Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía
Maestría en Estudios Históricos

# Hombres en la sombra: Representaciones de las masculinidades en La familia Pérez y La oveja negra (1949)

## Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestro en Estudios Históricos

**Presenta:**
Mónica Beatriz Hurtado Ayala

Dirigida por:
Dr. José Óscar Ávila Juárez

Dr. José Oscar Ávila Juárez
Presidente

Dr. Miguel Ángel Guzmán López
Secretario

Dra. Ma. De Lourdes Cueva Tazzer
Vocal

Dra. Oliva Solís Hernández
Suplente

Dr. Jesús Iván Mora Muro
Suplente

Dra. Ma. Margarita Espinosa Blas
Director de la Facultad

Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña
Directora de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Octubre de 2017

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DGBSDI-UAQ

**La presente obra está bajo la licencia:**
**https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es**

# CC BY-NC-ND 4.0 DEED

## Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

### Usted es libre de:

**Compartir** — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

### Bajo los siguientes términos:

**Atribución** — Usted debe dar crédito de manera adecuada , brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios . Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

**NoComercial** — Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales .

**SinDerivadas** — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

**No hay restricciones adicionales** — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

### Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una excepción o limitación aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como publicidad, privacidad, o derechos morales pueden limitar la forma en que utilice el material.

## SUMMARY

The masculinities of contemporary Mexico can't understand outside of the historical processes that constructed and delimited them, in this way one of the inheritances that forged them was the cultural sediment that left the Mexican cinema of the Golden Age, or more specifically the one of the forties. Much of the studies that have been done around the cinematography of the period or even some reflections regarding cultural processes that affect the construction of the Mexican masculinity identity, have made a great emphasis on the legacy around stereotypes like *charro* or *macho*, proposing that both acted as elements that forged normative notions that legitimized male hegemony in Mexican society. Our research considers that it is indispensable to recognize not only whether or not cinema paid for the legitimation of masculinity, but also how it happened. In this regard, we propose that thinking about Mexican cinema in the terms already mentioned institutionalizes an extremely partial, homogeneous and inoperable view that it is essential to rethink, observing the representations indicated as part of a broader process regarding the struggles around the intended meaning to give to the practices, and for that reason tensions that involved the power. Thus our reflection is about the historical construction of the genre through the analysis of cultural representations of masculinities in two films *La familia Pérez* and *La oveja negra* (1949), which were chosen because of the cultural roots of their protagonists, to a "typical" of the production of the period and by the way in which they seem to approach subjects that were cause of anguishes also in their historical space. To carry out this we return to the concept of collective representations constructed by the historian Roger Chartier, according to which they act as true social institutions that forge the identities; as well as the film analysis proposal of the sociologist Pierre Sorlin that, from our perspective, achieves a methodology that allows us to weave the film with its historical space. In the end, the research concludes on the most subtle changes around a series of practices related to the exercise of manhood such as fatherhood, work, domination of women and erotic experiences, emotional or sexual, which were originated by the way in which modernity shook traditional processes of constitution of the male gender.



(**Key words**: Mexican cinema, masculinities, men, gender, representations, paternity, work, honor, charro, norteño, macho, Pedro Infante, Fernando Soler, Joaquín Pardavé, Sara García)

***Soy polígama de un solo hombre,***

***Víctor es un harem***

***Ser hombre es un lugar de sufrimiento inútil… un muñeco de feria…***

***teatro de angustia y de desesperación.***

***Gunther Grass***

## Agradecimientos

Esta investigación es producto de un trabajo colectivo ya que después de un poco más de dos años me doy cuenta que el resultado final es consecuencia de la influencia, comentarios y sugerencias de muchas personas, por lo cual quiero tomar un pequeño espacio para manifestar mi gratitud. Debo agradecer en primera instancia a la Doctora Ma. De Lourdes Cueva Tazzer a quien le exhibí en un momento primigenio, la posibilidad de forjar un protocolo de investigación para el estudio de las masculinidades a través del cine mexicano de la Época de Oro. A ella no únicamente le agradezco su renuncia frente a mi atrevida idea de analizar toda la producción del período, sino además su importante apoyo y estímulo para continuar con mi formación profesional después de haberla abandonado durante mucho tiempo. Al igual que ocurrió hace un poco más de diez años, debo decir que la formación que recibí de ella no sólo permeó mis intereses académicos sino también mi vida personal y con ello el anhelo por construir una sociedad justa.

Al Doctor José Óscar Ávila Juárez quien fue una pieza fundamental para mí en esta investigación. Por su insistencia en que no olvidara lo que me había traído hasta acá, los estudios históricos, haciéndome avanzar en la constitución de una problematización no meramente de significados cinematográficos, sino de estos en medio de procesos históricos. Por reflexionar conmigo los bulliciosos años cuarenta y por las fructíferas conversaciones alrededor de un interés común: el cine. También por aportarme, muchas veces sin saberlo, su visión de hombre norteño que consumió cine mexicano de la Época de Oro, por otorgarme espacios en su Seminario de Historia y Cine a fin de discutir mi metodología de trabajo y los análisis que habían puesto andar la investigación. Finalmente, por su paciencia y darme palabras de aliento en muchos momentos en que sentí que la investigación y el trabajo me estaba rebasando, a él mi infinita gratitud.

A mis lectores: al Doctor Jesús Iván Mora Muro, quien me hizo señalamientos sustanciales alrededor del uso de categorías y conceptos, no únicamente cuando

se convirtió en mi lector formal sino también durante el Seminario de Escuelas Historiográficas , el cual dirigió y del que recogí muchas de las posiciones teóricas que se mueven detrás de esta investigación. Igualmente agradezco el énfasis que hizo alrededor de las películas como procesos discursivos y toma de posición de sus realizadores. A la Doctora Oliva Solís Hernández , por sus comentarios y su sugerencias para que observará a las masculinidades como procesos de construcción de la identidad y la importancia de la edad como una categoría fundamental para una investigación alrededor de la edificaciones de modelos hegemónicos del ser hombre. Al Doctor Miguel Ángel Guzmán López, por leerme siempre en medio de sus múltiples ocupaciones e insistirme en acotar y definir la categoría fundamental de esta tesis, las masculinidades.

A la Doctora Cecilia del Socorro Landa Fonseca, por el tiempo dedicado a las labores de coordinación de la maestría y su constante estimulo en que mi generación llegará a buen puerto con sus respectivos proyectos; también a la Doctora Margarita Espinosa Blas, por la atinada dirección en la Facultad de Filosofía, siempre con una sonrisa en el rostro y con una mentalidad positiva para el trabajo. A ambas les agradezco las gestiones, recursos y las facilidades para que pudiera asistir al Coloquio Internacional de Masculinidades en Brasil a fin de poder hablar sobre mis avances de investigación y reflexionar con académicos de otras áreas que los estudios históricos tiene mucho que decir sobre la construcción del género de los hombres y las masculinidades.

A mi madre, por ser siempre un ejemplo de trabajo, perseverancia y disciplina, siendo el principio de todo esto. A mi padre por creer en mí y apoyarme de una manera inconmensurable en este nuevo proyecto, al final, él fue la sombra detrás de esto, el primer hombre con el que trate y quizá la fuente de todas estas inquietudes. A mis hermanas, Mayra y Marina, por siempre estar sin estar.

A mis amigos, a los de tiempo atrás a quienes he descuidado durante estos dos años, les agradezco por permitirme abandonarlos para pensar solo en Gumaro Pérez, Silvano y Cruz Treviño, ahora en la recta final su calidez se mantiene como sí el tiempo no hubiera transcurrido. A los que forme durante mi estancia por

Querétaro (Conchis Team), a Frank con quien invertí mucho tiempo hablando sobre lo conflictivo de ser hombre, a Marisa y Diana con quienes compartí conversaciones alrededor de nuestra fascinación por el cine, pero sobre todo por las largas charlas de café donde sentía que aún era humana.

A mi compañero desde hace seis años, por estar siempre conmigo aunque muchas veces fui tan difícil que yo misma ya no quería estar. Te agradezco estos dos años tan intensos de trabajo, hoy debo decir que sin ti no lo habría logrado, gracias por ayudarme con mis gordos, por escucharme hablar durante este tiempo de masculinidades y cine, por ayudarme a pensar, por discutir conmigo, por hablarme sobre tus experiencias como hombre. Mi eterno agradecimiento.

Finalmente, extiendo mi gratitud a la sociedad mexicana que a través del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) me otorgó la oportunidad y con ello los recursos financieros para poder llegar a buen puerto con este proyecto, debo decir que fue un auténtico privilegio contar con este apoyo que me permitió alcanzar un proyecto personal que espero tenga repercusiones alrededor de las propias representaciones que hemos formado sobre los hombres de los años cuarenta.

Otoño de 2017

**HOMBRES EN LA SOMBRA:**

**REPRESENTACIONES DE LAS MASCULINIDADES EN *LA FAMILIA PÉREZ* Y *LA OVEJA NEGRA* (1949)**

## Índice


**Introducción** ... 9

**Coordenadas históricas: Los cuarenta, el cine y las masculinidades.** ... 9

**Construcción del objeto: Las masculinidades y el cine como problemas históricos** ... 11

**Patriarcado, machismo y binarismo en el cine de la Época de Oro** ... 15

**Una panorámica respecto a los estudios de la masculinidad y el cine de la Época de Oro** ... 17

**Estrategia metodológica y conceptual** ... 24

**Una aproximación en forma de explicación** ... 36

**Otros discursos en la disputa por la masculinidad** ... 37

**Estructura de los capítulos** ... 39

**Capítulo I.** ... 41

**1. El *mexican dream*. Clase media en la modernización del Estado mexicano** ... 41

**2. ¿Ser proveedor material o guía moral? La organización de las masculinidades en la década de los cuarenta** ... 48

**3. Los ecos de México tradicional: Hombres rurales en el proyecto de modernización** ... 68

**4. Machos: Entre el honor, la violencia y el miedo a la hipermasculinización** ... 88

**Capítulo II** ... 112

**1. Análisis de *La familia Pérez*** ... 112

**1.1 Sinopsis** ... 112

**1.2 Construcción dramática de *La familia Pérez*** ... 113

**1.3 Análisis fílmico de *La familia Pérez*** ... 117

**2. Representaciones de las masculinidades en *La familia Pérez*** ... 180

**Capítulo III. Representaciones de las masculinidades en *La oveja negra* (1949)** ... 224

**1. Análisis audiovisual de *La oveja negra*** ... 224

**1.1 Sinopsis** ... 224

**1.2 Construcción dramática de *La oveja negra*** ... 225

**1.3 Análisis fílmico de *La oveja negra*** ..... 230

***2.*** **Representaciones de las masculinidades en *La oveja negra*** ..... 343

**Capítulo IV.** ..... 380

**Representaciones de las masculinidades en *La familia Pérez* y *La oveja negra*. Un balance general** ..... 380

**Conclusión** ..... 416

**Fuentes Consultadas** ..... 427

**Filmografía** ..... 427

**Hemerografía** ..... 446

**Bibliografía** ..... 447

**Apéndice** ..... 460

**Capítulo II** ..... 460

**Capítulo III** ..... 472

**Tabla de Abreviaturas Cinematográficas** ..... 480

## Introducción

### Coordenadas históricas: Los cuarenta, el cine y las masculinidades.

La presente investigación trata sobre la construcción histórica del género a través del análisis de las representaciones de las masculinidades en dos películas: *La oveja negra* y *La familia Pérez* (estrenadas en 1949)[1], elaboradas bajo la luz de los procesos sociales de la década de los cuarenta. Dichos filmes fueron seleccionadas por una serie de criterios que van desde el arraigo cultural de sus protagonistas, representatividad –el carácter típico del filme–, éxito comercial, posición social de quienes se involucraron en su realización, trascendencia histórica, construcción dramática, y por supuesto, la discusión que pusieron sobre la mesa respecto a la masculinidad.

El decenio de los cuarenta fue un fase profundamente convulsa con importantes procesos como el proyecto de modernización estatal, la urbanización, la industrialización, el desarrollo de la clase media, la influencia norteamericana, las herencias del movimiento feminista, las fluctuaciones económicas, el ascenso de los medios de comunicación masiva, el desarrollo de la sociedad de consumo y el individualismo. Siendo justamente estos los elementos que más injerencia ejercieron dentro de la dinamización de la vida social durante el periodo. Particularmente, dentro de este entramado la industria cinematográfica nacional ejerció un notable influjo, de tal suerte que, la construcción del Estado mexicano del siglo XX también ha de comprenderse bajo la influencia que pudo adquirir el cine dentro de la vida social durante la década, pues este parece haber tenido algunas funciones socioculturales al reformular problemáticas, edificar sueños, canalizar fantasías y cincelar las prácticas sociales, siendo una de estas líneas la posibilidad de influenciar la edificación de los géneros.

Durante estos años hay un mosaico muy interesante respecto a nociones normativas de las masculinidades, donde prevalecieron diferencias, acuerdos y

[1] Las referencias de las películas citadas se encuentran desglosadas de forma detallada en la Filmografía, todas fueron consultadas y por ello vistas por la autora, a menos que se indique lo contrario.

resistencias alrededor de la forma más adecuada de ser hombre. Dentro de estas discusiones hubo una importante presencia de la ascendiente clase media mexicana, como el agente que estaba desplazando lentamente a las clases populares posrevolucionarias como el epicentro de la identidad nacional. Una clase media en continuo acomodamiento y sumamente compleja manifestó abiertamente posiciones donde se hicieron patentes las hondas tensiones que existían respecto a la constitución de un modelo hegemónico del ser hombre. El cine participó de estas inquietudes, sosteniendo puntos de vista a veces poco claros, discordantes y por ello sumamente complejos respecto a las masculinidades y sus fronteras.

Por lo anterior, los límites geográficos no parecen realmente definidos, sin embargo es indispensable señalar que los discursos filmados o escritos que abordamos se produjeron generalmente desde la Ciudad de México. Esta investigación no es ciertamente una historia de la recepción, por ello no pretende definir hasta donde estas representaciones pudieron tener alcance nacional, sin embargo, la capital del país ha sido históricamente un lugar intensamente dinámico que parece haber otorgado espacios para manifestar a través de distintos discursos que se perfilaron como síntomas de procesos de más largo aliento, e incluso por otro lado, parte de la conformación de las representaciones de las masculinidades también se constituyeron como tensiones identitarias provincianas, regionales o locales con la propia Ciudad de México.

*La familia Pérez* y *La oveja negra* fueron apenas unas moléculas en el universo cultural de los años cuarenta por lo que no representaron en el sentido estético ser merecedoras de convertirse en objetos de culto como ocurrió con los filmes de Emilio Fernández, Luis Buñuel, Alejandro Galindo o Julio Bracho. Ambas son películas “promedio” en el sentido de que son típicas del trabajo de la industria durante el periodo así como de sus realizadores cinematográficos, con ello nos referimos específicamente a la labor de sus guionistas, casas productores y actores, ya que una y otra imitaron una línea de construcción dramática que se volvió un lugar común para estos agentes. Ambos melodramas familiares se apoyaron esencialmente en las actuaciones de sus protagonistas para hacer llegar una

moraleja enraizada en el fuerte apego a la institución familiar, de tal manera que la reproducción de estos esquemas retóricos, ideológicos, narrativos y emocionales se presentaron en buena parte de la producción de la década, desde nuestra perspectiva, como un síntoma no sólo de una forma de organización dramática, sino también de la latente viabilidad de regularidades culturales con sus espectadores, pertenecientes generalmente a las clases populares y a la propia clase media.

Pero al tiempo que ocurre lo anterior, las películas sobresalen por constituir fórmulas comerciales donde el arraigo de sus protagonistas se convirtió en una pieza fundamental de las estrategias de convocatoria a las salas de cine. Estamos hablando de como el *Star System* y el *Studio System* nutrieron y se alimentaron de *La familia Pérez* y *La oveja negra* para constituir referencias culturales y económicas a través de un juego constante de prácticas discursivas y financieras, en donde otras películas alrededor de Joaquín Pardavé, Sara García, Fernando Soler y Pedro Infante así como su constante difusión en otros medios de comunicación, desdibujaron los límites con sus personajes, volviéndolos no sólo grandes estrellas de la cinematografía nacional sino también, probablemente, en modelos del ser hombre y el ser mujer.

## Construcción del objeto: Las masculinidades y el cine como problemas históricos

La investigación comenzó a forjarse en torno al interés respecto a los alcances culturales de la figura de Pedro Infante en la conformación de la identidad nacional, y su injerencia en el orden de los géneros durante la Época de Oro de la cinematografía mexicana. Sin embargo, cuando nos dimos a la tarea de localizar literatura que pudiera ilustrarnos o ayudarnos a comprender sobre algunas de estas problemática nos enfrentamos con el inconveniente de que existían pocas investigaciones, no sólo en relación al impacto cultural de Infante, sino además respecto al papel del actor en la definición de nociones normativas del género, particularmente alrededor de la masculinidad. Más aún conforme avanzamos en estas primeras pesquisas nos enfrentamos a que las pocas reflexiones que existían

partían de una serie de premisas respecto al actor y al cine mexicano que consideramos insuficientes, generalizantes y demasiado apresuradas.[2]

De hecho, la primera dificultad que fue necesario sortear fue la falta de investigaciones desde la disciplina histórica alrededor de la masculinidad o las masculinidades; quizá más concretamente, la ausencia de interés o la resistencia entre los historiadores por esta problemática. En general, a pesar de que se trata de un tema con tradición en otros espacios como Colombia, Estados Unidos o Inglaterra, en México aún se carece de reflexiones que permitan avanzar sobre la comprensión de este proceso histórico, si bien los primeros acercamientos desde la historia social han sido rotundamente valiosos, prevalece una ausencia notoria desde otros espacios historiográficos ya no digamos como historia del género sino también en investigaciones que perciban a la masculinidad como una categoría que permita comprender desde otros ángulos procesos históricos como la organización del Estado, la violencia social o la integración del capitalismo mexicano.

Bajo este horizonte una de nuestras discusiones iniciales fue con Julia Tuñón, a través de su texto *Mujeres de Luz y de Sombra: La construcción de una imagen*[3] donde si bien su tema central no fueron los personajes varones ni tampoco las masculinidades, en varios momentos la autora se dio a la tarea de reflexionar sobre estos. De la lectura de esta investigación se desprendió el cuestionamiento de uno de sus planteamientos, según el cual los personajes varones fueron esencialmente dibujados como individuos racionales y omnipotentes. Para aquel momento la revisión de una cantidad importante de películas nos invitaba a pensar que, tal vez aquella mirada era apenas un primer acercamiento en una reflexión más profunda alrededor de la conformación de representaciones de las masculinidades en las películas del cine clásico en México.

---

[2] Para mayores detalles consultar: Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano primer siglo 1897-1997*. México, D.F., Instituto Mexicano de Cinematografía/CONACULTA/Canal 22, 1998, pp. 466.; Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947),* México, D.F., Editorial Trillas, 1998, pp.289.; Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, D.F., Editorial Era, 1968, pp. 134.

[3] Julia Tuñón, *Mujeres de Luz y de Sombra: La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, D.F., El Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, pp. 443.

Estrechamente ligado con lo anterior también se encontró el hecho de que algunas reflexiones respecto a la producción cinematográfica de la Época de Oro tendieron a promover la idea de que las películas del periodo se encontraron dominadas por representaciones como la de macho y el charro,[4] ello no sólo invisibilizó e invisibiliza construcciones culturales de formas de ser hombre urbano, o incluso menos violentas construidas alrededor de actores como Mario Moreno, Arturo de Córdoba, los hermanos Soler, o Joaquín Pardavé, sino también aquellas representaciones donde actores como Jorge Negrete, Pedro Infante, Luis Aguilar y Pedro Armendáriz, se alejaron de aquellas primeras edificaciones socioculturales.

Desde nuestra perspectiva el problema principal que se cierne sobre las investigaciones alrededor de la producción cinematográfica de la Época de Oro es la ausencia de una mirada histórica en lo concerniente a la conformación del género masculino. Efectivamente un análisis un poco más extenso y profundo de los filmes producidos durante el periodo, muestra un espectro complejo de representaciones de las masculinidades, inmersas en un proceso de cambio social importante durante la década, las cuales no fueron monolíticas ni acabadas y constantemente se nutrieron de las transformaciones que vivía el país en aquellos años.

En este sentido, esta investigación propone una postura diferente y por tanto está discutiendo con aquellas conclusiones que han explicado el cine mexicano de la Época de Oro como una mera producción que fomentó la dicotomía de los géneros, la dominación de la mujer, el nacionalismo y en donde se usó al charro o macho como representaciones fijas e inamovibles que contribuyeron a fomentar la identidad masculina mexicana. El proceso de hecho parece más complejo y profundamente accidentado, las películas durante el periodo construyeron representaciones en las que existieron propuestas abigarradas en torno a actores y problemáticas sociales, y que muestran una discusión muy profunda alrededor de

[4] Carlos Monsiváis, *Pedro Infante: Las leyes del Querer*, México, D.F., Editorial Aguilar, p. 68; Manuel Pereda Fernández, "El macho y el machismo", en Enrique Florescano (comp.), *Mitos mexicanos*, México, D.F., Editorial De Bolsillo, 2015, pp. 123-129.

¿qué era ser hombre? ¿cuáles eran los caminos para lograrlo?, lo conflictivo de los procesos de subjetivación, y la manera en que se organizó el poder familiar y social.

El cine tomó posiciones alrededor de la masculinidad que no se limitaron a estereotipos como los de charro o macho. *La familia Pérez* y *La oveja negra* muestran formas particulares de entender la masculinidad que coquetearon y/o se distanciaron, de forma no lineal, con el poder, la violencia, el control de la mujer, la autoridad familiar, la racionalidad, la promiscuidad, e incluso el nacionalismo. Desde luego no se trató de un fenómeno exclusivo de la producción cinematográfica sino más bien de un proceso más amplio, tejido a la luz de la modernización nacional que alimentó las tensiones con las prácticas tradicionales heredadas del siglo XIX, el movimiento revolucionario y los años posteriores al fin de la lucha armada. Por lo anterior estas representaciones podrían verse como parte de las tensiones socio-culturales del periodo entre el México tradicional y el moderno.

