. *Ibidem*. p.118.

(3). Según datos de José Iturriaga y Arturo González de Cosío de principios de siglo a 1940 la clase media se incrementó de 8 a 16%, y a 1960 entre 20 y 30%. Mientras tanto los extremos sociales se mantuvieron, en mucho, estables: las clases altas formando un 1% y las bajas un 90%. MEYER, L. «La encrucijada», *Historia general de México*. México: El Colegio de México, Vol. IV (1970): 273-274.

(4) El gobierno mexicano, como una medida de protección al cine nacional, dictó varios decretos que prohíben el subtítulo, pues se trata de un público con altos niveles de analfabetismo.

(5) Por género entiendo un conjunto de films que cuentan con un lenguaje, tema, símbolos y estereotipos comunes y por eso pueden entenderse como una unidad de análisis. La base del melodrama fílmico es el teatral, a su vez surgido de los folletones y la literatura por entregas.

(6) MARTIN BARBERO, J. «Memoria narrativa e industria cultural», *Comunicación y cultura*, No.10 (agosto 1983): 68-69.

(7) MONSIVAIS, C. *Amor perdido. Esta noche nos honran con su presencia...* Guadalajara: Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, 1977, p.41.

(8) FERRO, M.: «El cine, ¿un contraanálisis de la realidad?», LE GOFF, J. y P. NORA (Coord.) *Hacer la historia*. Barcelona: Laia, 1974, p.256.

(9) *Ibidem*, p.245.

(10) Dice Philippe Ariès que «la historia de las mentalidades nos hace (..) descubrir que, dentro de nuestra cultura donde triunfa la racionalidad de la escritura subsiste, escondida, no consciente, la antigua oralidad, como formas que subsisten camufladas». Cfr. «L 'histoire des mentalités», *La nouvelle Histoire*. Bruselas: Complexe, 1988, pp.197-198.

(11) La historia es la serie de anécdotas que se cuentan y que constituyen, cual su nombre lo indica, la trama del film. Transmite una serie de mensajes explícitos, obvios. El relato remite a los contenidos implícitos. El relato marcha más por la imagen que por el discurso y encierra un código de valores, estereotipos y prejuicios que entienden las audiencias porque se comparten. Vid. SORLIN, P. *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

(12) Con Martín Barbero, entiendo por mediación el conjunto de operaciones por las cuales lo masivo recupera y se apoya en lo popular.

(13) Por ejemplo, *El suavecito* (Méndez, 1950).

(14) La actriz, Blanca Estela Pavón, había muerto en un accidente de avión en 1949, y este recurso permitía superar su ausencia.

(15) La tercera película juega con la posibilidad de que Pepe construya otra familia, pero ninguna de las posibles candidatas alcanza a conmover la avasallante parálisis que la conciencia del vacío ha provocado en él.

(16) También en la serie de Ismael Rodríguez que reseñamos antes los amigos tienen un papel de protectores que permiten los matices para lograr la identificación popular.

(17) MONSIVAIS, C. *Op. cit.*, p.18.

(18) Mientras no sea con mujer casada, con servidumbre en el domicilio conyugal o que cause escándalo.

(19) ARROM, S. *Las mujeres de la ciudad de México. 1790-1857*. México: Siglo XXI, 1988.

(20) Las mujeres de los sectores populares han trabajado siempre en México, pero su labor ha estado inmersa muchas veces en la unidad domestica, y con frecuencia no han recibido salario. Los datos de quienes trabajan a domicilio o a tiempo parcial no han quedado contemplados en los cuadros estadísticos. En datos de 1930 la PEA femenina es el 4.65% de la PEA general y crece a 7.4% en 1940, para aumentara 16% en 1970 (Cfr. ALONSO, J. A. *Sexo, trabajo y marginalidad urbana*. México: Edicol, 1981, p.80). En el periodo que nos ocupa vemos una mayor participación femenina en el sector servicios, ocupando en un 72% el papel de sirvientas, lo que relativiza cualquier entusiasmo. Vid. RENDON, T. y SALAS, C.: «Evolución del empleo en México 1895-1980» *Estudios demográfico y urbanos*. México: El Colegio de México, Vol. II, No.2 (1987): cuadros 2 y 3.

(21) Hay una película excepcional al respecto: *El cuarto mandamiento* (Aguilar, 1948), en que observamos un trueque de valores. El padre ejerce los femeninos de la clarividencia y la sensibilidad mientras la madre se rige por la indolencia y el egoísmo.

(22) Respecto a una de las cintas que tiene en ese tema su principal problema, dice Sara García: «*Cuando los hijos se van* es una película inmortal, dígase lo que se diga en su contra (...), porque en todos los hogares los hijos se van: o se van de monjes y monjas, o se escapan con el novio, o se van a trabajar al extranjero, o se casan o lo que tu quieras (...). El público acude a verla, y al que se le han ido los hijos, lo siente, lo llora. Al que todavía no se le han ido, lo prepara: -el día de mañana mis hijos también se irán. Por todo esto (...) es una película clásica». Cfr. «Entrevista con Sara García», Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano. México: Secretaria de Gobernación, 1976, Vol. II, p. 18.

(23) La identificación que puede provocar entre los espectadores augura un buen negocio.

(24) La mujer aparece construida por una supuesta esencia natural, casi zoológica, que pauta toda su vida y sus relaciones. Vid. TUÑÓN, J. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción masculina de una imagen, 1939-1952*. México: UNAM, 1993. (Tesis). Respecto al tema de la infidelidad, véanse las películas *La casa chica* (Gavaldón, 1949) y *Tuya para siempre* (Martínez Solares, 1948), por ejemplo.

(25) SORLIN, P. *Op. cit.*, p.170.

JULIA TUÑÓN es investigadora en la Dirección General de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. Entre sus publicaciones se encuentran los libros *Historia de un sueño: el Hollywood tapatío* (1987) y *Mujeres en México. Una historia olvidada* (1988).