*La familia Pérez*, *La oveja negra* y el resto de las fuentes consultadas indican debates muy interesantes alrededor de las masculinidades, los cuales surgieron, se nutrieron y delimitaron en el seno de diferentes grupos sociales respecto a la función de los hombres como hombres, nociones normativas o la organización del poder. Las películas seleccionadas formaron parte de este proceso, y no deben verse como las formas más acabadas para acercarnos al entendimiento de las representaciones de las masculinidades, sino más bien como un intento de adentrarnos a explicar desde otro ángulo los debates alrededor de la construcción histórica de la masculinidad mexicana. Ambos filmes parecen haber puesto sobre la mesa una serie de problemáticas respecto al ejercicio de la masculinidad durante los años cuarenta, en un contexto de modificación de la división sexual del trabajo, introducción de nuevas tecnologías o técnicas, liberación femenina, conflictos generacionales, crisis económica, aspiraciones de ascenso social, individualismo e idealización del amor, la familia y la mujer.

La construcción de estas representaciones fue compleja, y parece que no sólo obedeció a artilugios mercadológicos o capacidad – o incapacidad, según como se perciba–artística de sus realizadores, sino más bien se presenta como síntoma

del constante cuestionamiento de los roles femeninos y masculinos durante el periodo, así como de los intentos por entablar una visión hegemónica alrededor de la cual era necesario organizarla, constituyendo confusas mezclas entre elementos tradicionales como la jefatura familiar, y otros más modernos como la empatía con la esposa e hijos.

Igualmente problemático es el carácter vital de dichas representaciones como elementos que forjaron el carácter masculino del Estado mexicano del siglo XX, entendiendo esto no como un proceso en el cual el cine actuó como soporte y cómplice, sino más bien como un ente dinámico con un poder cultural no hegemónico, ni homogéneo o constante, al que nadie ofreció resistencia; más bien se trató de un ente que respondió, desde la posición de sus diferentes realizadores en la arena social, con modelos didácticos que al tiempo que propusieron modelos normativos, colocaron sobre la mesa los conflictos que implicaban los proceso de regulación de las prácticas de género, tendiendo caminos para mantener y legitimar la hegemonía masculina. Así finalmente, la investigación se inserta en los debates respecto al papel que jugó el cine en la cimentación de las prácticas sociales, el entramado cultural, y el rol angular del género dentro de la construcción del Estado mexicano.

**Patriarcado, machismo y binarismo en el cine de la Época de Oro**

Ya hemos señalado atrás que desde nuestra perspectiva una de los obstáculos más importantes por saltar respecto al estudio historiográfico del cine mexicano de la Época de Oro es la propuesta que percibe al binarismo como uno de los principales sedimentos dejados por este proceso. Con ello queremos señalar que estas investigaciones han construido generalizaciones donde el cine del periodo es presentado como un ente que alimentó sin tensión la división de prácticas entre hombres y mujeres,[5] pero además y muy importante, han percibido a las películas

[5] Tuñón, *op. cit*.; Julia Tuñón, *Los rostros de un mito: Personajes femeninos en las películas de Emilio "El Indio" Fernández*, México, D.F., CONACULTA/IMCINE, 2000, pp. 239; Carmen Elisa Gómez, *María Félix en imágenes*, D.F., Universidad de Guadalajara/IMCINE, 2001, pp. 126; Andrea Noble, *Mexican National Cinema*, New York,

como una importante herramienta que nutrió la constitución durante el siglo XX, de un Estado patriarcal e incluso a veces con amplios tintes hipermasculinos.[6]

Aunque dichas reflexiones y conclusiones pueden ser válidas, consideramos que hace falta problematizar más los puntos de partida de aquellas investigando, intentando tejer una explicación no sólo a partir de la consecuencia más evidente, esto es, la hegemonía masculina dentro del Estado mexicano, sino más bien percibir ésta como derivada de una serie de tensiones entre los diferentes agentes que involucró tanto a mujeres como a los propios hombres. En este sentido, la historia del Estado mexicano también es una historia de las luchas por las representaciones, de aquellas que rasgaron o que resistieron un entramado de prácticas sociales sujetas a la división sexual, de tal manera que la masculinidad no tuvo una representación o significado fijo ni trascendente sino que, tal como lo ha señalado Pierre Bourdieu, fue una más de las dimensiones de la lucha social y política durante el periodo.[7]

Así, la historia de las representaciones de los géneros construidas por el cine de la Época de Oro requiere ser rectificada y planteada no como la presencia acabada de un modelo de ser hombre, sino más bien como lo hemos señalado antes, como la toma de posición de estos agentes respecto a la construcción de la masculinidad que incorporó, rehízo y transformó su contexto, al probablemente ejercer la función de amortiguador en las conflictivas experiencias de subjetivación, transformarse en un espacio que legitimó pero que también fracturó nociones normativas del ser hombre y derivado de esto la manera en que organizó el poder.

En este sentido, la presente investigación también propone un debate frente a la visión uniforme y homogénea de las representaciones de las masculinidades que han planteado los pocos estudios realizados en torno del cine de la Época de

---

Taylor and Francis Inc., 2005, pp. 240; Joanne Hershfield, *Mexican cinema/Mexican woman 1940-1950*, Tucson, University Arizona Press, 1996, pp. 161.

[6] Héctor Domínguez Ruvalcaba, *De la sensualidad a la violencia de género: la modernidad y la nación en las representaciones de la masculinidad en el México contemporáneo*, México, D.F., Publicaciones de la Casa Chata/CIESAS, 2013, pp. 214.

[7] Pierre Bourdieu, *Sociología y Cultura*, Trad. de Martha Pou, México, D.F., Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, p. 43.

Oro. No se puede sostener que la representación de masculinidad se daba de la misma manera en todas las películas de ese momento, porque por lo menos las dos películas sobre las cuales gira esta indagación nos enseñan, que resulta insostenible una posición válida para toda la producción del periodo donde las representaciones de las masculinidades se restrinjan a dilucidar únicamente la construcción de estereotipos nacionales.

Por el contrario estas muestran procesos complejos significante/significado al intentar resolver los problemas derivados de los retos a los que estaban siendo sometidos los personajes varones en su experiencia de masculinización, en este sentido, las tramas de las cintas tienden caminos de crítica, sensibilización, sostenimiento y a veces de franca ruptura frente otras formas de ser hombre en medio de intentos muy explícitos de mantener el poder como terreno masculino.

La presente investigación encuentra sentido en sus intentos por leer las películas bajo una mirada que se distancia –aunque no abandona del todo– de la crítica a la estética cinematográfica o una revisión diacrónica de la producción, apelando a un examen donde las representaciones de las masculinidades se presentan como un terreno en constante reconstitución, en el que las prácticas sociales adquirieron cierta regularidad pero fueron intersectadas con categorías como la clase social, la edad, la modernización o la dicotomía espacio urbano/rural, y donde la masculinidad hegemónica fue una arena de luchas.

## Una panorámica respecto a los estudios de la masculinidad y el cine de la Época de Oro

Desde la historiografía, la lente con la que se ha analizado el cine mexicano de la Época de Oro ha reflexionado alrededor de su producción, esto significa la recapitulación de películas, actores, productores y directores; ha analizado sus procesos de constitución como industria y la imbricada relación que mantuvo con el gobierno mexicano, o en última instancia ha reconstruido la vida de algún director, actor o productor. Dentro de estos esfuerzos existen espacios de investigación que han observado el surgimiento, consolidación y decaimiento fundamentalmente

como un síntoma, ya sea de continuidades o transformaciones sociales de más grande envergadura y de muy largo plazo; en otro orden se encuentran importantes líneas que ambicionan analizar cuáles fueron los alcances de esta producción en el surgimiento, modificación o desaparición de prácticas sociales y culturales, en donde el cine mexicano ha sido visto como un importante constructor de la identidad nacional, reformador del lenguaje, educador emocional y una pieza angular que nutrió la dicotomía de los géneros.

Ciertamente el cine mexicano de la Época de Oro, o más concretamente el de la década de los cuarenta es un fenómeno histórico que puede observarse desde diversos ángulos, por lo que aún falta cavilar e investigar más respecto a él, sobre todo cuando se trata de problemáticas alrededor del género. Si bien este tópico ha sido abordado como eje central, las reflexiones se han enfocado más alrededor del papel de las representaciones de las mujeres o de las propias actrices en la conformación de la identidad femenina, marginalizando las masculinidades, partiendo de generalizaciones o ya definitivamente excluyendo completamente este importante elemento, estamos hablando de *Mujeres de luz y sombra* sobre el que ya hemos reflexionado con antelación.

La mencionada investigación echó mano de las herramientas metodológicas proporcionadas por la propuesta de análisis cinematográfico del sociólogo Pierre Sorlin, la teoría de los arquetipos de Carl Jung, utilizando como categorías de análisis una serie de instituciones como la maternidad, la familia y la sexualidad. A lo largo de su indagación, Tuñón intentó entender la manera en que estas categorías definieron y construyeron el ser mujer dentro de las películas, siendo uno de sus atributos la amplia revisión de la cinematografía producida durante los años de 1939 hasta 1952, logrando una investigación exhaustiva respecto a las fuentes fílmicas.

A pesar de ello, la indagación adolece de varios problemas, el primero tiene que ver con sus herramientas teóricas, o más concretamente sus intentos por aplicar el psicoanálisis al análisis de las películas, fragmentando de manera dicotómica el ser mujer y el ser hombre a través de dos grandes arquetipos, el *anima* y el *animus*; el primero vinculado a la parte femenina, mientras que el otro, al ser

asociado a la razón y conocimiento, correspondía a un arquetipo masculino.[8] A partir de esto, sostiene que el cine mexicano recurrió de estereotipos para simplificar procesos de género mucho más complejos, otorgando un orden fijo ahí donde había variación y lucha, de tal manera que estos cumplieron la función social de permitir el reconocimiento de los arquetipos, concluyendo que: "Los hombres y las mujeres del celuloide aparecen viviendo en cotos separados de la sociedad: ocupando lugares diferenciados del mundo […] Los géneros se presentan como complementarios en cuanto opuestos y las cualidades adscritas a cada uno de ellos se precisan con exactitud."[9] Finalmente, Tuñón asegura que encontró muchas imágenes femeninas pero una sola esencia en ellas.

Joan W. Scott aseguró que uno de los problemas fundamentales de los estudios historiográficos de género contemporáneos es que "se han escrito como si las posiciones normativas fueran producto del consenso social más bien que del conflicto".[10] Algo de esto subyace detrás del texto de *Mujeres de Luz y Sombra*, pues si bien Tuñón sostuvo que sólo se encontraba interesada en las constantes alrededor de la imagen de la mujer en el cine mexicano de la Época de Oro, el análisis no terminó por complejizar ni siquiera estas continuidades, ¿cómo es que estas tuvieron lugar? ¿por qué justamente unos elementos de la configuración de la imagen de la mujer se mantuvieron como procesos de largo aliento y otros se modificaron?

La industria durante el periodo se definió fundamentalmente por la producción de melodramas que utilizaron como estrategia narrativa la creación de personajes tipo, en este sentido estamos de acuerdo con Tuñón cuando señala que se trató de una fórmula replicada prácticamente hasta el agotamiento. Sin embargo consideramos indispensable reflexionar un poco más respecto a la existencia de una supuesta esencia del ser mujer al interior de los filmes, y por tanto también del

[8] Tuñón, *op. cit.,* 77.
[9] *Ibidem*, p. 78.
[10] Joan W. Scott, "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en Martha, Lamas *El género la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, D.F., Programa Universitario de Estudios de Género/Miguel Ángel Porrúa, 1996, p. 290.

ser hombre, sustentada bajo el argumento de que los procesos de género se mueven en el largo plazo. El problema estriba en que la teoría de Jung trata la bipolaridad hombre/mujer como estructura eterna de la psique colectiva, que es hasta cierto punto una visión a-histórica, mientras que el cine es un producto histórico y productor de historia, entonces es necesario analizarlo, incluso en procesos de más largo plazo como el género, como resultado de tensiones sociales y quizá del triunfo de ciertos procesos culturales sobre otros.

Consideramos a este respecto que la reproducción de un cierto patrón de organización dramática y narrativa no impidió el desarrollo de peculiaridades en los personajes, valores, problemas y soluciones, los cuales emergieron derivados de que la producción cinematográfica de la Época de Oro fue intersectada diacrónica y sincrónicamente por una serie de procesos y categorías históricas que calaron en la forma en que se constituyó la industria así como la estructura dramática de las películas. En este sentido, el cine no sólo fue testigo sino un activo participe que tanto alimentó el cambio como forjó la estabilidad. El binarismo fue una construcción sociocultural recurrente en el desarrollo de las tramas a la que en repetidas ocasiones se le intenta defender o imponer como natural, sin embargo, lo anterior no significa que estemos ante narrativas ausentes de tensiones intersubjetivas respecto a nociones como la masculinidad, de ahí que prevalezcan puntos de acuerdo, contradicciones o resistencias entre el ser y el deber ser al interior de un filme, entre las diferentes producciones y de la propia producción cinematográfica con su espacio histórico.

No vemos en el cine del periodo ni para lo femenino ni para lo masculino una esencia, percibimos más bien principios organizadores de prácticas de género continuamente disputados. Derivado de esto las películas reflejan los procesos de apropiación, las tensiones alrededor de las masculinidades derivadas de estos y la ausencia de un piso común respecto a la manera en que debían leerse aquellos principios ordenadores. ¿A los varones les correspondía necesariamente la autoridad o el poder familiar? ¿qué implicaba la jefatura familiar? ¿proveeduría de recursos o guía moral? ¿cómo debían llevarse a cabo estas funciones? ¿hasta

dónde llegaban o debían llegar? ¿qué elementos eran angulares dentro del desarrollo de estos roles sociales? ¿la falta o ausencia de ciertas prácticas conllevaban la perdida la hombría? ¿cómo se representan las experiencias de subjetivación de nociones normativas? ¿de qué manera tienen lugar los mecanismos de negociación del poder en el contexto especifico que se presentan? ¿cómo se ejerce el poder o la autoridad? Son solo algunas de las preguntas que es necesario cuestionarle a las películas como fuentes para la historia. Finalmente sostenemos que las representaciones edificadas por *La familia Pérez* y *La oveja negra*, muestran la gama amplia de contradicciones, resistencias o acuerdos en el campo cultural alrededor de la construcción de las masculinidades que cuestionan la presencia de una esencia de género.

Igualmente es necesario señalar que la identificación de las representaciones debe estar atada al análisis del filme, el cual sólo tiene lugar bajo la luz de su contexto histórico y atendiendo al principio organizador del lenguaje cinematográfico −distinto al de otra fuente para la investigación en las ciencias sociales−. Concretamente, la manera en que se ha llevado a cabo los análisis es un elemento que encontramos problemático en muchas investigaciones respecto al cine de la Época de Oro, tal es el caso de la reflexión de Sergio de la Mora en su texto *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican film*,[11] alrededor de las películas de Pedro Infante, *ATM, ¿Qué te ha dado esa mujer?, Dos tipos de cuidado y El gavilán pollero*.

Partiendo de la teoría *queer*, De la Mora realizó un análisis de los géneros cinematográficos que, desde su punto de vista, tuvieron una mayor presencia en la cultura popular mexicana: el melodrama revolucionario, las *buddy movies*, y los filmes de cabareteras y ficheras. Influenciado por Teresa de Lauretis, vio al cine como una tecnología del género, encontrando paralelismo entre las representaciones cinematográficas del cine mexicano y el cine griego, de lo cual se desprendió que otra parte de su estructura teórica se construyó a través del uso de

[11] Sergio De la Mora, *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*, Austin, The University of Texas Press, 2006, pp. 256.

la propuesta de Dimitri Eleftheriotis según la cual “las masculinidades deben ser estudiadas en sus contextos locales, atendiendo a los procesos culturales, históricos y políticos específicos”.

Así en la revisión del capítulo titulado, *Pedro Infante Unveiled: Masculinities in the Mexican Buddy Movie*, De la Mora reflexiona y analiza las películas mencionadas concluyendo que las relaciones homosociales presentes en ellas son estrategias culturales para hacer invisible las tensiones homosexuales entre los personajes. Sin embargo desde nuestra perspectiva parece poco probable que Ismael Rodríguez haya pretendido idealizar una relación homosexual, ya que una revisión más exhaustiva del lenguaje de *A toda máquina* invita más a encontrar en ella la construcción de personajes tipo y la presentación de elementos definitorios de las masculinidades que una trama que actuó como catarsis homosexual. Asimismo, las *boddy movies* podrían leerse más a la luz de un momento histórico donde la competitividad y camaradería actuaron como fuertes constructores de la identidad de los hombres, y como parte de las luchas culturales por formas diferentes de vivir dicha masculinidad.

El análisis de una película es muy complejo, pero tener relativamente claro el contexto de producción así como la forma en que fue utilizado el lenguaje narrativo y dramático pueden definitivamente guiar la interpretación. Quizá el problema del trabajo de De la Mora, estriba en no haber logrado tejer del todo su análisis fílmico con el espacio histórico que rodeó la producción de las películas, escondiendo en medio de una serie de exegesis los elementos explícitos de los filmes y otorgándoles un sentido que quizá sólo pueden leerse bajo los procesos sociales contemporáneos. Lo anterior no niega la importante reflexión que realiza alrededor de la figura de Pedro Infante, cuya masculinidad fue leída por el autor como angular en la construcción de las masculinidades nacionales y como mediadora entre formas tradicionales y modernas de nociones normativas del ser hombre

La visión de Sergio de la Mora apunta hacia la importancia del cine dentro de la conformación del Estado mexicano moderno, algo que se encuentra como eje central de la reflexión realizada desde la psicología social por Héctor Domínguez

Ruvalcaba, en su texto *De la sensualidad a la violencia de género*.[12] Influenciado también por Teresa de Lauretis y la teoría *queer*, realizó un concienzudo análisis sobre la masculinidad representada en distintas prácticas culturales, tecnologías del género desde la perspectiva del autor: novelas, ensayos (particularmente de Octavio Paz y Samuel Ramos), la gráfica de Posadas y por supuesto el cine, específicamente las películas de Emilio "El Indio" Fernández.

Respecto a dichos filmes señaló que *La Cucaracha* no es otra cosa que el viaje de María Félix, cuyo personaje representa a una mujer masculinizada, por reencontrarse con la dominación patriarcal "¡desvístete: ahora vas a ser una mujer!". Domínguez Ruvalcaba sostiene que las películas de Emilio "El Indio" Fernández construyeron una masculinidad con fuertes raíces en el discurso paternalista proveniente de la elite política mexicana, así establece que las tramas de buena parte de la producción de la Época de Oro, tendieron a construir sufrimientos colectivos que sólo encontraban descanso y protección en una figura masculina, reforzando con ello el carácter patriarcal de la sociedad mexicana.

Se trata pues de una importante investigación y reflexión que echó luz sobre el carácter angular de la masculinidad y de las relaciones de género en la construcción del México del siglo pasado, pese a ello Domínguez Ruvalcaba muestra a la hegemonía de los hombres como cimbrada en una forma de masculinidad emanada históricamente de la élite mexicana, la cual ha sido capaz de reconstituirse diacrónicamente sin verse alimentada o cuestionada por otros agentes sociales. Con respecto a esta propuesta corresponde cuestionar el papel de estas elites en las configuraciones culturales del siglos XX, pues el texto de Domínguez presenta a estos agentes sociales como un grupo social homogéneo, ausente de contradicciones y forjado prácticamente de forma autónoma del resto de la estructura social ¿resulta ser Emilio Fernández un portavoz válido del discurso cinematográfico alrededor de la masculinidad?, más importante ¿cómo es que tuvo lugar el empoderamiento de patrones de masculinidad en la conformación del Estado mexicano? Referirnos a las elites bajo la premisa de que son agentes que

[12] Héctor Domínguez, *op. cit.*, pp. 214.

ya ejercen el poder no es suficiente y niega la importancia de las configuraciones de género como elementos alrededor de los cuales también se teje el poder.

La construcción de la masculinidad no es un proceso tautológico y aquí parece residir el problema más importante en *De la sensualidad a la violencia de género*, donde la reflexión a largo plazo percibe al cine como un agente social masculino y fuente de legitimación. La búsqueda constante de mecanismos de autentificación implica el reiterado cuestionamiento de la manera en que está organizado el poder, no únicamente entre los varones y las mujeres, sino también entre los propios hombre, por lo cual una parte angular de la comprensión de los procesos de empoderamiento de particulares masculinidades implica mostrar la manera en que tuvieron lugar las derrotas históricas de nociones vinculadas al ejercicio del ser hombre, esto significa que, sí es el cine o las otras prácticas socioculturales revisadas por Ruvalcaba actuaron como medios de legitimación es necesario no sólo responder qué o quién sino el cómo y el por qué.

Nuestra investigación busca problematizar al cine como fuente y agente participe en la construcción de la sociedad mexicana y entiende a las masculinidades como elementos que a través de la tensión, la resistencia, la contradicción y la regularidad, se constituyen de y en las prácticas socioculturales. En este sentido no pretende resolver una serie de ausencias metodológicas y problemas teóricos, sin embargo, propone que un análisis de un par de películas a la luz de su espacio histórico nos puede dar cuenta de que el cine fue un espacio de conflictos alrededor de las masculinidades más que un lugar unívoco y legitimador de la hegemonía patriarcal, que las tensiones tuvieron lugar entre las películas con su espacio histórico, de una película a otra, y al interior de las propias construcciones dramáticas.

**Estrategia metodológica y conceptual**

La indagación parte de un análisis historiográfico del género como categoría fundamental, pretendiendo investigar a los varones como sujetos genéricamente construidos, apostando a que buena parte de estas edificaciones se encontraron

estrechamente tejidas en las representaciones presentes en el espacio histórico, o más concretamente en las que forjó la industria cinematográfica durante la década de los cuarenta. Para comprender este proceso hemos retoma algunos elementos de la Nueva Historia Cultural con Roger Chartier; de Joan Scott y Robert W. Connell, respecto a las aportaciones teóricas alrededor del género y las masculinidades, así como de Pierre Sorlin en lo que respecta al análisis socio-histórico del cine.

Partimos entonces de la reflexión realizada por Joan W. Scott en su famoso texto intitulado*, El género, una categoría útil para el análisis histórico*, pensar el género en los términos señalados por esta historiadora nos permite concebirlo como un elemento inherente de las relaciones sociales las cuales se encuentran basadas en desigualdades respecto al significado otorgado a las prácticas; este tipo de organización ha implicado históricamente la canalización de significantes y significados a cada uno de los géneros, por lo que hacer género implica un proceso primariamente cultural –aunque no exclusivamente− tejido a partir de tensiones alrededor del poder.[13]

Esta reflexión nos permite problematizar sobre la forma en que social e históricamente se han construido las masculinidades, dejando de lado una visión que vincula la construcción y la experiencia del "ser hombre" como el unívoco y unilateral ejercicio del poder. Así la entendemos como un proceso sociocultural, que al determinar significados/significantes de las prácticas organiza el acceso al poder, siendo encarnado en los cuerpos a través de procesos de subjetivación que tienen lugar en la estructura social, por ello canaliza las posibilidades de las experiencias individuales y colectivas definiendo sus identidades.[14]

La masculinidad no es determinada por componentes biológicos, aunque su comprensión y ejercicio no se encuentran exentos de los factores corporales, que de hecho también la constituyen; sin embargo, bajo una mirada histórica los procesos socioculturales han jugado un papel vital y determinante en la manera en

[13] Scott, *op. cit.,* pp. 265-302.

[14] Una buena reflexión alrededor del concepto se puede encontrar en: Ana Amustástegui e Ivonne Szasz (coords.), *Sucede que me canso de ser hombre… Relatos y reflexiones sobre hombres y masculinidades en México*, México, El Colegio de México, 2007, p. 16.

que esta se ha integrado y desplegado, derivado de esto estamos ante un elemento histórico sujeto a los vaivenes de los procesos sociales que simultáneamente define el curso de la historia social. Incluso bajo la teoría del patriarcado[15], entendido como orden que basado en la dominación de la mujer ha resultado hegemónico en la historia de la humanidad,[16] la masculinidad debe ser vista como irregular y por ello envuelta en constantes tensiones derivadas de las luchas por el poder, lo conflictivo de las experiencias de apropiación y la manera en que estas son intersectadas por otras categorías sociohistóricas.

Como consecuencia de esta reflexión la investigación se inserta dentro de la propuesta realizada desde diversas ciencias sociales que hablan más bien de masculinidades en plural, refiriéndonos con ello a las formas en que la masculinidad es estructurada socialmente así como subjetivada y ejercida por los individuos no sólo sincrónicamente sino también de forma diacrónica. Concretamente esta última aseveración debe ser la aportación más importante de la historiografía, pensar a la masculinidad no cómo un mecanismo uniforme a lo largo de la historia sino como un proceso accidentado que las propias premisas culturales alrededor de poder han presentado como natural y por ello ahistórico. En este sentido no es que la masculinidad esté siendo sometida a contradicciones exclusivamente como consecuencia de la lucha feminista, del colectivo LGBTTI o de los grupos de reflexión alrededor de las "nuevas masculinidades" en la sociedad contemporánea, sino más bien la tensión ha sido un elemento que la ha acompañado a lo largo de la historia.

Estas tensiones surgen esencialmente como luchas simbólicas alrededor de los significados que se les han otorgado a las prácticas, de ahí que buena parte de los conflictos alrededor del género germinan como disputas culturales que

[15] "El patriarcado es un orden social genérico de poder, basado en un modo de dominación cuyo paradigma es el hombre. Este orden asegura la supremacía de los hombres y de lo masculino sobre la inferiorización previa de las mujeres y lo femenino. Es también un orden de dominio de unos hombres sobre otros y de enajenación de las mujeres." Marcela Lagarde, *Género y Feminismo: Desarrollo humano y democracia*, México, D.F., Editorial Horas y Horas, 1996, p. 52.

[16] Marcela Lagarde, *Género, teoría de género y perspectiva de género: cultura y feminismo: memoria de charlas impartidas*, Managua, Centro de Educación y Comunicación Popular (Nicaragua), 1993, p. 8.

alimentan una distribución inequitativa del poder. Aquí es necesario enfatizar que esta organización no sólo se manifiesta como marginación de la femineidad y subordinación de la mujer, sino que también tiene lugar como consecuencia de las posibilidades del ser hombre, y su ordenamiento alrededor de nociones normativas.

El sociólogo australiano Robert W. Connell llama masculinidad hegemónica a "la configuración de práctica genérica que encarna la respuesta corrientemente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, la que garantiza (o se toma para garantizar) la posición de supremacía de los hombres y la subordinación de las mujeres, o de unos hombres sobre otros hombres".[17] En esta forma de organización ciertos hombres son considerados "más hombres que otros", las mujeres pueden ejercer prácticas masculinas y más importante no se trata un ordenamiento que implique necesariamente a un individuo concreto −aunque esto no niega la posibilidad de que se concretice en uno− pues se refiere más bien a un tipo ideal, socialmente construido, y utilizado como modelo para los hombres.

Esta categoría es importante ya que nos ayuda a comprender los discursos emergidos en los medios de comunicación de la década de los cuarenta como parte de las negociaciones en el ámbito del género por guiar las prácticas socioculturales respecto a la masculinidad, tejidas alrededor de la hombría, la paternidad o la virilidad. Estos debates se derivaron de procesos complejos de subjetivación y apropiación, revelados en representaciones contradictorias y enfrentadas por medio de las cuales los individuos y grupos intentaban dar sentido al mundo que le era propio.[18]

Desde esta premisa las representaciones no son entendidas como ausencia sino más bien como la exhibición de presencia y su construcción, pues no existió práctica ni estructura social que no fuera producida por ellas; debido a que actuaron como sistemas de clasificación y percepción social, funcionaron como verdaderas instituciones sociales alrededor del género alimentando e incorporando las

[17] Robert W. Connell, *Masculinidades*, Trad. de Irene María Artigas, México, D.F., Programa Universitario de Estudios de Género-Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 97.
[18] Roger Chartier, *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural*, Trad. de Claudia Ferrari. Barcelona, Editorial Gedisa, 1994, p. 49.

divisiones de la organización social, y con ello jugando un papel vital en la construcción de las identidades masculinas. Las representaciones modularon las configuraciones intelectuales que construyeron la realidad del México de los cuarenta; las prácticas con las cuales se exhibió una manera de ser y significar −de forma simbólica− un status y rango; y las formas en que los "representantes" señalaron de manera visible y perpetuada la existencia del grupo, comunidad o clase.[19]

Así las identidades sociales, o en este caso en particular las masculinas, se movieron como elementos determinados por las representaciones, en una línea de fuerzas entre aquellas asignadas por quienes poseían el poder de catalogar y destinar, y las definiciones, dóciles o resistentes, que cada individuo forjó sobre sí mismo.[20] Lo anterior no significa que en la construcción de las representaciones no se encontrara ya involucrada la identidad –colectiva o individual- entendida como posición de los agentes dentro de los marcos sociales. Concretamente, la identidad masculina fue una categoría indispensable ya que fue uno de los puntos a los que se dirigieron pero también de donde partieron las representaciones emergidas en los filmes durante este periodo.

Una representación cultural no producía por si misma identidad, sino que las identidades masculinas remitieron generalmente a una norma de pertenencia consciente basada en oposiciones simbólicas, siendo así el resultado de las interacciones entre los sujetos o grupos y las rutinas de diferenciación que instituyeron en sus relaciones,[21] esto se debió a que no se nacía (y no se nace) siendo “hombre” sino que se llegaba a serlo mediante la constante manifestación pública de “prácticas masculinas” realizadas siempre bajo el espectro del otro. La identidad masculina fue un proceso de construcción y reconstrucción en los intercambios sociales operados a través de la diferenciación, exclusión y negación,

[19] *Idem.*
[20] *Idem.*
[21] Fredrik Barth, *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, Long Grove, Illinois, Waveland Press, 1969, p. 17-18.

de ahí pues que esta no existiera de una vez y para siempre sino que fue un proceso dinámico y por tanto histórico.

Generalmente, la identidad masculina encontró camino para construirse en la alteridad con lo femenino pero también dentro del intercambio que realizaron los sujetos en los círculos homosociales. De tal manera que si bien del contacto con lo femenino emanó el primer criterio identitario, el no ser mujer −que determinó múltiples prácticas para "descontaminar" de este acercamiento la construcción de la masculinidad−[22] totalmente imbricado con este proceso, aunque sin estar abiertamente circunstanciado por él, se encontraron los juegos homosociales en los que los individuos practicaron y escenificaron la medición de fuerzas y la competencia entre sus iguales,[23] a fin de demostrar "ser hombres". Entonces, la masculinidad ha sido incesantemente cuestionada por cual ha implicado un esfuerzo constante[24]; porque ser hombre es estar siempre bajo sospecha de no serlo o ser demasiado, en consecuencia los sujetos se encontraron durante el periodo sometidos a un estado de presión social, de puja permanente.[25] En este sentido, la masculinidad existió también como ideología, como conducta codificada[26] que persiguió firmemente alcanzar la hombría y la virilidad.[27]

Durante la década de los cuarenta los dos conceptos, hombría y virilidad, se encontraban estrechamente tejidos, siendo incluso circulares y difíciles de deslindar, pero consideramos pertinente señalar, siguiendo un poco el ritmo a la manera en que fueron usados en las fuentes que, para el periodo la virilidad parece que se encontró vinculada a procesos que involucraban las facultades del cuerpo:

---

[22] Elizabeth Badinter, *XY La identidad masculina*, México, D.F., Alianza, 1993, p. 24.
[23] María Cristina Palacio Valencia y Ana Judith Valencia, *La identidad masculina: Un mundo de inclusiones y exclusiones*, Manizales, Universidad de Caldas, 2001, p. 83
[24] Elizabeth Badinter, *op. cit.*, p. 31.
[25] Angels Carabí y Marta Segarra (eds), *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, 2000, p. 32
[26] Michael Kaufman, *Hombres: placer, poder y cambio*, Santo Domingo, Centro de Investigación para la Acción Femenina, 1989, p. 40.
[27] Hay autores que utilizan los tres términos de manera indistinta, como sinónimos: masculinidad = virilidad =hombría, otros hablan de la virilidad como sinónimo de masculinidad, u otros usan el término hombría para referirse también a la masculinidad hegemónica. Lo anterior parece deberse, aunque no queda muy claro en sus marcos conceptuales, a que al tratarse de conceptos construidos desde estudios etnográficos o antropológicos las investigaciones hacen uso del término en la misma línea que la utilizan sus fuentes.

fuerza, destreza, resistencia, sexualización[28], energía o eficacia. Por su parte la hombría envolvía la puesta en marcha de prácticas referidas a un ideal entendido en un sentido socialmente positivo, es decir, ser un hombre respetuoso, honorable, cumplidor, educado o caballeroso. A pesar de estas descripciones la hombría o la virilidad, sobre todo la primera, no pueden ser usadas como categorías sinónimas de masculinidad hegemónica, por lo menos durante el periodo, pues esta última ataño directrices ideales del ser hombre que en muchas ocasiones no significaron modelos socialmente positivos, como veremos a lo largo de la presente investigación durante el periodo existieron una serie de modelos normativos que a pesar de que resultaban amenazantes para la estabilidad familiar o social fungieron como formas de masculinidad hegemónica al actuar como normas y medidas de la hombría, la virilidad o la paternidad.

La clase media jugó un papel muy importante dentro de la construcción y afianzamiento de los significantes y significados tejidos alrededor de los modelos normativos que intentaron consolidarse durante el periodo, pero como ya hemos sugerido al principio de la presente introducción, las representaciones no pueden ser señaladas como de la clase media. Como ocurre con muchas prácticas alrededor del género, o más concretamente con la masculinidad durante el periodo, las diferencias sociales no implicaron siempre diferencias culturales alrededor de la manera en que se entendía el ser hombre, prevalecieron regularidades entre los distintos estratos sociales alrededor de significantes embestidos de una carga simbólica relativamente compartida, como ocurre con la proveeduría a la familia.

Como se podrá observar la investigación no buscó los rasgos culturales distintos de las representaciones de las masculinidades de la clase media sino más bien las fuentes arrojaron una serie de elementos utilizados para resolver ciertas prácticas percibidas como problemáticas en medio de los intentos por afirmar y construir fronteras entre otras masculinidades, en este sentido la clase social aunque una categoría vital dentro de estos procesos, no deberá ser entendida como

[28] Entendida en el sentido de sexuar el cuerpo, darle un género a través del reconocimiento de características físicas que son codificadas socialmente como "masculinas" así como volverlo un individuo sexual que mantiene experiencias sexuales y eróticas.

determinante y ausente de conflictos inter-clase. Al final la construcción de las representaciones reflejan procesos de rechazo o exclusión, pero también de amplias complicidades.

Ahora bien ¿cómo analizar los filmes sin extrapolar los usos o significados que pretendieron darle sus realizadores? Las películas poseen una lógica y lenguaje distinto que el de otras fuentes para la historia: imágenes, luces, diálogos, movimientos, sonidos, silencios, todos ellos usados para poder transmitir mensajes, por esta razón a diferencia de los documentos tradicionales era necesario emprender una reflexión sobre parámetros un poco distintos. Para nosotros, el sociólogo Pierre Sorlin apuntó algunos principios de análisis de las películas como fuentes para la historia, separándose de las reflexiones semiológicas que tendieron a otorgar a cada cuadro de las películas un significado *per se*, caminando con ello a entender a cada una como necesariamente vinculado con su contexto.[29]

La producción de una película, sostuvo Sorlin, se refiere tanto a su espacio histórico como a la manera en que fue construido su universo, por lo que no es posible un estudio fílmico que no sea al mismo tiempo una reflexión de su construcción.[30]Por ello nuestra indagación se distancia de aquellos análisis que han investigado el género o cualquier otro proceso social en el cine mexicano exclusivamente pensando y reflexionando sobre este recurso. Como se observará en el análisis de las dos películas, en repetidas ocasiones, los silencios en los planos se convirtieron en un vehículo que señaló el ritmo del relato.

Lo anterior resulta mucho más valioso cuando se reflexiona que el México de los cuarentas sigue siendo un país de analfabetas y de escasa instrucción,[31] para quienes la imagen se convirtió en un vehículo fundamental para comprender

[29] Pierre Sorlin, *Sociología del Cine: La apertura para la historia del mañana*, Trad. Juan José Utrilla, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 26.
[30] *Ibidem*, p. 34.
[31] En 1940, el 51.7% de la población mayor de 15 años era analfabeta, y el 75.6 % del total en ese mismo rango carecía de cualquier tipo de instrucción. Coordinación General del Plan Nacional de Zonas Deprimidas y Grupos Marginados, *Necesidades esenciales en México, situación actual y perspectivas al año 2000*, Vol.2. Educación, México, D.F., Siglo XXI editores, 1982, p. 50.

conceptos y significados puestos en la escena social.[32] En este tenor incluso hay quienes reflexionan que los mejores actores o por lo menos los más populares fueron −y siguen siendo− maestros del lenguaje corporal, esto parece encontrar espacio de aplicación cuando se piensa que uno de los actores más importantes de la Época de Oro, Pedro Infante hizo de su cuerpo el vehículo por excelencia de su expresión dramática.

Con lo señalado queremos hacer énfasis en que para nosotros era indispensable pensar en una metodología que abandonara los diálogos como principal fuente de reflexión, pensándolos más bien como una parte más de los códigos que constituyen las películas. Igualmente importante fue vislumbrarlas como una unidad narrativa, sin embargo, tejer una reflexión historiográfica sobre la base del argumento era insuficiente pues en la visión global se perdía buena parte de la riqueza del relato, la imagen, los símbolos y en general los recursos cinematográficos que pusieron en juego los filmes para construir sus mensajes. Por otro lado, la fragmentación en fotografías implicaba llevar a la película a un nivel de atomización cuya lectura resultaba casi imposible de realizar desde la historiografía; y dada la naturaleza compleja de las construcciones fílmicas implicaba una tarea muy larga realizar un análisis minucioso de cada corte.

Finalmente, optamos por la descomposición de las películas en secuencias dramáticas cuyos cortes no fueron arbitrarios, muy al contrario estuvieron sometidos a cierta unidad narrativa que en muchas ocasiones –la mayoría− correspondían a cortes formales. Las secuencias a su vez fueron sometidas a un proceso de deconstrucción en los diversos planos que las constituyen, en virtud de que resultó ser una vía muy interesante para adentrarnos en las relaciones entre planos, sonidos, música, movimientos de cámara, ángulos, etcétera, comprendiendo y explicando los mecanismos que les permitieron constituir un todo significante.

Quizá el lector de esta investigación encuentre dicha descomposición pesada e incluso demasiado apegada a la técnica cinematográfica, sin embargo, resultó ser

[32] Edward Dmytryl, *El Cine. Concepto y práctica*, Trad., Rodolfo Piña García, México, D.F., Editorial Limusa, 1995, p. 23.

una de las herramientas vitales de nuestro análisis, al permitirnos poner luz sobre nuestro objeto de investigación, las representaciones de las masculinidades. En este sentido, las secuencias dramáticas se encuentran también conformadas a partir de una lectura donde los planos y códigos usados en ellos se construyen alrededor de una discusión respecto a la masculinidad de los protagonistas.

Por otro lado, la descomposición también dio pie a la comprensión de la organización del relato, ya que no era sólo importante investigar sobre lo que las películas narraban respecto a la masculinidad sino también la manera en cómo lo llevaron a cabo. Derivado de esto, nos percatamos cómo el ordenamiento de los planos pretendió restringir y definir la organización de la información, en procesos de acumulación, negación, repetición, contradicción o desplazamiento alrededor de las representaciones de las masculinidades. Al final, *La oveja negra* y aún más *La familia Pérez* resultan ser películas a través de las cuales se pueden analizar otros procesos históricos, por lo que nuestra perspectiva no debería opacar las propuestas fílmicas respecto a otros fenómenos durante la década, y ante todo las posibles lecturas alrededor de otras masculinidades, a fin de cuentas nuestra reflexión resultó siempre parcial y dirigida exclusivamente sobre las relaciones de poder y experiencias de los protagonistas varones: Gumaro Pérez, Cruz y Silvano Treviño.

Tras de la descomposición de la película en sus partes, apuntamos hacia una posible lectura de la propuesta realizada por los realizadores cinematográficos encabezados por Gilberto Martínez Solares e Ismael Rodríguez. En esta reflexión intentamos mantenernos constantemente apegados a las directrices marcadas por los códigos cinematográficos y su organización, pues en la medida en que siguiéramos este esqueleto podríamos estar en condiciones de dilucidar cuáles eran los elementos de la masculinidad enquistados en las preocupaciones de quienes estuvieron detrás de la producción de las películas, en este sentido estas fueron, casi en la mayoría de las ocasiones, bastante nobles respecto a los símbolos, indicios o signos utilizados para llevar sus mensajes.

Así los elementos que fueron abordados y la manera en que se pusieron en marcha fueron leídos como demarcadores de las representaciones, entendidas como formas de aprehender la realidad que simultáneamente contribuyeron a su construcción. La proveeduría material o la guía moral se encontraron como importantes bastidores dentro de la construcción de los planos, con todos los códigos cinematográficos involucrados, que sólo bajo una lectura minuciosa fue posible reconocerlos en las matices de significados que se tejieron a través de la organización dramática y simbólica elaborada por los realizadores.

Dada el enorme trabajo que implicaba la revisión exhaustiva de cada una de las secuencias, seleccionamos a propósito algunas, aquellas que parecieron señalar más elementos respecto a la construcción de la masculinidad: experiencias de subjetivación, tensiones alrededor del poder, prácticas simbólicas, nociones normativas, constitución de identidad o procesos de legitimación. Todos estos elementos actuaron como síntomas de los procesos culturales en los que se encontraban inscritos, por ello sólo adquieren sentido y explicación bajo su espacio histórico, entonces nuestra labor fue dilucidar la forma en que se tejieron los lazos que unieron los elementos señalados con las construcciones culturales y sociales en las que se insertaron.

Los filmes parecen haber actuado simultáneamente como testigos e influyentes, aunque no dominantes, constructores de la realidad, y sus representaciones fueron erigidas como resultado de los vínculos entre las posiciones y relaciones sociales con la manera en que los individuos o grupos se percibían y percibían a los demás. De ahí se deriva la importancia de situar a los cineastas dentro de su espacio social, es decir, reconocer el lugar que ocupaban en la sociedad mexicana de la década de los cuarenta.

La investigación no reconoce a las películas como el resultado exclusivo de un itinerario biográfico, como ocurre cuando se le adjudica a un escritor la autoría de una novela o cuento, los filmes responden a dinámicas un poco distintas que implican el esfuerzo colectivo, y la puesta en juego de un capital simbólico que fue el resultado de la armazón construida por las relaciones e intereses compartidos.

Lo anterior se vuelve particularmente valido durante la Época de Oro de la cinematografía nacional cuando el *Studio System* y *Star System* se convirtieron en verdaderos esquemas de organización de la industria, teniendo con ello una alta presencia en las edificaciones culturales al interior de los filmes. Películas por encargo de los propios exhibidores, o pensadas exclusivamente para ser protagonizadas por algunos actores, la alta injerencia de las estrellas en el desarrollo dramático de las historias y sobre todo las altas expectativas comerciales se presentan como factores que cuestionan la idea de que estas películas fueron el resultado de la creatividad de un individuo y su historia personal.

Nosotros pusimos especial énfasis en la posición social de ciertos agentes: casas productoras, directores, productores, guionistas y los actores protagonistas, partiendo de la premisa de que, en los esquemas de organización de esta industria cultural durante el periodo, aquellos fueron los de mayor peso en las líneas que constituyeron los filmes.[33] No se trata de un anecdotario alrededor de experiencias de masculinización, sino más bien pretendimos reconstituir sus cercanías sociales, sugiriendo a través de ellas las altas probabilidades de que poseyeran disposiciones o intereses semejantes, produciendo prácticas y representaciones en una tesitura similar.

Si bien la masculinidad se desarrolla y reside en los individuos se trata fundamentalmente de un proyecto colectivo, de ahí que las representaciones construidas a través de *La oveja negra* y *La familia Pérez*, deben ser vistas como procesos de apropiación del universo social que es posible que hayan forjado prácticas pero que sobre todo ayudaron a la construcción de la visión del México de los cuarenta. En este sentido como ya hemos mencionado antes, estas implicaron

[33] Pierre Bourdieu ha señalado que los agentes están distribuidos en la totalidad del espacio social de acuerdo a tres dimensiones: la primera es según el volumen global de capital que poseen, la segunda se refiere a la composición de su capital, esto es, según el peso relativo de los diversos tipos de capital en la totalidad de su capital, especialmente del económico y del cultural, y en la tercera dimensión según la evolución en el tiempo del volumen y la composición de su capital, esto es, según su trayectoria en el espacio social. A los agentes y grupos de agentes se les asigna una posición, una situación o una clase determinada de posiciones próximas, por ejemplo un área particular en ese espacio; así pues, son definidos por su posición relativa en términos de un sistema multidimensional de coordenadas cuyos valores corresponden a los valores de las diversas variables pertinentes. Pierre Bourdieu, *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer, 2000, pp. 106-107.

un trabajo que alimentó la definición de este grupo y la adquisición de capital simbólico, pues fue a través de ellas que estos agentes sociales intentaron imponer su visión respecto a la masculinidad, la posición de los hombres en el mundo social, y deslindarse respecto a otras formas de apropiación.

**Una aproximación en forma de explicación**

La investigación pretende mostrar que más allá del importante papel que tuvo el cine mexicano de la Época de Oro en la exaltación de ciertos estereotipos nacionales, como el de charro o macho, la producción de la década de los cuarenta, muestra importantes tensiones alrededor de la configuración de la masculinidad. Así el cine no dio una mirada vertical, homogénea y exenta de contradicciones respecto a lo que implicaba el ser hombre −entendido como organización alrededor del poder, experiencias de subjetivación y construcción de nociones normativas − muy al contrario el análisis de un par de películas, en este caso *La oveja negra* y *La familia Pérez*, exhiben representaciones en disputa alrededor de la masculinidad, mostrando regularidades con su espacio histórico al tiempo que se deslindaban o tomaban distancia en relación a otras representaciones emergidas durante el periodo.

Se trató de un mosaico muy rico de masculinidades reflejando y emergiendo en un periodo de profunda ebullición cultural y cambio social, donde las nociones interpretadas como tradicionales se enfrentaron o convivieron con elementos considerados como modernos. Así, el cine germinó no sólo como un agente conservador y legitimador de la hegemonía masculina, sino también como un importante elemento que nutrió la fractura, la resistencia y el rechazo ante ciertas experiencias, ordenamientos y vías para tener acceso al poder, de tal manera que, *La oveja negra* y *La familia Pérez* dan testimonio de los intentos heterogéneos y contradictorios por constituir parámetros de organización de la masculinidad, siendo quizá la guía moral una de sus apuesta más importante, mostrando cómo la constitución de una masculinidad hegemónica fue un terreno constante de lucha.

## Otros discursos en la disputa por la masculinidad

Para poder llevar a cabo esta reflexión, además de la revisión de *La oveja negra* y *La familia Pérez* como películas vertebrales, nos preocupamos por explorar otros filmes producidos durante el período. Nos tomaría demasiado espacio realizar un inventario de las películas que también actuaron como fuentes, sin embargo, algunas van a ser invocadas en el último capítulo como elementos que permiten dibujar la toma de posición, las continuidades y rupturas con nuestras películas tanto en la producción de la década como en los años posteriores. En líneas generales, sin embargo, podemos señalar que las películas fueron elegidas por haber dejado sedimentos en la cinematografía nacional, ya sea que esto implique popularidad comercial, marcar hitos en las carreras de sus realizadores, o por ser consideradas por los especialistas contemporáneos como "típicas" de su género.

Al ser la década de los cuarenta, testigo del ascenso de los medios de comunicación masiva fue importante la revisión de hemerografía del periodo: *Hoy*, *Mañana*, *Siempre*, los periódicos, *Excélsior*, *El Nacional*, *Novedades*, *El Universal*, *El Popular*, entre otros. Los discursos presentes en estos espacios permitieron reconstruir parte del escenario en el que se desarrollaron las representaciones de nuestras películas, percibiéndolos como una dimensión más de las luchas culturales, alimentadas y desarrolladas por el proceso de ascenso de la sociedad de masas, en las que se dieron veladamente disputas alrededor del género y la masculinidad.

Concretamente, en algunas revistas como *Paquita de Lunes* o *Paquita Grande* pudimos localizar secciones de clasificados, que se convirtieron en una fuente muy rica de descripciones personales respecto a lo que los lectores consideraban era "ser hombre". Lamentablemente, no se trató de una fuente inagotable pues estuvimos ante publicaciones dirigidas fundamentalmente a un público femenino, sin embargo, localizamos algunas descripciones por parte de lectores varones que permitieron avanzar y ver al cine como parte de un proceso cultural de más amplio espectro. Las representaciones construidas por las mujeres

fueron igualmente valiosas, pues a través de estas fue posible observar la manera en que la identidad masculina y las nociones normativas se conformaron no sólo como un ejercicio entre varones sino que involucró de manera toral al género femenino.

También *La Nación* fue una importante fuente para conocer discursos alrededor de la masculinidad, pues a pesar de que durante la década sostuvo una preocupación constante sobre un sinnúmero de problemas, muchas de estas ansiedades parecieron tener siempre una fuerte raíz de género. Los articulistas de este medio apelaron constantemente a la restitución de los valores "tradicionales" con un aire de nostalgia respecto a una forma de ser hombre que se estaba perdiendo, desde su perspectiva, construyendo una franca cruzada en contra de la producción cinematográfica nacional y norteamericana.

La revisión de la imagen se volvió en una pieza fundamental para construir parte del escenario sociocultural que envolvió a las películas, y con ello nos estamos refiriendo al importante papel de los fotógrafos como agentes que se apropiaron de su mundo social, construyendo una serie de representaciones que alimentaron y definieron el curso del entramado cultural. Particularmente, en el Fondo Casasola localizamos algunas fotografías que nos permitieron observar sobre la manera en que sus autores intentaron dar testimonio de actores y prácticas sociales, que involucró la construcción de los géneros al mismo tiempo que los definieron o canalizaron.

Encontramos en estos discursos un espacio muy rico para nutrir la investigación y cuestionar la manera en que la masculinidad ha sido vista por los trabajos historiográficos, pero no agotó otras posibles fuentes, pues la arena social durante la década fue construida por la emergencia de un mosaico de agentes que encontraron en el proyecto de modernización espacio para constituirse, emerger, enunciar y reclamar que la representación de la masculinidad construida en sus discursos debían actuar como la norma respecto a la cual los otros tendrían que sentirse obligados a medirse, siendo el cine uno de los agentes más notables. Sin embargo, estos agentes aunque profundamente preocupados por constituir límites

identitarios favorecieron el intercambio cultural en un proceso que muestra como la construcción de las masculinidades desbordó constantemente el binarismo, no implicó necesariamente relaciones verticales, y que la trayectoria histórica de la hegemonía masculina se encuentra en el seno de la construcción del México moderno.

**Estructura de los capítulos**

El tejido de esta investigación comienza con el intento de reconstruir una parte de la disputa alrededor de la masculinidad durante la década de los cuarenta, lo anterior bajo las premisas de que la "realidad "social no sólo actuó como una fuente de referencia para la construcción de las historias contenidas en nuestros filmes, sino que estos operaron como una toma de posición de sus realizadores alrededor del ser hombre. En este primer apartado pusimos especial énfasis a intentar comprender cómo el viraje en el proyecto de modernización emprendido durante la década de los cuarenta, forjó un escenario que permitió la emergencia, desarrollo y disposición de la clase media mexicana, y cómo la masculinidad se convirtió en un elemento vital en la construcción de su identidad.

Colocamos especial atención a la forma en que esta modernización, muchas veces materializada en americanización, se fue asentando lentamente en la sociedad, con ello pretendimos intentar mostrar cómo es que esta nueva variable se convirtió en una fuente de angustias para la identidad masculina mexicana, cuáles fueron las estrategias para hacer frente a este proceso y cómo se percibieron sus consecuencias en los parámetros de organización de las masculinidades y sus representaciones. Derivado de lo anterior acudimos a reflexionar sobre algunos discursos construidos alrededor de los hombres rurales, percibidos tanto como frontera de la identidad nacional así como fuente de angustias y tensiones durante el periodo. Esta revisión no es gratuita y es sumamente parcial, pues pretende preparar el terreno para comprender algunas de las dinámicas históricas que subyacen detrás de nuestras dos películas, a saber las tensiones entre la modernidad y la tradición, cristalizadas en una discusión ambivalente entre la

americanización o el nacionalismo, la proveeduría material o la guía moral, el hombre urbano o el rural.

En los siguientes dos capítulos nos abocamos al análisis de *La familia Pérez* y *La oveja negra* acudiendo a reflexionar sobre su construcción dramática y el esqueleto técnico, proponiendo a partir de ahí lecturas respecto al mensaje construido por los realizadores alrededor de la masculinidad de Gumaro Pérez, Silvano y Cruz Treviño. Concretamente analizamos algunas secuencias, aquellas que consideramos que poseen más elementos explícitos alrededor de estas construcciones de género, en ellas dilucidamos la forma en que se tejieron los códigos derivando en organizaciones dramáticas y narrativas muy peculiares, y otorgando un orden especifico respecto a las masculinidades. Al final de cada capítulo realizamos un balance sobre los elementos que parecen haberse cimbrado narrativa y dramáticamente en la construcción de la masculinidad de los protagonistas varones y cómo algunos encuentran fuente de angustias o réplica en el espacio fuera del campo, analizamos las ideas y respuestas que dan los cineastas antes las problemas, y la manera en que ambos procesos tejen representaciones respecto a las masculinidades, entendidas como nociones normativas, experiencias de subjetivación y mecanismos de empoderamiento.

Finalmente en el capítulo cuarto, nos abocamos a presentar una meditación sobre las representaciones construidas en ambas películas, concretamente las regularidades, tensiones o distanciamientos respecto a aquellos elementos entendidos o sugeridos como indispensables para alimentar y construir la hombría, la virilidad y por ello la masculinidad. A fin de enriquecer la discusión recurrimos a otros filmes, pretendiendo demostrar que las propuestas de los cineastas durante la Época de Oro no constituyeron un todo homogéneo y que nuestros filmes son apenas una pequeña parte de las disputas alrededor del género durante el periodo.

## Capítulo I.

## Hombres de verdad en el México de los cuarenta.

### 1. El *mexican dream*. Clase media en la modernización del Estado mexicano[34]

Aunque la construcción de las masculinidades han atravesado históricamente la estructura social, muy pocas veces la historiografía ha realizado el ejercicio de problematizar sobre ellas y entenderlas como parte de la construcción del Estado mexicano moderno. Aunque constantemente sujetas a las luchas simbólicas, la década de los cuarenta nos muestra como una serie de cambios sociales agudizaron las tensiones entre diversas masculinidades y sus representaciones. En las siguientes líneas intentamos mostrar que mucha de estas tensiones fueron provocadas por un replanteamiento en la retórica oficial y el ascenso, más no la aparición, de prácticas sociales vinculadas a la clase media mexicana. Fue este estrato social quien pretendió marcar el ritmo de nociones normativas, desde luego profundamente ambiguas que se debatieron entre elementos tradicionales y modernos.

Las propuestas fílmicas encontraron aquí su asidero, a fin de reflejar, discutir y deformar una serie de prácticas vinculadas a la constitución de la masculinidad que circulan con singular insistencia en este espacio histórico. Realmente las siguientes reflexiones sólo se refieren a una parte de lo que parece que fue una discusión mucho mayor, aunque en una misma tesitura referente al papel de los hombres en la construcción de la sociedad mexicana. A pesar de ello consideramos que los discursos abordados atacan las zonas más conflictivas respecto a la construcción de la masculinidad, y reflejan las nociones normativas que se vieron más sometidas a conflictos, y que al final encontraron una réplica en las películas analizadas.

[34] El concepto de *mexican dream* es usado por Emilio Coral en: Emilio Mario Coral Garcia, *The Mexico City middle class, 1940-1970: Between tradition, the State, and the United States*, Washington, D.C., University of Georgetown, 2011, pp. 319.

El general Manuel Ávila Camacho tomó posesión de la Presidencia de la República el 1 de diciembre de 1940(-1946), en medio de rumores respecto a un posible fraude electoral fraguado por su antecesor, Lázaro Cárdenas del Río, a pesar de ello, el nuevo jefe del ejecutivo tuvo la inteligencia política para consolidar una serie de mecanismos que jugaron un papel fundamental en el desenvolvimiento del país durante los años siguientes. De tal manera que el México de los años cuarenta, no puede entenderse fuera de la relativa estabilización política y el evidente giro hacia una vertiente menos radical dado por Ávila Camacho, quien "descubrió que mantener una posición intermedia era tan útil para dominar a la derecha de su partido como a la izquierda en lo general".[35]

Parece ser entonces que uno de los rasgos más distintivos del periodo avilacamachista fue su moderación política respecto al cardenismo manifestada por el desplazamiento de las políticas y reformas sociales; su acercamiento a los inversionistas mexicanos, extranjeros y políticos anti-cardenistas, así como su famosa declaración de "Soy creyente".[36] La Segunda Guerra Mundial (1937-1945) fue otro elemento que configuró la vida de los primeros años del decenio de 1940, pues el clima económico originado por la guerra provocó que la estructura productiva europea y estadounidense canalizará sus energías en el mantenimiento del conflicto bélico, ocasionando que las industrias mexicanas no tuvieran que enfrentarse a demasiados competidores en los mercados nacionales e internacionales. La economía nacional creció de forma importante, de la misma manera que la cercanía con los Estados Unidos, al convertirse este en el mayor consumidor de las materias primas producidas por las industrias nacionales.[37]

Sin embargo, al final de la guerra el reposicionamiento de los capitales europeos y estadounidense, hicieron sentir sus efectos en el crecimiento económico nacional que experimentó dificultades debido a la inflación y desgaste de los salarios reales. El sucesor de Ávila Camacho, Miguel Alemán Valdés (1946-1952), se

[35] Stephen R. Niblo, *México en los cuarenta: modernidad y corrupción*, México, D.F., Océano, 2008, p. 110.
[36] *Ibidem*, p. 94-96.
[37] Lorenzo Meyer, "Permanencia y cambio social en el México contemporáneo", *Foro Internacional*, El Colegio de México, vol. 21, núm. 2, México, octubre-diciembre 1980, p. 890.

enfrentó a una economía con una fuerte pérdida del poder adquisitivo que intentó mitigar a través de una consistente intervención estatal y créditos asequibles, así un rasgo distinto de la segunda parte del decenio fue justamente el enérgico esfuerzo de parte del gobierno por industrializar al país.[38]

En un plano general, los cuarenta fue una década de transición con un fuerte impulso a la modernización nacional, misma que pudo ser alcanzable debido a la quietud política y cuyo brazo más dinámico fue la industrialización. Cabe señalar, a pesar de esto, que el periodo no fue ni recto ni estable, existió una línea continua respecto a la política económica que tendió a impulsar la industria interna durante los dos sexenios que cruzan el decenio, pero que se fractura cuando se observa, que esta idea de hacer crecer la economía mexicana mediante el modelo de sustitución de importaciones sólo tuvo lugar como un proyecto que involucró todas las fuerzas del aparato gubernamental hasta la presidencia de Alemán Valdés.[39] Con todo, México emergió relativamente industrializado y urbanizado ya desde el fin del periodo de Ávila Camacho, por ello la modernización debe verse como un proceso de mediano plazo que no sólo se restringió al gobierno alemanista.[40]

Una de las consecuencias más visibles de este proceso de modernización fue el ensanchamiento de las capas medias de la estratificación social[41], tanto urbana como rural. En 1951, José E. Iturriaga reflexionó respecto al crecimiento de esta capa social, observando un desarrollo constante desde los primeros años del siglo y afirmando que en la última década –es decir desde 1940 hasta 1950– había tenido lugar la mayor expansión.[42] En 1950, el propio Octavio Paz en su famoso ensayo *El laberinto de la soledad* hizo referencia a la transformación que experimentaba este estrato social:

---

[38] Blanca Torres, *Historia de la Revolución Mexicana 1940-1952. Hacia la utopía industrial*, México, D.F., El Colegio de México, 2006, p. 42.
[39] *Ibidem*, pp. 39-56.
[40] Lorenzo Meyer, "De la estabilidad al cambio", en Daniel Cosío Villegas, *Historia General de México Tomo 2*, México, El Colegio de México, 1981, p. 887.
[41] Roger D. Hansen, *La Política del desarrollo mexicano*, 3ª. ed., México, Siglo XXI editores, 1971, p. 54.
[42] José É. Iturriaga, *La estructura social y cultural de México. Sociología, economía y política nacional*, México, Cámara de Diputados LXI Legislatura/Miguel Ángel Porrúa, 2012, p. 56.

> Hace poco la clase media era un grupo pequeño constituido por pequeños comerciantes y las tradicionales "profesionales liberales" (abogados, médicos, profesores, etc.). El desarrollo industrial y comercial y el crecimiento de la Administración Pública han creado una numerosa clase media, cruda e ignorante, desde el punto de vista cultural y político pero llena de vitalidad.[43]

Lo que no alcanzó a observar Paz fue que, a pesar de la crudeza e ignorancia que pudiera desde su punto de vista tener las clases medias, las prácticas sociales que comienzan a configurarse como elementos identitarios de esta durante el periodo, son nodales para comprender el campo cultural y social durante estos primeros años del llamado Milagro Mexicano.[44] La piedra de toque del fortalecimiento de la clase media emanó de la tutela que ejerció la élite política mexicana, que presentó a este estrato social como el "ideal", la vanguardia de la Revolución que encarnó al México moderno, es decir, el urbano, educado e industrial.[45]

Aunado a esto es importante tener presente la manera en que la propia clase media fue capaz de aprovechar la industrialización, el ensanchamiento del aparato estatal y el impulso a las políticas educativas durante los años cuarenta, adquiriendo con ello herramientas que le permitieron acceder o poner en marcha prácticas

[43] Octavio Paz, *El Laberinto de la Soledad*, 2ª. ed., México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 75.

[44] Se llama Milagro Mexicano al proceso que vivió el país desde 1940 hasta finales de la década de los sesenta o más concretamente 1968. Este periodo se caracterizó por el crecimiento relativamente sostenido de la economía, el cual ha sido generalmente atribuido a la llamada estrategia ISI (Industrialización por Sustitución de Importaciones), en la que el Estado promovió el desarrollo de la naciente industria nacional a través de regulaciones de tarifas a empresas no nacionales. Cabe señalar que esta estrategia no fue exclusiva de México, procesos similares ocurrieron en las industrializaciones tardías en la primera mitad del siglo XX en el sureste europeo, sin embargo, el rasgo distintivo de lo ocurrido en México (con respecto incluso con otras variaciones como la argentina o brasileña) fue el estricto control que el Estado mexicano fue capaz de ejercer sobre la clase trabajadora. Los bajos salarios y la disciplina laboral no fueron los únicos elementos que el Estado utilizó para impulsar a la naciente burguesía, pero si los más importantes. Una amplia regulación estatal combinada con una fuerte presencia de un voluminoso campesinado proveyeron un enorme ejército de reserva de mano de obra para la incipiente industria en las zonas urbanas, fueron el marco básico del desarrollo del capitalismo mexicano en esta fase. Asimismo el Estado alimento estas industrial a través de la concesión de recursos públicos de manera discrecional, y asegurando un mercado laboral controlado y barato a través del sindicatos charro, y cuando fue necesario, del uso de la violencia. Ver: Richard Roman y Edur Velasco Arregui, *Continental Crucible: Big Business, Workers and Unions in the Transformation of North American*, Oakland, PM Press, 2015. p. 36

[45] Dennis L. Gilbert, *Mexico's Middle Class in the Neoliberal Era*, Tucson, University of Arizona, 2007, p. 61.

socioculturales, que conforme avanzó la década, se convirtieron en elementos identitarios que les agenciaron capital simbólico.[46]

La acumulación de capital educativo así como económico le otorgaron a la clase media durante el decenio, oportunidades sin precedentes para ascender social y económicamente; como consecuencia, se fue dibujando con mayor precisión los límites de este estrato social con respecto al trabajo físico; burócratas, comerciantes, profesionales, supervisores, intelectuales o artistas, fueron quizás las actividades laborales más emparentadas a la clase media durante estos años.[47]Por ejemplo, Gumaro el protagonista varón de La *familia Pérez* y su hija mayor, Clara, trabajan en una oficina.

Durante el periodo, la clase media urbana se mostró resistente a la realización de trabajo manual, siendo esto probablemente consecuencia de la percepción heredada de los tiempos de la Nueva España cuando este tipo de labores eran realizados por los estamentos más bajos de la estructura social.[48] Inclusive, el propio aumento del trabajo doméstico en la Ciudad de México de un 5% en 1940 a un 7% en 1950, no sólo tiene como explicación la expulsión de población de las zonas rurales sino también una mayor oferta de este tipo de empleo. Bajo esta reflexión es posible entender la presencia de Petra, la sirvienta, dentro de la construcción narrativa de *La familia Pérez*, como una figura que da testimonio de la naturaleza apremiante del uso de trabajadores domésticos como criterio de definición e identidad;[49] pero además de la forma en que la clase media fue un factor muy importante en la configuración de prácticas durante el periodo.

Sin embargo, estos elementos que contribuyeron en la definición de la clase media mexicana, *per se* no son suficiente en el establecimiento de límites que nos

[46] Pierre Bourdieu, "El espacio social y la génesis de las "clases", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Universidad de Colima, vol. III, núm. 7, Colima, septiembre, 1989, pp. 27-55.
[47] *Ibidem*, p. 23.
[48] Para una revisión más profunda respecto a esta herencia sobre la estructura social del México del siglo XX revísese: Francisco López Cámara, *La estructura económica y social de México en la época de la Reforma*, México, D.F., Siglo XXI editores, 1967, pp. 244.
[49] Datos tomados de cálculos encontrados en: Emilio Mario Coral Garcia, *The Mexico City middle class, op. cit.*, p. 25.

permitan avanzar un poco hacia la comprensión de las masculinidades durante el periodo, pero son importante en cuanto dan un panorama general de la imperiosa ansia de creación de límites sociales de parte de los individuos de este estrato social. En este sentido vale la pena pensar la construcción de nociones normativas del ser hombre en el contexto de creación de líneas culturales por parte de la clase media a fin de alejarse de las clases populares mientras aspiraban rosarse con las elites.

Estrechamente relacionado con lo anterior estuvo el hecho que la clase media durante el decenio experimentó serias tensiones respecto a la asimilación de lo moderno y lo tradicional, siendo sobre esta paradoja que se debe además entender la configuración de las masculinidades, no sólo de sus miembros sino del resto de la sociedad mexicana, estas contradicciones tuvieron como veta el vínculo ideológico con las ideas católicas y la influencia del estilo de vida americano.

Durante los años previos al estallido de la Segunda Guerra, Hollywood había abonado el camino que hizo llegar el *American way of life* a la clase media que fue su principal receptor en un primer momento, sin embargo este proceso no se potencializó sino hasta los años cuarenta, cuando el crecimiento económico permitió a este estrato social fantasear con la posibilidad de que una forma del sueño americano podía ser *tropicalizada* en el país.[50]

El *mexican dream* tuvo como base el aumento del consumo de bienes por parte de la clase media, muchos de ellos de origen estadounidense, pero después del incremento de la inflación provocado por el fin de la guerra, este estrato social a diferencia de su contraparte norteamericana, en repetidas ocasiones tuvo que conformarse con imitaciones locales de aquellos productos. *Corn Flakes* de la compañía *Kellog's*, sopas *Cambell's*, removedores de esmalte *Cutex*, crema corporal *Hinds*, cosméticos *Max Factor*,[51] electrodomésticos *General Electric*, radios y ya más cercano a los años cincuenta, televisiones, fueron sólo algunos de los

[50] Emilio Coral, "La clase media mexicana: entre la tradici6n, la izquierda, el consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970)", *Historias,* no 63, 2006, pp. 103-125.

[51] En los créditos de *La familia Pérez* el maquillaje es realizado con productos de esta marca, y de hecho muchas películas de la época los utilizaron.

muchos bienes norteamericanos que fueron adquiridos por las familias mexicanas de la clase media durante el decenio.[52] La posesión de estos productos se convirtió en un signo de *status* al permitir establecer líneas de distinción entre los bienes consumidos por el estrato medio y las clases populares.

La influencia norteamericana sobre la conformación de la identidad en las clases medias se reflejó incluso en el lenguaje. Salvador Novo hizo mofa de la forma en que se habían adquirido algunas palabras de origen estadounidense, las cuales nos dan testimonio del evidente sincretismo lingüístico que se conformaba durante la década: *cocktail*, *party*, *drive inn*, *sandwich*, *lunch*, *life*, *jaibol*, *luck*, *dash*, entre otras muchas.[53] Nuestra Natalia Vivanco les señala a los cargadores que dejen los muebles nuevos en el *living* –de hecho ellos no entienden-, habla del *smoking*, mientras corrige a Petra, la sirvienta, por no saber pronunciarlo adecuadamente; pero ella misma da muestra de sus limitaciones en la lengua, que quizá también fueron compartidas por otras personas de la clase media, cuando sentada frente a Irene, Clara y sus pretendientes, Felipe y Luis, intenta hacer alarde de su cultura, preguntando si han visto el espectáculo, "jalen en el maíz," Felipe se burla y la corrige asegurando que es *Hollyday on ice* (Secuencia 7, subsecuencia 40).

Sin embargo, esta influencia norteamericana no estuvo exenta de resistencia proveniente de los grupos conservadores y más cercanos a las elites sociales: el Instituto Mexicano de Cultura Hispánica, la Unión Nacional de Padres de Familia, la Iglesia católica, el Partido Acción Nacional, entre otros. Sus críticas partieron de la premisa que la cercanía con los Estados Unidos, y por consiguiente la adopción de

[52] Una muy interesante revisión a la forma en que arribaron los productos e industrias norteamericanos se encuentra en: Julio Moreno, *Yankee don´t go home! Mexican nationalism, American business culture, and the shaping of modern Mexico, 1920-1950*, Charpel Hill, University of North Carolina Press, 2003, pp. 336.

[53] Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho,* México, D.F., Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 1994, pp. 675; Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 666. Las referencias a estas palabras son constantes y en la mayoría de las veces son citadas a lo largo de ambos textos y con un tono de ironía.

prácticas extranjeras, eran una traición a los valores nacionales[54], oponiéndose a un proyecto de modernización impulsado por la elite política.

Existió así una seria preocupación por la adopción de palabras extranjeras, José Vasconcelos inició una cruzada virulenta contra Germán Valdés Tin-Tan acusándolo por deformar el lenguaje a través de su "pochismo lingüístico" y calificando a los espectadores de sus películas como mediocres.[55]La postura de Vasconcelos pareció responsabilizar, en primera instancia, a las clases populares por la introducción de un lenguaje que mezclaba palabras norteamericanas con el calo del bajo mundo de las zonas urbanas,[56] empero, esto era mucho más complejo que acusar únicamente a los pochos o pachucos de las modificaciones que estaba sufriendo el español en el país. A pesar de esta ansiedad quizá aún más importantes era la forma en que el *American way of life,* era percibido como una amenaza a la pieza fundamental donde se construían los valores de la clase media, la familia tradicional. Fue justamente sobre esta preocupación donde de manera más notoria se manifestó la resistencia y el miedo que generaba el influjo norteamericano sobre el desarrollo de los hábitos y las costumbres de la sociedad mexicana.

## 2. ¿Ser proveedor material o guía moral? La organización de las masculinidades en la década de los cuarenta

Durante el decenio de los cuarenta una de las instituciones que más influencia ejerció sobre la construcción de las masculinidades fue la familia, y la familia misma se vio cimbrada por las tensiones alrededor de las masculinidades. Generalmente a aquella se apeló como el elemento sagrado responsable de salvaguardar los

[54] "Así están los que dicen que la única política viable en México es la que se acoge a las órdenes de Washington […] estar pendientes de las consignas de la Casa Blanca, revela que es bien poco lo que podemos considerar como verdaderamente nuestro. Y duele, en realidad, que esos pesimistas, a quienes su decadencia ha colocado en la condición de siervos, declaren que debemos estar con los Estados Unidos para seguirlos a donde ellos quieran llevarnos." Isaac Guzmán, *Boletín de Acción Nacional*, México, D.F., 5 de agosto, 1940, p. 4.

[55] Héctor Aguilar Camín, "José Vasconcelos y la Revista Timón," *La gaceta del Fondo de Cultura Económica. Las revistas literarias*, Fondo de Cultura Económica, núm. 240, México, D.F., diciembre 1990, pp. 50-52.

[56] Guillermo E. Hernández, *La sátira chicana: Un estudio de cultura literaria*, México, D.F., Siglo XXI editores, 1993, p. 43.

valores, incluso, los estatales. En el discurso de toma de posesión de la presidencia de Manuel Ávila Camacho se puede ponderar la importancia que se le otorgaba: "nos esforzaremos por que las virtudes características de la familia mexicana, de honor, de devoción filial, de fraternidad, se mantengan incólumes, haremos que en todos los hogares subsista el sentimiento de la buena voluntad como expresión de auténtico espíritu democrático".[57]

El fomento del familismo[58]estuvo relacionado con la ascensión del Estado de bienestar mexicano así como la percepción de que la modernización provocaba el debilitamiento de las redes familiares. Se trata de un proceso importante en cuanto que el poder público apeló a fomentar la fortaleza de estos lazos y la solidaridad entre sus miembros, en un contexto donde las fluctuaciones económicas, la migración, el individualismo y la inserción de las mujeres a la Población Económicamente Activa parecían lacerarlos de manera considerable. Lo anterior fue transformando a la familia, no sólo en una pieza vital en el mantenimiento de los valores morales sino también en el principal canalizador y amortiguador de las carencias estatales respecto a las políticas sociales; lo que significó que la institución no fue marginalizada ni tampoco exclusiva dentro de las estrategias de conformación del Estado mexicano, muy al contrario, la posición de este consistió

[57] Senado de la República LV Legislatura, "Discurso de toma de posesión de Manuel Ávila Camacho", *Discursos presidenciales de toma de posesión*, México, D.F., Senado de la Republica LV Legislatura, 2010, pp. 183-185.

[58] En el seno de esta idea subyace como premisa fundamental la importancia de la familia como eje de la estructura social, la cual conlleva la necesidad de desarrollar programas de apoyo y defensa de la institución familiar. Actualmente existen dos grandes corrientes orientadores de esta creencia, la primera desarrollada por David Popenoe, quien señala que los cambios familiares en la sociedad son un aspecto de cambios culturales más amplios, entre los que destaca el creciente individualismo y el debilitamiento del asociacionismo comunitario; derivado de ello es indispensable desarrollar programas que fomenten los intereses del grupo, subordinando las necesidades de sus miembros individuales al bienestar y desarrollo de la familia, lo cual permite alimentar las actitudes de solidaridad comunitaria y contrarrestar la tendencia atomista de las sociedades occidentales más desarrolladas. Por su parte, Ole Riis y Peter Gundelach señalan que el nuevo familismo, supone más bien una tendencia creciente a subordinar el grupo familiar a las necesidades individuales de autorealización y expresión, lo cual implicaría la vuelta actual a la familia, que implica que la creciente importancia que se le concede no significa el renacer de los viejos valores familiares. Nosotros usamos familismo en un sentido más cercano a la postura de Popenoe, es decir, como una preocupación por mantener a los individuos bajo los lazos familiares. David Popenoe, *Disturbing the Nest: Family Change and Decline in Modern Societies*, New Brunswick, New Jersey Aldine Transaction, 2012, pp.74-77; Ole Riis y Peter Gundelach, "¿El retorno al familismo?" en J.Díez Nicolás y R. Inglehart (eds.), *Tendencias mundiales de cambio en los valores sociales y políticos*, Madrid, Fundesco, 1994, pp. 619-637.

en otorgarle a esta institución una enorme responsabilidad dentro de las actividades de bienestar y satisfacción vital de los ciudadano, con o sin ayudas sociales.

La alta importancia a los valores familiares en México, producto de la herencia católica allanaron el proceso, sin embargo, una peculiaridad histórica del periodo fue como las elites políticas parecieron impulsar un viraje donde el concepto de familia se refirió esencialmente a la familia nuclear, la cual encontró en la clase media mexicana, con sus fuertes vínculos con las creencias católicas, un importante reproductor. Estamos sugiriendo que las elites políticas intentaron impulsar un modelo específico de familia, a saber, una pareja casada, con padre trabajador quien sostenía a su esposa e hijos. Lo anterior permanece como propuesta establecida a partir de la premisa de que una forma de descubrir normas no expresas de forma explícita es examinar una situación o episodio atípico, para este caso, los programas sociales de la Secretaria de Salubridad y Asistencia (SSA) durante el decenio.

La SSA, creada de la fusión de la Secretaría de Salubridad y la de Asistencia Pública durante 1943, tal como lo mostró Nichole Sanders, invirtió una cantidad considerable de recursos en mantener a flote una forma específica de familia dentro de las clases populares, jugando un papel sumamente paternalista al asumir, ante el abandono masculino, la función que de acuerdo con su propia retórica debían cumplir los varones. Esto quedo manifestado a través de amplios programas de desayunos familiares, de cuidados prenatales y de adiestramiento de madres solteras, encausados a conservar los roles de género tradicionales, donde las mujeres debían mantenerse en casa y al cuidado de los miembros de la familia.[59]

De forma paralela, y más importante para nosotros, los programas implementados por la Secretaria también tendieron a promover el matrimonio civil y un sistema de cuidados para los huérfanos en el marco de la búsqueda estatal por fomentar aquel modelo especifico de familia, donde el hombre fuera la cabeza de la misma; pretendiendo "sanear" además la masculinidad de los varones de las clases

[59]Nichole Sanders, *Gender and Welfare in Mexico: The Consolidation of a Postrevolutionary State*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2011, pp. 45-89.

populares hacia una forma de ser hombre más responsable respecto a la paternidad.

La preocupación social por la reivindicación de una forma más responsable y menos violenta de "ser hombre" se había manifestado desde los años posteriores al fin de la lucha armada en la Ciudad de México. Las severas críticas provinieron de miembros de la clase media, esto es, trabajadoras sociales del Consejo de Salubridad y una facción de estudiosos del derecho, quienes hicieron énfasis ya desde la década de los veinte, en el daño que estaba ejerciendo sobre la sociedad mexicana la ausencia o abandono paterno, el abuso físico y emocional así como la corrupción moral de muchos hombres de las clases populares. Lo anterior se argumentaba, quedaba manifiesto en el incremento de la criminalidad juvenil así como el número de niños huérfanos.[60]

La gran peculiaridad de la década de los cuarenta se cierne sobre la posición del Estado que volvió a la familia clase-mediera una estrategia fundamental de su conformación y modernización. Cómo consecuencia, las masculinidades no consistentes con este proyecto se presentaron como un problema que era necesario desplazar, a favor de una noción normativa congruente con los tiempos nuevos, a saber, más controlada y ecuánime cercana a la imagen construida por ciertos medios de comunicación alrededor de la figura presidencial.

El incremento de revistas con un alto contenido visual durante el decenio, tales como *Hoy*, *Mañana* y *Siempre*, jugaron un papel vital dentro de la construcción del poder durante el periodo así como la imposición cultural de una forma de masculinidad alrededor de los presidentes. Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés, actuaron como emblemas de aquellos "nuevos" hombres modernos de traje y corbata que habían optado por dejar atrás la pistola a favor de la pluma; incluso Ávila Camacho aunque militar, fue conocido como el "presidente caballero", debido a su aparente prudencia y su alto compromiso familiar. Por su parte, Miguel Alemán Valdés fue el primer presidente no militar que tuvo el país tras la Revolución, quien

[60] Katherine Bliss, "Paternity Tests: Fatherhood on trial in Mexico's Revolution of the Family", *Journal of Family History*, núm. 23, vol. 24, Ottawa, 1999, pp. 330-350.

exhibió una figura embestida de urbanidad e inauguró la era de los licenciados en la silla presidencial. Ambos gobernantes emergieron en los medios de comunicación como hombres pulcros e importantes que aparentaban actuar como los grandes patriarcas de una cultura dominada aún por la estructura de la familia tradicional.[61]

Paralelo a la configuración del presidente como una figura patriarcal más moderna, también fueron llevadas a cabo a través de la Secretaria de Salubridad y Asistencia, una serie de campañas contra el amasiato. Estas tuvieron como eje principal la promoción del matrimonio civil entre las clases populares bajo la premisa de que hijos, viudas o parejas femeninas en general, podían obtener beneficios económicos a través de él. Los defensores y promotores de estas campañas argumentaron que sólo bajo este régimen era posible entablar demandas civiles por el sustento económico, pues el "matrimonio legal" implicaba "responsabilidades legales" para los hombres, y con ello, la latente posibilidad de ser objeto de juicios por paternidad. En 1940, durante la primera campaña celebrada en la Ciudad de México, la SSA se ufanó de haber auspiciado la celebración de 2,000 matrimonios civiles, lo que implicó que 6,000 niños fueran "legalizados" como resultado.[62]

Existe un par de elementos que es necesario apuntar respecto a estas campañas. El primero referente al vínculo estrecho con una moral fuertemente católica donde valores como la monogamia o el amor fueron percibidos como elementos vitales en la conformación social e individual. El otro se refiere a la posibilidad de que detrás de estas campañas prevaleciera una necesidad de parte de poder público de obligar, por medio del matrimonio, a los varones a permanecer como responsables y cabezas de familia, convirtiéndolos en amortiguadores o respuestas frente a la incapacidad estatal de frenar problemas sociales.

Igualmente, es indispensable acotar que detrás de estas campañas subyace una serie de representaciones de las masculinidades construidas a la luz de procesos de intercambio y lucha sociocultural, que alimentaron la conformación de

[61] John Mraz, "Today, Tomorrow and Always: The Golden Age of ilustrated magazines in México 1937-1960", en Gilbert Joseph, Anne Rubenstein and Eric Zolov, *Fragments of a Golden Age: The politics of culture in Mexico since 1940*, Durham, Duke University Press, 2001, p. 126.
[62] Nichole Sanders, *op. cit.*, p. 53.

identidades masculinas. Recuérdese que estas se apoyan tanto en las representaciones respecto al "otro", encarnadas en la proyección de discursos contrapuestos y a menudo hostiles que dan razón de ser a grupos o sujetos; como en las representaciones que "otros" erigen sobre el "nosotros" por lo que estas últimas son capaces de definir la construcción de grupos, sujetos y sus identidades. Derivado de esto es importante tener presente que estas campañas evidencian un entramado de representaciones alrededor de las masculinidades, a saber la que el discurso político intento imponer y aquella que está intentando desplazar.

Así la noción normativa del género que la elite política pretendió instalar y con la que pareció identificarse, dibujó a varones con hombría, esto es, proveedores materiales, responsables respecto a su conducta sexual y quizá también derivado de esto con solvencia moral. Esta representación emanó por supuesto del intercambio social personificado en la percepción negativa respecto a la masculinidad de los hombres de las clases populares, decretados bajo esta dinámica como como varones irresponsables, sexual y económicamente.

Las experiencias de los trabajadores gubernamentales –miembros en general de las clases medias- y la ejecución de los programas de asistencia social pudieron arar el terreno para la construcción de estas representaciones. En efecto, la SAP mostró durante 1941 que el 34.1 % de las personas que habían hecho uso de sus programas eran madres abandonadas, 47.3 % de todos los beneficiados provenían de una familia que carecía de un varón como jefe y 51.6 % de todos los casos de apoyo gubernamental eran para mujeres casadas que fungían como soporte financiero de la familia.[63]

Las estrategias utilizadas por la SSA exhibieron su enorme preocupación por la ausencia de un jefe de familia varón, entendida como fractura a una forma particular de concebir la familia, en este sentido, la institución utilizó los recursos presupuestales intentando reproducir aquella fórmula: haciendo que el Estado supliera la función que "correspondía" al padre ausente de proveedor material y manteniendo a las mujeres en su rol tradicional, lo anterior por encima de cualquier

[63] *Ibidem,* p. 76.

campaña enfocada a abatir la pobreza u otros problemas sociales como la violencia doméstica.

Nuevamente el telón de fondo se despliega respecto a la familia como baluarte de la construcción social, en un contexto de incremento del número de madres solteras que solicitaron servicios de la Secretaria, inflación, desempleo y disminución del gasto estatal en programas sociales.[64] Lo anterior sugiere las enormes responsabilidades delegadas sobre la institución familiar deslizadas, bajo la noción normativa de la que ya hemos hablado, hacia los varones; el carácter apremiante de responsabilizarlos de la jefatura de aquella y la propia incapacidad de la SSA de hacer frente a lo que el discurso oficial consideraba como consecuencias sociales del abandono masculino, y no fracasos de las políticas o las formas de organización estatal.

Estas condiciones pueden explicar el incremento de la participación de la sociedad civil a través de comités voluntarios en los programas de la SSA enfocados, bajo su propia retórica, a compensar el abandono masculino y la pobreza de las mujeres de la clase baja. Lo sintomático es como parecen existir representaciones compartida respecto a las masculinidades ejercidas por los hombres de las clases populares y aquella que se pretende instalar como hegemónica, entre estos comités y el poder público. Cabe apuntar alrededor de estos, que se trataron de grupos constituidos esencialmente por mujeres de la elite,[65]lo que muestra como la ideología del género alrededor de la masculinidad no fue un proceso de hombres para hombres.

Igualmente los informes revisados por Sanders mostraron una preocupación latente de parte de los funcionarios, es decir, trabajadoras sociales, médicos, nanas y psicólogas que sugieren representaciones compartidas de las masculinidades; aquí pareciera importante pensar cuanto de estos informes pudieron ser consecuencia de un posicionamiento institucional como burócratas de la SSA o

[64] De ser un 18.3 % del total del presupuesto público durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, a 16.3 % y 13.3 % en los sexenios de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés, respectivamente. Stephen R. Niblo, *op. cit.*, p. 26.
[65] Nichole Sanders, *op. cit.*, p. 53.

cuanto pudo incidir sus contactos y experiencias con las familias en la construcción de sus representaciones; sin embargo, estas edificaciones fueron producto de procesos de apropiación definidos a partir de posicionamientos sociales de los agentes respecto al abandono masculino, la violencia doméstica y por supuesto la masculinidad.

Por otro lado, estas representaciones no germinaron de forma espontánea y unilateral, sino que parecen ser una herencia histórica edificada bajo la sombra del catolicismo y su forma peculiar de entender la organización familiar, que dicho sea de paso se había oficializado en la década anterior a través de la carta encíclica de Pío XI, *Cati Connubbi*. Según esta postura la sociedad entre marido y mujer debía implicar, lo que San Agustín llamaba, jerarquización del amor; así, citando el libro de los Efesios, versículo 5:21-23, la Iglesia católica situó y corroboró "la primacía del hombre sobre la mujer y los hijos".[66]

La manifestación explícita de esta postura durante 1930 podría leerse a la luz del posicionamiento católico respecto a las luchas por la emancipación de la mujer; de tal manera que, la Iglesia católica en este mismo documento, consideró como un crimen horrendo los intentos del feminismo de liberarse de las cargas conyugales o maternales, de lograr la independencia económica pasando sobre el consentimiento del marido y las pretensiones de muchas mujeres por ocuparse de asuntos personales o públicos, por encima de sus obligaciones conyugales y familiares. En general, los intentos de liberación fueron calificados de falsos, antinaturales o actos de corrupción que privaban al marido de la esposa y a los hijos de la madre.[67]

Con una fuerte raíz católica en la construcción de sus valores, la clase media compartió activamente este discurso a través de distintos medios impresos, mostrando la amplia ansiedad por ciertos procesos que se gestaban o tenían lugar durante el periodo, y que fueron considerados como amenazas serias a la estructura familia, entre ellos, la liberación femenina. La respuesta generalmente antes estos

[66] Pío XI, *Casti Connubii,* Ciudad del Vaticano, 31 de diciembre de 1930, p. 31. Disponible en: https://w2.vatican.va/content/pius-xi/es/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19301231_casti-connubii.html.
[67] *Ibidem,* p. 61.

fenómenos fue una densificación del discurso a favor de la subordinación de los miembros de la familia a la voluntad del padre, donde la mujer fue presentada como la compañera abnegada, dulce, silenciosa, suave, buena cocinera, fiel y amorosa como lo pedía la tradición: "[…] mujer […] que al formar la sociedad conyugal, a pesar de la igualdad de deberes y derechos, que ésta trae aparejada, debe aceptar a causa del orden y de la sociedad, una cierta desigualdad que se traduce en la obediencia al marido, apoyando su fuerza sólo en el corazón, con la dulce influencia del amor".[68]

La premisa que enunciaba y de la que también parecían partir las construcciones publicitarias que invitaban al consumo de ciertos bienes durante la década, mantuvieron esta construcción cultural. En el diario de mayor circulación en el país, *El Universal*, podemos observar algo en una tesitura propagandística muy similar: "Ellos sólo dependen de usted, Usted como jefe de familia, tiene el deber moral de rodearlos de todas las comodidad posibles". [69]

A pesar de que el código civil federal de 1928, vigente durante los años cuarenta, estableció que tanto el hombre como la mujer tenían igual autoridad, que juntos debían llegar acuerdos en todo lo relativo a la educación, establecimiento de los hijos y la administración de los bienes, aquel concedió amplio derecho al hombre sobre la mujer respecto a los deseos de ésta de desempeñarse en un empleo o ejercer una profesión u oficio, cuando esto perjudicará su cargo como directora y cuidadora de los trabajos del hogar establecidos en el artículo 168.[70] Inclusive, la propia reforma agraria fue consistente con esta organización de los géneros, en virtud de que desde sus orígenes sólo consideró como sujeto de dotación agraria a los jefes de familia, entendiendo por ello a los hombres.

---

[68] Tomado de Valentina Torres-Septién, "Una familia de tantas. La celebración de las fiestas familiares católicas en México (1940-1960), en Aurelio de los Reyes (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México Siglo XX. Campo y Ciudad*, México, D.F., El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 186.

[69] Susana Sosenski Correa, "La comercialización de la paternidad en la publicidad gráfica mexicana (1930-1960)", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, UNAM, núm. 48, México, D.F., julio-diciembre de 2014, p. 86.

[70] Secretaría de Gobernación, "Código Civil para el Distrito y Territorios Federales en materia común y para toda la República en materia federal*", Diario Oficial de la Federación*, México, D.F., 26 de mayo, 1928, p. 44.

Respecto a lo expuesto es imperioso señalar que no nos hemos referidos a discursos ordinarios, sino a unos que fueron emanados de agentes sociales revestidos de autoridad, es decir, de aquellos que tenían la facultad para imponer su representación respecto a ellos mismos pero sobre todo respecto a los demás, si bien ocurre que todos los agentes pueden participar de las puestas en juego de representaciones propias y respecto a los otros, también sucede que existen agentes como la Iglesia católica o el gobierno −encarnado en una ley o Secretaría− que tuvieron el poder simbólico de hacer reconocer como fundadas sus formas de representación con todos los significantes que estas implicaban, rehaciendo y definiendo prácticas, grupos e identidades sociales.[71]Estamos así ante discursos que anquilosaron un significado importante para las representaciones de las masculinidades durante los años cuarenta, donde un hombre con esposa y/o hijos debía ser el jefe de familia.

A partir de este referente primario comienzan a construirse algunos otros que dibujan elementos de una forma de masculinidad hegemónica. ¿Qué implicaba ser jefe de familia durante los años cuarenta para estos agentes? Hay varios tópicos que pueden derivarse de las prácticas discursivas enunciadas atrás. La encíclica papal estableció como primer significado de la jefatura familiar una subordinación prácticamente incuestionable de la mujer e hijos, lo cual encontró espacio compartido con los discursos católicos emanados de ciertas asociaciones seglares y cuyos objetivos fueron ampliamente didácticos, de imposición o hasta moralizantes. Como ya señalamos los propios emisores reforzaron el poder cultural de lo enunciado, la Iglesia católica con su enérgica presencia en la conformación de valores morales en el país, y Matilde Escandón de Wiechers, cuya figura en solitario pudo haber pasado desapercibida, sin embargo, la autora al haber escrito en la revisa de Acción Católica Mexicana, *Acción Femenina*, situó la lectura de sus

[71] Pierre Bourdieu, "La identidad y la representación. Elementos para una reflexión crítica sobre región", *Debate Ecuador*, Centro Andino de Acción Popular, núm. 6, Quito, abril de 2006, p. 175. Consultada: 3 de enero de 2016. Disponible en: http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/4269/1/RFLACSO-ED67-12-Bourdieu.pdf

palabras bajo la luz del respaldo institucional, tanto de la propia Iglesia católica como de la ACM.

Concretamente, Acción Católica Mexicana se caracterizó por ser una organización con una muy profunda jerarquización basada en diferencias sexuales, la cual responsabilizó a los hombres de sus asuntos más importantes bajo la premisa que sobre ellos debía forjarse la mayor influencia ideológica en la familia, la sociedad y por extensión en la vida privada y pública. Emprender la recristianización del país, perfeccionar los deberes religiosos y morales de la familia, motivar y dirigir a los jóvenes en actividades para reavivar los ideales de la civilización cristiana y ser un ejemplo para la juventud católica,[72]fueron las responsabilidades más visibles para los hombres pertenecientes a la ACM; por otro lado, las obligaciones de las mujeres fueron dirigidas casi invariablemente al ámbito privado que consistieron en enseñar así como aprender los deberes religiosos y familiares.[73]

La desigualdad al interior de Acción Católica Mexicana respecto a las prácticas definidas para hombres y mujeres es interesante, puesto que muestra la manera en que fue traslapado al espacio público lo que ya se encontraba presente en el círculo familiar, revelando además la manera en que ciertos discursos participaron de la construcción de argumentos que nutrieron la jerarquización social basada en diferencias sexuales, pero sobre todo, los amplios derechos y deberes que fueron depositados sobre los varones clase-medieros respecto al sostenimiento familiar, religioso y desde luego social. Estas responsabilidades actuaron como estrategias que legitimaron la jefatura masculina de la familia, al mismo tiempo que nutrieron su representación, al entablar un vínculo semántico donde esta implicaba la rectoría de los deberes religiosos y morales familiares.

[72] Francisco Hernández Dircio. *Catecismo de la Acción Católica Mexicana*, México, D.F., Junta Diocesana de México, 1946, p. 11

[73] María Luisa Aspe Armella, *La formación social y política de los católicos mexicanos. La Acción Católica Mexicana y la Unión Nacional de Estudiantes Católicos*, México, D.F., Universidad Iberoamericana, 2008, pp. 211-282.

Por su parte, la publicidad de *El Universal* hizo referencia a la jefatura del hogar respecto a una de sus implicaciones más importante, que cabe señalar parece haber poseído la misma fuerza cultural que la subordinación de la mujer, la proveeduría material. Es importante hacer notar que el anuncio sostuvo que la jefatura del hogar implicaba un deber moral y no una obligación, el matiz es importante porque nos refiere dos niveles respecto a la manera en que podía ejercerse dicha proveeduría.

El código civil federal adjudicó una serie se responsabilidades a ambos cónyuges en relación al suministro de alimentos a la familia, en particular, el artículo 308 fue bastante explícito respecto a lo que debía comprender esto: comida, vestido, habitación y asistencia en casos de enfermedad. Además en lo que se refería a los menores de edad estableció como obligatorios, los gastos para la educación primaria así como la provisión de lo necesario para que el alimentista obtuviera algún oficio, arte o profesión honesto, y adecuado a su sexo o circunstancias personales.[74]

En el sentido estricto, el género del cónyuge quedó oculto detrás del carácter neutro de la propia palabra, que fue utilizada de forma reiterada a lo largo del código cuando se habla de responsabilidad alimentaria, sin embargo, el artículo 164 estableció primariamente al perfil masculino del proveedor alimenticio:

> El marido debe dar alimentos a la mujer y hacer todos los gastos necesarios para el sostenimiento del hogar; pero si la mujer tuviera bienes propios o desempeñare algún trabajo, o ejerciere alguna profesión, oficio o comercio, deberá también contribuir para los gastos de la familia, siempre que la parte que le corresponde no exceda de la mitad de dichos gastos a no ser que el marido estuviere imposibilitado para trabajar y careciere de bienes propios, pues entonces todos los gastos serán de cuenta de la mujer y se cubrirá con bienes de ella.[75]

Este artículo, a diferencia de lo sostenido por la publicidad de *El Universal*, le confirió una obligación jurídica al marido dentro de la familia, o al menos, él fue definido como el encargado en primera instancia de proveer la comida, vestido, habitación, etcétera. La falta de cumplimiento de dicho deber, al ser algo no

[74] *Código Civil, op. cit.,* p. 68.
[75] *Ibidem,* p 44.

negociable, conllevaba las consecuencias propias impuestas por el sistema judicial. Debemos recordar que una de las fuentes del derecho civil mexicano han sido las costumbres y los usos consuetudinarios, en este caso, estamos ante un proceso cultural y social de largo aliento que se remonta a la legislación colonial,[76] que permaneció en las distintas legislaciones del siglo XIX[77], y que encontró continuidad en el código civil de 1928, estos usos indican la puesta en práctica durante un periodo prolongado de una costumbre que como vemos adquirió visos de privilegio, derecho y obligación.[78]

El trabajo de normalización de este significante fue muy profundo. José Revueltas en la nota titulada *Espantoso drama de miseria* del periódico *El Popular*[79], de forma implícita hizo responsable a la ausencia del jefe de familia por una tragedia que estremeció a la Ciudad de México durante 1942, en dicha nota relató la forma en que Ricarda López González de 32 años, había dado muerte a sus dos hijas de 10 y 8 años envenenándolas con barbitúricos. En el sentido estricto la tragedia comenzó a orquestarse desde un par de meses atrás cuando Ricarda se percató de que un tercer hijo venía en camino. Revueltas por medio de la transcripción de las declaraciones de Ricarda hace particular énfasis en la desaparición de la pareja y próximo padre sin razón aparente, cuya identidad únicamente fue referenciada con el apellido de Téllez, aún y cuando este había prometido a aquella que le proporcionaría la "ayuda" para la manutención del nuevo bebe.

Tal como queda explícito en una nota en los días siguientes, Téllez no era padre de las niñas muertas, pero sí responsable, tal como se lee de las preguntas realizadas por el juez Emilio César, de la manutención del bebe que venía en camino. Todo comenzó a complicarse para Ricarda al ser despedida de su trabajo en El Palacio de Hierro, aparentemente debido a que su patrona advirtió que la joven

[76] Pilar Gonzalbo, Aizpuru, " «La familia» y las familias en el México colonial", *Estudios Sociológicos*, El Colegio de México, núm. 30, vol. 10, México, D.F, Septiembre-Diciembre 1992, pp. 693-711.
[77] Recuérdese la famosa epístola de Melchor Ocampo: "El hombre cuyas dotes sexuales, son principalmente el valor y la fuerza, debe dar y dará a la mujer protección, alimento y dirección." Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, *Ley del matrimonio civil*, Guanajuato, Talleres linotipográficos del Estado de Guanajuato, 1960, p. 42.
[78] E.P. Thompson, *Costumbres en común*, Barcelona, 1997, Editorial Crítica, p. 17,
[79] José Revueltas, "Espantoso drama de miseria", *El Popular*, México, D.F., 4 de octubre, 1942, pp. 34-38.

madre soltera se encontraba nuevamente embarazada. ¿Y por qué entonces no recurrió a Téllez?, preguntó el juez a Ricarda, quien responde: “Esas son cosas que el hombre debe hacer por sí mismo, sin que uno tenga la obligación de recordárselas (…)”.[80]

Podría parecer desconectado esto con la representación de la masculinidad hegemónica vinculada a las clases medias, pero este testimonio viene a colación porque estamos tratando de poner en evidencia una constante del hombre como proveedor material. La comparte Revueltas, el periódico, quien autorizó publicar la nota, el juez, Téllez y Ricarda.

Así en estas prácticas discursivas se observa un vínculo semántico compartido entre el ser hombre y la obligación respecto a la aportación de recursos materiales al interior de la familia. A pesar de ello, este denominador común desaparece cuando se intenta esclarecer, qué implicaba para cada discurso estos bienes o cuáles eran los límites de esta obligación; mientras la legislación fue bastante específica hablando de elementos “necesarios”, la publicidad refirió la comodidad construyendo un deber moral que como tal, se dirigió más a un constructo social que no implicaba necesariamente una responsabilidad legal si este no era llevado acabo.

La diferencia en la tonalidad entre estos dos discursos se debe justamente al carácter consumista del anuncio, pues prosiguió: “Con la Nueva es posible comprar sin esfuerzos lo que le haga falta, por las facilidades que les brinda: CORTOS ENGANCHES, LARGOS PLAZOS y PRECIOS BAJOS. ¡Venga desde luego y elija lo que quiera llevar y díganos como quiere pagar!”[81]Desde luego que no era lo mismo dar lo necesario que otorgar comodidad, ¿cuánta austeridad podría existir en las familias de la clase media durante los años cuarenta? Ya hemos establecido antes lo apremiante que fue para este estrato social el consumo de un tipo específico de bienes o productos, en medio de sus aspiraciones por acumular prestigio social, en la que intervinieron procesos de alteridad y de construcción de

[80] José Revueltas, “Mi hijo será el último en juzgarme”, *El Popular*, México, D.F, 6 de octubre, 1942, pp. 23-25.
[81] “Ellos dependen de Ud.”, *Novedades*, México, D.F, 3 de junio, 1947, p. 10

identidad, enraizados en la percepción de que dichos bienes eran signos de posesión de capital simbólico interpretados así en un contexto donde comienza a escalar la sociedad de consumo.[82]

Aquí es indispensable detenernos para reflexionar la forma en que, en el corazón de un significado tan tradicional en la construcción de las representaciones de las masculinidades, durante la década tiene lugar la fuerte escalada de esta nueva variable social, que imprimió una dinámica particular a las prácticas socioculturales alrededor del género masculino. Así es necesario pensar cuánto de los hábitos de consumo, la creación de la identidad clase-mediera o la sensación de riqueza actuaron como catalizadores de una necesidad de mostrar "ser hombre" a través de la adquisición no sólo de bienes materiales, sino de un tipo específico de ellos "Dime cuando tienes y te diré cuanto vales".[83]

Conforme se desarrolla la década, el consumo construyó una demanda intersectada por categorías de género y al hacerlo definió un significado vital para la masculinidad. Si bien aunque mucha de la publicidad que circuló durante el periodo estuvo dirigida a un público femenino, en el seno de muchos de los anuncios germinó la idea de que los hombres eran los poseedores del capital económico, de tal suerte que el consumo de las mujeres se encontraba aparejado al ser hombre y del prestigio social de sus compañeros masculinos. "Pídale a su esposo que le compre un Radio Westinghouse. La pequeña joya. Tamaño mínimo, recepción máxima".[84] La publicidad poseyó un halo que dibujó a los varones como los principales pilares económicos de la familia, haciendo un trabajó de normalización

[82] Como lo ha señalado Jean Baudrillard, derivado de la crisis de 1929 la construcción de lo social pasó de la producción al consumo. Debido a que al capitalismo le fue resultando mucha más fácil producir las mercancías que comercializarlas, la crisis demostró que era imperioso también producir la demanda. "La producción, el trabajo, el valor, todo lo que se ha tratado de mostrar como objetivo es, según Baudrillard, un espejo imaginario, una fantasía que trata de imponer orden y disciplina donde sólo hay irracionalidad y simulación. Este sistema de consumo tiene como lógica la diferenciación, la jerarquización y el dominio por el poder —un poder descarnado, desocializado y anónimo—, del código que regula la producción simbólica. La sociedad de consumo funciona como un proceso de clasificación y de diferenciación, esto es, en una dinámica constante de selección de signos que jerarquizan a los grupos sociales manteniendo su estructura de desigualdad y dominio". Ver: Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo: Sus mitos, sus estructuras*, Trad. de Alcira Bixio, Madrid, Siglo XXI editores, 2009, p. 71-72.

[83] "Banco de América", *El Universal*, México, D.F, 11 de junio, 1942, p. 11.

[84] Radios y Radio-Fonógrafos Westinghouse, *El Universal*, México, D.F, 12 de febrero, 1946, p. 19.

que tuvo consecuencias en las prácticas sociales y en la organización del poder al tejer obligaciones, derechos y otorgar un amplio espacio para legitimar la hegemonía masculina.

Por otro lado, a pesar de que se trataba de un significante con fuertes raíces históricas en la sociedad mexicana, los anuncios como estrategias de consumo parecen haber actuado como una verdadera propaganda que no sólo alimentó sino que estaba empujando con fuerza, llevando al desplazamiento de otros significados alrededor de la masculinidad. Por lo menos de esta manera pensaban algunos articulistas, quienes se exhibieron angustiados de la construcción de una hombría que tuviera como único epicentro la proveeduría material. "Basta ver a los niños haciendo rabietas cuando sus padres no adquieren (por austeridad, pobreza o acto de orden) algún juguete o caramelo para que nos demos cuenta del panorama familiar al que estamos sometidos, únicamente se nos respeta por lo que podemos dar".[85]

Una de las causas de estas condiciones, se pensaba, se debía a la influencia norteamericana en el país que parecía encontrar materialidad en el cine hollywoodense; en 1945 la editorial del periódico *Novedades* señaló en una larga exposición el carácter pernicioso del cine de Hollywood sobre el país:

> […]pésele a quien le pese, México sigue siendo México; si ha logrado resistir el embate de doctrinas exóticas y las prédicas contrarias a la verdadera índole de su pueblo, no por ello dejan éstas de poner en peligro, sobre todo por lo que a las nuevas generaciones se refiere, la vida futura de la nación […] Tanto es así, que la propia Secretaría del Trabajo y Previsión Social[…] señala claramente el peligro que entraña la exhibición de cintas cinematográficas norteamericanas, propias tal vez para nuestros "buenos vecinos"; pero que, aquí en México, sólo han logrado que decrezca el patriotismo y se quebrante la unidad material y espiritual que existía en el hogar mexicano y le valió ser tomado por plausible ejemplo de todas las naciones de la tierra.[86]

La pregunta que se deriva de esta opinión realizada en el tercer diario de mayor circulación en la Ciudad de México es, ¿de qué manera la influencia

[85] Alberto Lavín, "Puericultura y criminalidad. Crítica a la niñez mexicana", *Criminalia, Revista de Ciencias Penales*, vol. 7, núm.12, México, D.F, Septiembre de 1948, p. 20.
[86] Sección Editorial, *Novedades*, México, D.F, 13 de octubre, 1945, p. 35.

norteamericana estaba quebrantado la unidad del hogar mexicano? Es realmente paradójico porque durante la Segunda Guerra Mundial, el periódico se caracterizó por su posición a favor de los Aliados, publicando una página en inglés financiada por el gobierno británico,[87] pero por otro lado, la permisividad respecto a la influencia norteamericana se detuvo cuando se trataba de elementos que amenazaban su visión respecto a la construcción de la familia.

En abril de 1941 la OIAA (Office of Inter-American Affairs) realizó un análisis durante 6 semanas respecto a las preferencias del público en 15 medios impresos que circulaban en el país.[88] El estudio reveló que el periódico *Novedades* era indistintamente leído por los diferentes estratos sociales,[89] quizá podría resultar apresurado concluir a partir de esto una ansiedad compartida entre las distintas clases sociales respecto a la influencia norteamericana en las familias mexicanas, no obstante, el periódico podría situarse en una posición crítica respecto a la norteamericanización de las familias en México, pues durante el periodo, Rene Capistrán Garza, fungió (desde 1938) como su director general, quien cabe decir fue además uno de los fundadores de la Liga Nacional de la Libertad Religiosa, presidente de la Asociación Católica de la Juventud Mexicana —uno de los brazos más fuertes de ACM— que a su vez amonestaron de manera continua, al menos en el ámbito discursivo, la adopción de costumbres y prácticas sociales estadounidenses.

De hecho, la crítica editorial del *Novedades* fue bastante clara y señaló al cine hollywoodense como responsable de los daños en los hogares mexicanos:

> […]la Secretaría del Trabajo y Previsión Social, con muy buen acuerdo por cierto, pone de manifiesto los gravísimos daños que les han causado a los niños mexicanos «las películas norteamericanas, tales como las pornográficas, de vaqueros del oeste, descriptivas de hábitos y costumbres americanas, gángsters (homicidios, duelos, suicidios) y muchas otras más, de temas y acciones inconvenientes», señalando que los niños y los adolescentes de México se han ido acostumbrando poco a poco a juzgar a los hombres, no por sus prendas

[87] Niblon, *op. cit.*, p. 282.
[88] United States G*over*nment Printing *Off*ice, *History Office of Inter-American Affairs. Historical reports on war administration*, Washington D.C., CIAA, 1947, p. 43.
[89] Moreno, *op. cit.*, p. 61.

> morales, sino por el buen éxito material que logran en la vida, y, particularmente, por sus condiciones económicas, lo cual es un sello netamente característico de la escuela norteamericana.[90]

Durante 1946, la Unión Nacional de Padres de Familia hizo eco del contenido inadecuado de las películas norteamericanas,[91]al mismo tiempo que el Partido Acción Nacional inició una cruzada desde su periódico oficial, *La Nación*, contra lo que consideraba políticas endebles del Departamento de Censura Cinematográfica, (desde 1949, Departamento de Supervisión Cinematográfica).[92]

Existe dentro de estos discursos una crítica compartida a los valores que aparentemente se encontraron presentes en el cine hollywoodense y que fueron considerados como dañinos para la familia, al asumir que éste estaba introduciendo cambios en la percepción de la masculinidad. Particularmente en el último fragmento podemos observar algunos elementos que dibujan una representación del ser hombre al sostener que el éxito social debía emanar, no de la acumulación de bienes materiales sino más bien de prácticas morales; simultáneamente se establece una línea que separó a los hombres mexicanos de los norteamericanos, donde se propuso que la masculinidad hegemónica debía organizarse a través de parámetros distintos, la nacional alrededor de la acumulación de capital moral y la estadounidense en torno al económico.

El prestigio de los varones mexicanos derivado de "prendas morales", refleja una representación más tradicional alrededor de la masculinidad, aún incrustada dentro del espíritu comunitario, y por ello quizá menos individualista, donde la acumulación se encontró vinculada a las prácticas realizadas por los miembros varones al interior de su familia o en los círculos más cercanos. Por su parte, el éxito económico correspondió más a una forma de ser hombre competitivo consistente con el espíritu moderno individualista del capitalismo. Existiendo quizá aquí

[90] Jacinto Esquivel, *Novedades*, México, D.F, 13 de octubre, 1945, p. 3.
[91] José Chávez González, "Los menores de 16 años tienen prohibida la entrada a los cines en Canadá, Suiza y Noruega, pero en México la censura opina que pueden ver 'Amor Prohibido', Salomé', etc.", *La Nación*, Partido Acción Nacional, núm. 12, México, D.F., Abril 1946, p. 9.
[92] Rafael Bernal, "Para saber a «a qué atenerse» el público tiene derecho a conocer las normas que la censura oficial aplica para la autorización de las películas", *La Nación*, Partido Acción Nacional, núm. 12., México, D.F., Abril 1946, p.11.

tensiones alrededor de dos pilares tradicionales de la jefatura familia: la rectoría moral y la proveeduría material que al parecer no implicaron el abandono de uno respecto al otro sino más bien un ligero deslizamiento a favor del segundo.

La postura de algunos sectores de la clase media que cuestionaron e intentaron originar el establecimiento de la guía moral como un pilar que legitimara la masculinidad fue uno de los espacios más conflictivos de la arena cultural respecto a la construcción del ser hombre desde principios de siglo, pero el proceso de modernización, el ascenso de la sociedad de consumo de masas y medios de comunicación aceleraron la tensión, hasta llevarlo a un resquebrajamiento profundo un par de décadas después debido a las presiones ejercidas por el movimiento del '68 y la lucha feminista.[93]

El epicentro de esta retórica se derivó del miedo a la descomposición social, a los llamados tiempos modernos, a la emancipación de la mujer, a la libertad sexual:

> Los hábitos torcidos que la juventud mexicana ha adquirido con la influencia del cine, se refleja grandemente en la formación de los actuales hogares, en donde es posible observar que la tradicional virtud y abnegación de la mujer mexicana, como esposa y como madre, ha sufrido modificaciones de importancia no sólo como consecuencia del comportamiento moderno de los hombres […] Falta de responsabilidad de los padres. Incomprensión de los deberes de los hijos para con los padres. Tendencia en la mujer a obtener una mayor libertad, que con justicia debe concedérsele, pero sin que raye en los límites del libertinaje que en muchos casos se observa en la actualidad. Disminución por parte del hombre en la estimación de la honra de la mujer, sus buenas acciones y sus problemas.[94]

Como puede observarse no es claro si estas cruzadas eran producto de una necesidad de mantener al hombre en una posición de privilegios, temor al desplazamiento del epicentro alrededor del cual se organizaba la masculinidad o una preocupación por la forma en que la modernización nacional estaba estremeciendo a la familia. Sin embargo, justamente aquí es donde residente la importancia y el carácter interesante del proceso, al mostrar que el género o más

[93] Eric Zolov, *Refried Elvis: The rise of the Mexican counterculture*, Berkeley, University of California Press, 1999, pp. 17-61.
[94] "La influencia nociva del cine extranjero", *El Nacional*, México, D.F., 12 de Octubre, 1945, p. 13.

concretamente la masculinidad se encontraba en el corazón de las disputas por la formación de la familia, la identidad nacional y el poder.[95]

Lo anterior se volvió particularmente más agudo cuando esta creación de líneas identitarias se refirió justamente a los Estados Unidos. Mattew C. Gutmann[96] y Américo Paredes[97] han señalado la relevancia histórica de nuestro vecino del norte dentro de la construcción de la identidad del hombre mexicano, donde por ejemplo el fragmento de la editorial de *Novedades* allana el camino para mostrar esto. Efectivamente en este proceso de construcción identitario el otro fue descubierto como amenaza y peligro; la cultura norteamericana era un riesgo al poner en duda "la verdad" respecto al valor y la función del hombre mexicano, pero al tiempo que cuestionaba, permitió construir una frontera simbólica que llevo a la comprensión, sustentación y movilización en la arena social.

En general, los proyectos de identidad nacional se encontraron en el núcleo de la construcción de los Estados-nación, debido a que la principal función de esta fue permitir mantener la distancia con los otros, construir lazos de solidaridad y pertenencia, y manifestar la existencia de una visión colectiva compartida.[98] Lo anterior implicó un proceso integrativo que a veces pasó por alto las diversidades culturales, pues en el eje de su constitución se encontró la idea de una comunidad nacional específica que se pretendió convertir en realidad en el ámbito de las convicciones y creencias encarnadas en representaciones que fueron continuamente lanzadas por aquellos que tenían el poder de enunciar.[99]

En general, la identidad nacional a pesar que requiere cierta estabilidad es momentánea, al construirse discursivamente en función del contexto social e histórico, de la necesidad colectiva, en este sentido durante el periodo aquella fue

[95] Mattew C. Gutmann, *Ser hombre de verdad en la Ciudad de México: Ni Macho, ni mandilón*, México, D.F., El Colegio de México, 2000, p. 23.
[96] *Ibidem*, pp. 48.
[97] Américo Paredes, "United States, México and machismo", *Journal of the Folklore Institute*, Indiana University Press, núm. 1, vol. 8, Indiana, Junio 1971, pp. 17-37
[98] Raúl Andrés Jaramillo Echavarría, "Ciudadanía, Identidad Nacional y Estado-Nación", *Revista Lasallista de Investigación*, vol. 11, núm. 2, México, D.F., julio-diciembre, 2014, p. 175.
[99] Roland Robertson y Marcela Pineda C., "Identidad nacional y globalización: Falacias contemporáneas", *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 60, núm. 1, México, D.F., 1998, pp. 3-19

inconsistente, inestable y mutable,[100]de ahí pues que fuese una falacia la noción nacional del ser hombre, pues más allá del evidente nacionalismo, el periodo se caracterizó por amplias críticas, de parte de ciertos sectores en la propia clase media, alrededor de lo que era interpretado como el hombre mexicano.

Lo anterior significa que, el rechazo a la americanización de ciertas prácticas de género fue sólo una parte del constructo cultural edificado durante la época, y que los que fueron considerados como los modelos tradicionales actuaron como estrategia en el acto de alteridad que llevó a la constitución de una aparente identidad de la masculinidad nacional, instituida alrededor de la dirección moral de la familia. Como veremos adelante estas nociones normativas, fuertemente vinculada al discurso nacionalista y al movimiento revolucionario, estuvieron sometidas a continuas críticas tejidas alrededor de cuatro significantes: ranchero, macho, norteño y charro, o por lo menos eso muestran las fuentes que pudimos revisar.

Finalmente señalamos que parece que prevaleció un amplió intereses de esta clase media no sólo por distinguir su masculinidad de la de los hombres de las clases populares y la norteamericana, sino entablar un muro identitario con los hombres en la zonas rurales; sin embargo, nuevamente esto no fue un proceso estable, cómo esperamos mostrar, existieron posiciones encontradas respecto a la percepción de estas masculinidades.

## 3. Los ecos de México tradicional: Hombres rurales en el proyecto de modernización

Las líneas que pretendieron diferenciar a los hombres rurales no nacieron con la década de los cuarenta, ya desde las Misiones Culturales de José Vasconcelos (1922-1927), el gobierno mexicano había pugnado por "domesticar"[101] a los

[100] Raúl Andrés Jaramillo, *op. cit.,* p. 177.

[101] Este concepto lo utiliza Mary Kay Vaughan en su texto *Modernizing Patriarchy,* entendiéndolo como el sometimiento de los individuos a través de la adquisición de ciertas características de comportamiento que son consideradas socialmente beneficiosas por otro grupo que tiene el poder. Mary Kay Vaughan, "Modernizing Patriarchy: State politicies, rural households and women in Mexico 1930-1940" en Elizabeth

hombres rurales a través de cursos de enseñanza donde los profesores pretendieron convencer a los varones en las zonas rurales de que trabajaran, dejaran de beber y sostuvieran a su familia. Más tarde durante el cardenismo, el proyecto educativo socialista hizo eco de los intentos por construir una masculinidad muchos menos ausente del círculo familiar.[102]

Los años cuarenta son herederos culturales de esta percepción donde prevaleció como telón de fondo este discurso gubernamental que poseyó una percepción un tanto negativa respecto al ejercicio de esta masculinidad, colocándosele en una relación muy estrecha con el alcoholismo, la violencia, y la irresponsabilidad familiar. Sin embargo, paradójicamente, el nacionalismo revolucionario reivindicó formas de masculinidad estrechamente emparentadas con los hombres rurales en sus intentos por construir una serie de estereotipos de lo "típicamente mexicano".

La identificación de una forma de masculinidad hegemónica con el hombre rural se tejió a partir de los intereses de la elite por normalizar su posesión de poder; el movimiento revolucionario había dejado tras de sí un sedimento hondamente popular en la estructura social que más tarde la retórica política colocaría como estrategia de su legitimación, ubicando al "pueblo" en el centro de la construcción del Estado mexicano. A diferencia de la interpretación que el discurso porfirista poseyó respecto al "pueblo", esto es, una parte de la burguesía nacida en México que adoptaba las ideas liberales y quienes fueron llamados la "verdadera familia nacional"[103], el "pueblo" de la élite política conformada tras el fin del movimiento armado, fue identificado con los sectores mayoritarios, tradicionalmente marginados, así como la amplia población humilde y desposeída relacionada con

Dore y Maxine Molyneux, *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*, Durham, Duke University, 2000, pp. 194-214.

[102] Mary Kay Vaughan, *La Política Cultural en la Revolución: Maestros, Campesinos y Escuelas en México, 1930-1940*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 405.

[103] Justo Sierra, "México: su evolución social 1900-1902", en *Obras Completas*, vol. XII, UNAM, México, D.F., 1977, p. 362.

las zonas rurales, y en pocas ocasiones con las urbanas, estamos hablando de campesinos, indios, rancheros y, muy ocasionalmente, de proletarios.[104]

Aquí es importante detenernos y reflexionar específicamente sobre el concepto de ranchero, pues de ahí emanaron otras nociones normativas respecto a los hombres en las zonas rurales. Por sí mismo, el término fue polisémico y a veces tendió a desdibujar diferencias explícitas respecto a la posesión de la tierra, su volumen, la manera en que ésta era explotada, prácticas culturales y diferencias regionales o locales, lo anterior ocurrió sobre todo si la lectura era realizada desde las urbes, por los miembros de las elites o clase media en la capital del país, puesto que ocurrió que a veces para ellos, los hombres en la provincia mexicana o en las zonas rurales eran igualmente rancheros. En 1945, a propósito de la Campaña contra el Analfabetismo, puesta en marcha por el gobierno de Ávila Camacho, Julián Mendizábal, un articulista del periódico *El Universal* señaló:

> Me congratuló que nuestro honorable presidente diera la orden de iniciar una cruzada nacional pro-alfabetismo, es loable que el gobierno este empeñado en llevar al campo mexicano el conocimiento […] ningún otro momento fue más exacto […] [pues] de esto no sólo se beneficiaran nuestros humildes campesino o agricultores sino en general todos los rancheros del país.[105]

El ranchero ha sido históricamente una figura determinante en la conformación de la identidad de los hombres en las zonas rurales y durante la década de los cuarenta no fue la excepción. A pesar de que el concepto fue utilizado para referirse de forma genérica a los hombres en las zonas no urbanizadas, en otros usos hizo referencia a aquellos hombres y mujeres que habitaban una vivienda rural localizada en un asentamiento humano aislado, apartado en los más lejanos rincones del país. A este respecto, el elemento determinante fue el lazo entre la forma de apropiación del espacio a través del rancho, con la identidad y prácticas que se derivaron de esta forma de relación.

---

[104] Ricardo Pérez Montfort, "Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950)", *Política y Cultura*, núm. 12, México, D.F., 1999, p. 180.

[105] Julián Mendizábal, "La lucha patriótica en el campo mexicano", *El Universal*, México, D.F., 24 de junio, 1945, p. 12.

Teóricamente, para ser ranchero era indispensable tener o pertenecer a un rancho, pero el propio concepto de rancho fue complejo, ya que durante la época hizo referencia tanto a un poblado rural —sin traza, cuyas casas, generalmente de adobe tenían un corral para las gallinas, puercos, cabras o vacas—, a una especie de hacienda pequeña –o forma de explotación independiente— y una vivienda habitacional anexa a la hacienda.[106] Bajo esta dispersión del significado de rancho, el ranchero podía ser desde un campesino o ejidatario hasta un mediano empresario agrícola. La fragmentación del significado es importante porque conllevó sustanciales consecuencias respecto a las diferencias en las nociones normativas de la masculinidad.

El concepto de "ranchero" durante el periodo sufrió la misma suerte que el de "rancho", ya que fue utilizado por los círculos urbanos para calificar con desaire una forma de cultura rural que entraba en choque con la vida citadina, más concretamente para referirse ya sea a alguien tímido, retraído, con pocas habilidades sociales; para calificar a quien podía ser sobradamente agresivo; o para referirse a aquellos cuya forma de vida era considerada sencilla e inculta. Desde luego estas representaciones culturales fueron extremosas y su apropiación determinada por la posición en la arena social de los agentes. Pese a lo señalado es posible tender como vaso comunicante la percepción de que el ranchero era un hombre o mujer proveniente de las zonas rurales, que podría referirse desde un minifundista hasta un productor medio, un latifundista arruinado, un pequeño terrateniente, o un campesino medianamente acomodado.[107]

Como ya sugerimos antes, nos enfrentamos a la construcción de una representación compleja que a veces desdibujó las fronteras de clase social, de tal suerte, que por lo menos para el periodo, aunque la posesión de la tierra fue un elemento muy importante en la edificación de la identidad de los rancheros

[106] Esteban Barragán López, *Rancheros y sociedades rancheras*, Zamora, El Colegio de Michoacán/ORSTOM/CEMCA, 1994, p. 41.
[107] Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, D.F., Centro de Investigación en Estudios Superiores en Antropología Social, 2007, p. 272.

mexicanos, quizá lo más relevante fueron las prácticas sociales vinculadas por ellos o por otros a la construcción de este grupo social.

En un sentido "positivo" el ranchero fue representado como un individuo que se había hecho a sí mismo, y que por tanto, no le debía nada a nadie. Lo señalado forma parte de un entramado cultural entretejido con las prácticas sociales que se venía arrastrado ya desde la ley de desamortización de bienes en el siglo XIX, cuando ciertos individuos que cargando con el mote de "rancheros", aprovecharon las oportunidades otorgadas por este proceso para apropiarse y acumular tierras, algunos incluso se convirtieron en verdaderos latifundistas. Más tarde en los años cuarenta muchos de estos "rancheros" mantuvieron su espíritu colonizador en el norte del país valiéndose de las oportunidades dadas respecto a la detención de la reforma agraria, el impulso dado tanto a la infraestructura física como crediticia durante el periodo por el gobierno federal.[108]

Aquí podemos ver un cruce entre la clase social y la representación del ranchero, debido a que este fue percibido como económicamente solvente, quizás no adinerado, pero si victorioso, constructor de su propio camino, y en cuanto logró esto quizá poderoso: "Los humildes rancheros del norte del país han mostrado en los últimos años el coraje e inteligencia requeridos para lograr hacer crecer sus posesiones campestres con sus propias manos en contra de todo, […] estos hombre han luchado contra el gobierno, enorgulleciendo a sus familias y engrandeciendo al país a través de sus negocios".[109]

A partir de aquí observamos cómo se están construyendo varios elementos respecto a la masculinidad rural, el primero es el aparente control que se ejerció sobre el escenario, el "lograr" dominar cualquier situación; el texto no dio más detalles respecto a qué clase de problemas tuvieron que enfrentar, lo que queda

[108] David Piñera Ramírez, "Evolución de la frontera de Cárdenas a la Segunda Guerra Mundial" en *Visión histórica de la frontera norte de México. Volumen 5*, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, 1994, pp. 181-231; Manuel Gollás y Adalberto García Rocha, "El desarrollo económico reciente de México", en James Wallace Wilkie y Michael C. Meyer (eds.), *Contemporary Mexico: Papers of the IV International Congress of Mexican History*, Berkeley/México, D.F., University California Press/El Colegio de México, 1979, p. 415.
[109] Armando Zenteno, "Debemos oponernos a la invasión yanqui", *El Popular*, México, D.F., 14 de febrero, 1947, p. 23.

claro es que incluso estos rancheros fueron capaces de pasar, o si no por lo menos estar, a la altura del gobierno.[110] Esta percepción mantuvo latente una noción normativa del ser hombre que tuvo consecuencia en el mundo social, ¿hacía donde pudo dirigirse este discurso? Parece por lo menos claro que el empoderamiento de los rancheros a nivel retorico extendió la mentalidad entre los campesinos pobres, los jornaleros o entre los hombres citadinos de que el proyecto patrimonial masculino ranchero debía imitarse;[111] esta es una percepción donde existió un cruce nodal entre la representación del ranchero y la clase social, pues a este se le percibe como económicamente solvente, quizás no adinerado pero por lo menos victorioso al haber construido su propio camino.

La otra variable es que, inclusive en un periódico no cercano al proyecto gubernamental,[112] se entabló una relación entre el espíritu ranchero, sus prácticas y la identidad nacional, dando testimonio de la manera en cómo esta es el resultado de representaciones compartidas referentes a elementos autóctonos, prácticas, rituales, mitos, etcétera, profundamente arraigados en los modos de vida de las colectividades,[113] y no meramente resultado del trabajo de imposición del grupo dominante. Por otro lado, el tinte de esta propuesta es importante al señalar a un tipo específico de hombres, los norteños; sin embargo, el lazo más fuerte entre un

[110] Los estudios del empresariado norteño han señalado las continuas tensiones de estos con el gobierno mexicano desde el siglo XIX; esto se volvió particularmente más agudos durante los años cuarenta y la instauración del modelo de sustitución de importaciones, con su amplio intervencionismo estatal. Así se trata de grupos bastante nacionalistas, debido por su cercanía con los Estados Unidos, que poseen una fuerte raigambre de la cultura empresaria estadounidense, y que luchaban constantemente contra la intervención estatal mientras se alimentaban de sus políticas económicas. Ver: Marcela A. Hernández Romo, *La cultura empresarial en México*, Cámara de Diputados LIX Legislatura/Universidad Autónoma de Aguascalientes/Miguel Ángel Porrúa, México, D.F., 2004, p. 88; Luis Alfonso Ramírez Carrillo, "Empresarios regionales: Identidad y Cultura" en Roberto Blancarte (coord.), *Los grandes problemas de México: Cultura e identidades,* México, D.F., El Colegio de México, 2010, p. 81.

[111] Esteban Barragán López, *op. cit.*, p. 151.

[112] *El Popular* fue el único diario pertenecientes a una central obrera la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM), cuya posición dependía directamente de los propios dirigentes sindicales.

[113] Gurutz Jáuregui, *Contra el Estado-nación: En torno al hecho y la cuestión nacional*, Madrid, Siglo XXI editores, 1986, p. 152.

proyecto específico de nación y una forma particular de ser hombre se había tejido más bien alrededor del charro.[114]

Los últimos años de década de los treinta fueron testigos del encumbramiento de esta figura a través de los proyectos educativos dirigidos por el poder gubernamental, los medios de comunicación masivas −donde el cine jugó un papel central− y la mirada que los turistas extranjeros reprodujeron del país en su búsqueda por encontrar las imágenes "típicas" de México.[115] Así al tiempo que la década de los cuarenta fue testigo del empoderamiento del charro también es testigo del comienzo del desgaste como fuente identitaria.

Durante el periodo posterior al fin de la lucha armada el poder público implemento prácticas que llevaron a la construcción de una serie de estereotipos donde una forma de hombre rural, el charro,[116] se erigió como el epitome de la mexicanidad.[117] Ésta no sólo opaco las diversidades culturales ya fuera locales o regionales, sino que instituyó auténticos procesos de homogeneización en el ámbito del género, donde las diferencias de clase social, raciales o de posesión de tierra desaparecieron. Ciertamente, más allá de la construcción de una indumentaria "típicamente mexicana" para los varones, el charro fue identificado con la valentía, la honestidad, la lealtad, el trabajo duro, el catolicismo y el amor incondicional al país, valores con los que quería ser identificado el grupo en el poder.[118] Se trató de

[114] El charro fue un hombre que simbolizó la masculinidad a través de sus dramáticas hazañas, de acrobacia y fuerza en el rodeo mexicano, y que comenzó a ser idealizado en la cultura mexicana ya desde la presidencia de Porfirio Díaz. Durante el porfiriato se desarrolló la idea del charro como un "invencible héroe nacional", completamente integrado a las ideas de virilidad, nacionalidad y poder; este último era alcanzable cuando un hombre ordinario era capaz de emular a los charros, se asumía entonces un cierto nivel de hegemonía simbólica, que no era posible de alcanzar de otro modo: así este hombre al igual que el charro, debía vencer a los animales y a las mujeres traicioneras volviéndose de esta forma un hombre un poco más más fuerte que el resto. Olga Nájera-Ramírez, *Engendering Nationalism: Identity, Discourse, and the Mexican Charro. Anthropological Quarter*, núm. 1, vol. 7, Washington, D.C., Enero de 1994, pp. 1-14.

[115] Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos/ Centro de Investigación en Estudios Superiores en Antropología Social, México, D.F., 2000, pp. 66-70.

[116] *Ibidem*, p. 135.

[117] Tal como lo ha señalado las investigaciones alrededor de la figura del charro, este ha mantenido una imbricada relación con las prácticas y las representaciones culturales desde tiempos coloniales, incluso su utilización como imagen del país se remonta al siglo XIX en diversas exposiciones extranjeras. *Ibidem*, p. 38; Olga Nájera-Ramírez, *op. cit.,* pp. 2-5.

[118] Olga Nájera-Ramirez, *op. cit.*, p. 7.

una obra conservadora que eclipsó e idealizó una serie de relaciones sociales en donde este tipo de hombres tuvieron la oportunidad constante de mostrar su hombría, o por lo menos esta fue la consigna con que se dinamizó una parte de la producción cinematográfica en el cine mexicano.

La constitución de una cultural nacional mexicana no se realizó por decreto sino que requirió tanto de promotores que abonaran el camino para dar pie a procesos de subjetivación[119] y una necesidad de autodefinirse como nación y separase del resto mediante la alteridad. A este respecto se ha señalado constantemente el importante papel que jugó la industria de la Época de Oro en la cimentación del charro como representación nacional de la masculinidad,[120] pero no debemos pasar por alto que no se trató de un proceso autónomo y unilateral pues una representación, entendida como una verdadera institución social a la manera de Chartier, requirió sin duda de la participación de otros agentes, a saber la maquinaria gubernamental a través de la Secretaria de Educación Pública, otras prácticas iconográficas como la fotografía o pintura, y demás medios de comunicación masiva, en este caso la radio y la prensa escrita.[121]

Igualmente sus procesos de apropiación y subjetivación no estuvieron exentos de tensiones, ya desde 1938 se desplegaron críticas respecto a las configuraciones culturales que se estaba generando:

> La fiebre del folklore ha paralizado al cine (y al radio) mexicano, lo ha atado a una inexorable monotonía insistentemente señalada por los críticos y tan tenaz, sin embargo, que nada puede desplazarla [...] El charro, la china poblana, la canción quejumbrosa, o fanfarrona, todo eso son cosas que se repiten incesante, implacablemente. Se diría que México es, sobre todo, cantores, sombreros anchos y guitarras [...] Y es un error, un grande error. México no se caracteriza por eso, aunque, ciertamente, tales tipos dominan numéricamente en el país, bien que con rasgos muy distintos a los que nuestro cine les atribuye.[122]

---

[119] María García Castro, "Identidad nacional y nacionalismo en México", *Sociológica. Revista del Departamento de Sociología*, UAM-Azcapotzalco, núm. 21, México, D.F., Enero-abril de 1993, p. 3.

[120] Aurelio de los Reyes. "El nacionalismo en el cine. 1920-1930: Búsqueda de una nueva simbología", en *El nacionalismo y el arte mexicano* (IX Coloquio de Historia del Arte), México, UNAM, 1986, pp. 273-292

[121] Ricardo Pérez Montfort, *Avatares*, *op. cit*., p. 56.

[122] Rubén Salazar Mallén, "Más calidad y menos cantidad exige el público", *Cine*, México, octubre 1938. Citado en Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano,* Ediciones Era, México, D.F., 1969, p. 173.

La identidad fue el resultado de la luchas por las representaciones que implicaron la puesta en marcha de procesos de subversión de los elementos simbólicos hegemónicas, el texto citado da testimonio de estas posiciones contrarias respecto a la exaltación de este mundo rural, las cuales conforme avanzó el proceso de modernización y urbanización en la década de 1940, fueron ganando más terreno. Es importante hacer notar que probablemente este proceso reaccionario no fue emprendido con el fin de eliminar los rasgos estigmatizantes, sino más bien subvertir la tabla de valores que los constituían como estigmas, pues Salazar Mallén reconoció la importancia cuantitativa del este mundo dentro de la conformación del país, pero al mismo tiempo lo consideró como no "típicamente mexicano" intentando con ello establecer una autonomía, entendida como poseer el poder de representar fuera de los rasgos característicos "impuestos" por la industria cinematográfica nacional.[123]

El charro mexicano encontró en la figura de Jorge Negrete su consolidación, a quien no de forma gratuita se le comenzó a llamar el "charro cantor", si bien es cierto este ya había realizado previamente otras películas, no fue sino hasta el estreno de *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941) que se dio la fórmula donde actuando de charro lo catapultaría a la fama. La carrera cinematografía del actor y cantante se encontró ligada a la encarnación de personajes de charros: *El peñón de las animas* y *Así se quiere en Jalisco* (ambas de 1942), *Allá en el Rancho Grande* y *Cuando quiere un mexicano* (una y otra de 1948), *Jalisco canta en Sevilla* y *Hasta que perdió Jalisco* (ambas de 1949), *Los tres alegres compadres* (1951) entre otras más.

El cine mexicano nutrió y explotó la relación semántica entre la nación y el charro, donde subsumieron modelos de masculinidad. En 1946, Negrete en *No basta ser charro*, interpretó en una de las secuencias una canción titulada, *Aunque lo quieran o no*,[124] que proporciona elementos para comprender algunos de los significados que fueron tejidos respecto a esta noción normativa del ser hombre:

Aunque unos piensen por ahí, que yo me la echo de lado,

[123] Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 178.
[124] Canción de la autoría de Ernesto Guevara y Manuel Esperón, al igual que Charro mexicano.

me cuadra más ser pelado
que catrín de la ciudad.

Me gusta ser charro entero,
montado en un alazán
y no changuito matrero
con ribetes de Tarzán.

Y aunque lo quieran o no
ser charro es ser mexicano
sencillo, valiente y sano
franco de a carta cabal.
Yo me siento muy ufano
de mi traje nacional
pues soy charro mexicano
y a ver quien lo toma a mal.

Cantar con el corazón
canciones de mis rancheros,
y no sones extranjeros
sencillo, valiente y sano
franco de a carta cabal
de tambor y saxofón.

Me gusta echar mis piropos
cara a cara a la mujer,
y no chifliditos tontos
copiados no sé ni a quién […]

Tener como compañero
un cuaco de buena ley,
ligero y aventurero
y también amigo fiel.

Decir aquí y donde quiera
alzando siempre la voz:
yo soy charro hasta que muera
y así lo quiere mi Dios.

Y aunque lo quieran o no
ser charro es ser mexicano

Charro era ser pelado, sencillo, valiente, sano, franco, capaz de montar, cantar canciones rancheras, decir piropos, vestir el traje tradicional, y por supuesto, la proclama más importante, ser mexicano. Hay detrás de este texto una fuerte dialéctica entre las prácticas vinculadas al charro y la mexicanidad, de tal suerte que una no puede comprenderse sin la otra. En muchas de las películas que enunciamos atrás, Negrete interpretó personajes y canciones que mantuvieron una serie de valores y prácticas estrechamente emparentadas a las ya mencionadas, en *Me he de comer esa tuna* (1948) por ejemplo, cantó *Charro mexicano*, donde están

presentes elementos como la vestidura del traje tradicional, la valentía, la nobleza, la lealtad, la bravura, la devoción católica, y la amplia misión de defender el honor, la tradición y la nación, como elementos que forjaban la masculinidad de sus personajes.

Por supuesto como ya hemos enunciado atrás, la fuerza de este constructo cultural así como los significados y significantes que lo constituía no se generaron exclusivamente de la producción cinematográfica, sin embargo, debe destacarse que una parte de su tejido más sólido provino justamente de ahí. En este sentido una manera de medir la fuerza del charro dentro de la cultura "nacional" es poner sobre la mesa que Negrete fue una pieza vital en el *Star System* nacional, y señalando además la manera en que sus personajes se cristalizaron en representaciones forjadores de prácticas sociales, o más particularmente de género.

En 1944 a propósito de un concurso realizado por la revista *Paquita*, para otorgar una fotografía autografiada por el cantante, se les solicitó a las lectoras escribir brevemente cuales eran los elementos que más les atraía de las películas del actor. Una de las concursantes, una joven de 18 años del estado de Hidalgo, quien no resultó elegida pero que ganó un boleto para asistir a ver una película, se desvivió en escribir una serie de atributos, no respecto a las películas sino más bien respecto al actor: "Es un caballero con mucha gallardía, nadie luce mejor el traje de charro, Dios le dio una voz que jamás en la tierra se había escuchado, […] pocos hombres hay como él, tan valientes, bravos, leales y con honor, a mí me cuesta no estar enamorada de él".[125]

Este fragmento ilustra la manera en que muchos de los valores presentes en los personajes del actor le fueron atribuidos a su persona, dando cuenta no sólo de la fuerza que subyace en la construcción de las representaciones cinematográficas, sino también de la enérgica relación forjada entre el charro, Jorge Negrete y una serie de valores que se barajean como positivos y deseables para la constitución de la masculinidad. Efectivamente, esta representación está constituida de una serie

[125] "Ganadoras de nuestro último concurso", *Paquita de Lunes*, México, D.F, 14 de marzo, 1944, p. 18.

de significantes y significados socialmente convenidos cuya organización origina una jerarquiza de las masculinidades, así Jorge Negrete es sacado de lo ordinario para ser convertido en un hombre consagrado, no porque él mismo sea especial sino porque posee los valores del modelo hegemónico.

En buena parte de esto estriba la fuerza del actor dentro de la industria y la facultad de sus representaciones para modificar las prácticas socioculturales:

> Las comedias rancheras engatusan con mayor facilidad a los jóvenes, todas las mujeres sueñan con casarse con un charro como Jorge Negrete, aunque saben de antemano que sólo existe un hombre llamado así, […] mientras que los varones sueñan actuar como charros jaliscienses aunque vivan en la capital […] Se ha incrementa(*sic*) el consumo del tequila o mezcal […] existen algunos que disparadamente asisten a las peluquerías solicitando un corte de pelo similar al del actor […] otros se atreven a cantar en las fiestas o reuniones, completamente embriagados […] eso no puede ser causa de orgullo para nadie en el país.[126]

A través de esto observamos algunos elementos simbólicos relacionados con el charro, que funcionaban tanto para varones como para las mujeres, y que estaban empujando hacia el surgimiento o modificación de prácticas en el espacio social. Lo otro que ilustra el fragmento es que existieron fuerzas que, a pesar del poder ideológico del discurso nacionalista, no reconocieron estas construcciones como elemento positivos y de identidad nacional, como ya lo había sugerido el fragmento citado de Salazar Mallén, lo cual se volvió particularmente más agudo durante la década de los cuarenta. En 1949, un hombre llamado Roberto Rosales escribió a una sección abierta al público que formaba parte de la historieta *Paquito Grande* a fin de relatar lo complicado que había sido para él conseguir una pareja para desposarse:

> […] al contrario de muchos, soy un hombre educado con un trabajo estable […] me encargó de mi familia desde muy joven[…] mi búsqueda en el amor ha sido más que una tragedia […] otra de las damas por la cual estuve dispuesto a todo, prefirió regresar con su familia a Chimaltitán y desposarse con un antiguo novio […] él es un hombre que gusta de caballos, cancioneros de rancho y reunirse con sus amigos en las cantinas […] como esos que salen en el cine [...] Cuando lo

[126] Diógenes Aragón, "Sobre cómo conservar los valores católicos", *El Nacional*, México, D.F., 30 de junio, 1947, pp. 206-207.

> supe le ofrecí cambiar pero fue chocarrero, eso no va conmigo y mi educación, el sombrero de ala ancha es ridículo por los lugares que visito.[127]

El tono del relato respecto a la manera en que un modelo de ser hombre era inconsistente con la vida y educación de Roberto Rosales, muestra como durante el periodo existieron hombres que, sin pertenecer a una elite o incluso a la clase media alta, se encontraron incapaces de subjetivar, e incluso rechazaron la noción normativa emparentada a la figura de charro, sino por lo menos al mundo rural. Si bien es cierto, Roberto jamás utilizó el término, es posible deducir que estaba haciendo referencia a esta guía de ser hombre debido a que las prácticas referenciadas, durante el periodo, estuvieron estrechamente relacionadas a este estereotipo cultural. Incluso consideramos sustancial señalar que el texto no posee un tono peyorativo respecto a estos elementos vinculados a la masculinidad rural, peculiaridad que sí se encontró presente en otras referencias con amplio tono de crítica y muy extendidas en los discursos de miembros de la clase media.

Igualmente, consideramos esencial señalar el hecho de que Roberto haya puesto sobre la mesa justamente una forma diferente de masculinidad como elemento necesario dentro de su relato y como una variable vital en la ruptura con su antigua pareja. A pesar de que este hombre de 28 años se describió como alguien que podría ser atractivo para muchas mujeres, “alto y no demasiado delgado, con ojos café oscuro que llamaban la atención”, trabajador y responsable, Roberto dudó constantemente de la conformación de su masculinidad, se asumió responsable por su falta de suerte en el amor, e inclusive como pudimos ver en el fragmento, ofreció cambiar a favor de ser un varón que gustara de cabalgar, reunirse con amigos y la música vernácula; sin embargo, retrocedió al encontrar esto,

[127] *Paquito Grande*, México, D.F., 19 de enero, 1949, p. 8. *Paquito Grande* fue una historieta especializada en historias románticas que al igual que muchas durante la época se valió de convocatorias abiertas a su público lector como estrategia mercadológica a fin de mantenerlo involucrado, de ahí se deriva que sea muy difícil medir si realmente el relato respecto a la vida amorosa de Roberto Rosales fue una copia fiel de aquel que fue enviado –esto debido a que la convocatoria especificaba que no era necesario ser un gran escritorio y que el texto sería publicado tal como fue recibido-, paso por procesos de edición a fin de volverlo más interesante para el público, o incluso podría ocurrir que dicho hombre realmente no hubiera ni siquiera existido, sin embargo, nosotros consideramos valiosa la referencia en cuanto que ilustra la construcción de una línea identitaria. ya fuera compartida por los editores de la historieta, o simplemente referenciada a fin de buscar la creación de vasos comunicantes con el público lector.

inconsistente con sus prácticas laborales, familiares y en general con las normas que había subjetivado. El deseo de ser otra clase de hombre, a pesar de todo, subsiste en su relato cuando reconoce que el muchacho con el que se casó su antigua novia era como esos que salían en el cine, una forma de masculinidad prácticamente inalcanzable para un hombre urbano moreno que laboraba como auxiliar en un despacho de contadores.

De hecho el relato publicado en *Paquito Grande* nos da testimonio de lo complejo de caracterizar unívocamente la recepción y subjetivación de una noción normativa del ser hombre vinculada a la figura del charro o en general al mundo rural durante el periodo, pues Roberto se movió entre la idealización y el rechazo respecto a aquella, algo que fue sintomático socialmente durante los años cuarenta. Así es que este lector de *Paquito Grande* expuso una serie de prácticas que bajo otra lectura eran consideradas como negativas, por ejemplo, el gusto por asistir a las cantinas o la música ranchera que, en palabras de Salazar Mallén como ya vimos, era música quejumbrosa o fanfarrona.

No obstante, el charro como noción normativa de la masculinidad no sólo se enfrentó a una amplia resistencia vinculada a los hombres en las zonas urbanas, desde donde fueron emitidos los fragmentos que ya hemos citados, sino también a las identidades regionales que no desaparecieron a pesar del nacionalismo revolucionario y que muy al contrario se fortalecieron con tenacidad, justamente como consecuencia de este tamiz ideológico y cultural que tuvo lugar después de la lucha armada.[128]

Algunas de estas identidades fueron la de los norteños que sufrieron procesos de reconstitución durante el periodo, debido a los fuertes vínculos económicos con los Estados Unidos, el desarrollo industrial y agrícola, así como la amplia migración proveniente de otras zonas del país. Dentro de la construcción de esta identidad fue vital el lugar social que se otorgó a los habitantes del norte de México, es decir, su representación social, aquella que como grupo también abonó

[128] Pierre Bourdieu, *Identidades y representaciones, op. cit.*, p. 180.

a forjar su identidad y en cuyo proceso participaron los discursos de los medios de comunicación.[129]

Como ya mencionamos, el cine mexicano echo mano de una serie de elementos presentes en el espacio histórico y construyó personajes tipo que adquirieron una importante fuerza cultural, sobre todo conforme avanzó la década de los cuarenta; estas representaciones nutrieron las identidades individuales y colectivas de hombres y mujeres en el norte, así como el resto del país.

Uno de los elementos sintomáticos a este respecto fue justamente la carrera de Pedro Infante, en la cual la identidad norteña se volvió una referencia constante: *Jesusita en Chihuahua* (1942), *Cuando lloran los valientes* (1943), *La barca de oro* (1947), *Los tres huastecos* (1948), *La mujer que yo perdí* (1949),*La oveja negra* (1949), *No desearas la mujer de tu hijo* (1950), *Dos tipos de cuidado* (1953), *El mil amores* (1954), *Cuidado con el amor* (1954), *Los gavilanes* (1954) *Escuela de músicos* (1955) y *Pablo y Carolina* (1957). Parece que la identidad norteña fue robusteciéndose y adquiriendo importancia conforme avanzó la Época de Oro, así a diferencia de los personajes encarnados por Jorge Negrete, cuyo medio natural fue casi siempre irremediablemente Jalisco, Valentín Terrazas, Agapito Treviño, los trillizos Andrade, Silvano Treviño, Pedro Bueno, Bibiano Villareal, Salvador Allende, Juan Menchaca y Pedro Garza, fueron hombres norteños que nutrieron la identidad y el estigma regional.

No se trató de un elemento aislado, o por lo menos, existe evidencia que apunta a que existía la percepción de una masculinidad específica para varones en el norte del país, una joven con el sobrenombre de Minerva quien buscaba una relación “amistosa”, señaló su deseo de que dicho “amigo” fuera un norteño: “[…] busco hombre para relación amistosa, responsable y con trabajo, preferentemente norteño”.[130]Otro de los contribuyentes a esta sección de búsqueda de pareja se describió como “soy norteño, acostumbrado al trabajo duro y a la lealtad familiar”.

[129] Erving G*off*man, *The Presentation of Self in Everyday Life*, London, Penguin Random House, 1969, p. 56.
[130] Aviso de ocasión, *Paquita de Lunes,* México, D.F., 23 de noviembre, 1943, p. 15.

Realmente no se trató de una mera preferencia geográfica respecto a un posible prospecto, sino de la sugerencia de una serie de características relacionadas con los norteños. Aunque no queda del todo claro si los rasgos presentes en ambos anuncios –trabajador, responsable y leal- se encontraron vinculados de forma específica a los hombres del norte del país, sin embargo, que uno y otro lo hayan señalado propone que ser norteño podía ser interpretado por otros como un elemento positivo.

La norteña fue una forma de masculinidad que no se encontró ni en los márgenes pero que tampoco reto abiertamente la noción construida alrededor del charro, sino que más bien coexistió como otro modelo del ser hombre. Su fuerza provino no sólo del propio arrastre de las representaciones realizadas por la industria cinematográfica, recuérdese los recurrentes roles de norteños encarnados por una de las estrellas más importantes del *Star System*, Pedro Infante, que dicho sea de paso era también un hombre norteño, sino además de las fuertes transformaciones que vivió esta zona durante el periodo. Un amplio crecimiento económico, movimientos de grupos que buscaban construirse una identidad como los chicanos o pachucos, y derivado de ello una profunda reconstitución de las relaciones sociales.

Desde luego ser norteño no implicaba necesariamente ser un hombre rural, sin embargo prevaleció un fuerte vínculo entre las prácticas sociales del mundo agrario y la figura del norteño; en el pasaje citado respecto al empoderamiento económico de los rancheros del norte del país se hizo referencia a esta relación cuando se habla de sus posesiones campestres. En 1947, en una nota de sociales apropósito de un evento de charrería celebrado para recaudar fondos destinado al Orfanato San Antonio y Santa Isabel se señaló que un tal Sebastián Villareal Martínez prometido de “la hermosa y fina Eva Arango Ermacora”, había hecho un trabajo excelente en el evento haciendo un par de suertes charras a pesar de que esto no se encontraba planeado, la soltura con la que este joven había llevado a cabo aquello se debió a que “para un joven buen mozo norteño como él, el olor a

tierra, los caballos y la fastuosa charrería son el aire de cada día".[131] Pese a que Sebastián Villareal Martínez poseía estas raíces rurales, el texto aseguró que su familia se había enriquecido gracias a una serie de empresas de exportación de materias primas en la frontera con los Estados Unidos. Efectivamente, la figura del norteño fue perfilando una simbiosis entre valores vinculados al mundo agrícola, la vida urbana y empresarial.

Derivado de esto es necesario reflexionar sobre los alcances de la conformación de una representación del norteño durante los años cuarenta y la manera en que esta se pudo convertir en una noción normativa del género. Dentro de este proceso estamos hablando nuevamente de la construcción de una serie de estereotipos que desdibujaron las diferencias regionales en la zona norte del país (como la laguna, la fronteriza, el noreste, o el noroeste), raciales, de clase o incluso nacionales, y de una construcción donde no podemos pasar por alto el papel vital que jugó la industria cinematográfica mexicana al recoger elementos presentes en el espacio histórico, dándoles un sentido propio, nutriendo y fomentando la creación de esta identidad. Quizá a este respecto lo más sintomático durante los años cuarenta fue la manera en que la industria se movió entre las identidades regionales y el nacionalismo como estrategia ideológica y comercial, en cuyo seno subsistió una noción normativa de la masculinidad.

Así esta dinámica quedó reflejada en la manera en que se organizó el *Star System* alrededor de las dos figuras masculinas más importantes: Pedro Infante y Jorge Negrete. Ambos dan cuenta de las tensiones que existieron en torno a la construcción de identidades regionales, estereotipos nacionales y modelos de ser hombre. De hecho esta investigación es un intento por echar luz sobre la manera en que efectivamente durante los años cuarenta tanto coexistieron como lucharon diferentes nociones normativas y como lentamente unas fueron desplazadas a favor de otras.

Generalmente lo que ocurrió fue que la representación que se dibujó respecto a los norteños tendió a colocar como pieza fundamental más bien prácticas del

[131] Diego Reyes García, "El evento social de la semana", *Novedades*, México, D.F., 5 de abril, 1947, p. 30.

noreste del país, de esta forma existió una diferencia entre el traje típico de charro -en sus diferentes versiones como el de caporal, de gala o etiqueta-, y el atuendo norteño, que fue utilizado en las propias películas de Pedro Infante: sombrero de ala ancha, pantalón de casimir, botín ranchero de punta redondeada, camisa, un paliacate anudado al cuello, la pistola, y la presencia o no de una chaqueta o chamarra de gamuza con flecos. Sin embargo, la línea identitaria establecida a partir de una forma peculiar de vestir, no parece haber abarcado aquel poder simbólico que ya se encontraba presente en la figura del charro, en este sentido vestirse como norteño no aglutinó, al menos durante los años cuarenta, el espíritu nacionalista que se encontraba almacenado como significado del charro.

Por otro lado, las fronteras entre prácticas sociales y culturales respecto a la noción normativa de la masculinidad entre ambos modelos de ser hombre no fueron del todo claras, aunque esto no significó la ausencia de tensiones mostradas a través de la utilización de ciertos elementos para hacer valer límites identitarios. La mirada que otorgaron los hombres clase-medieros capitalinos sobre los norteños fue ambivalente, por un lado parecía construirse una profunda admiración: "los menos afectados por la devaluación económica del país fueron los norteños, con su amplio espíritu administrativo que les ha permitido extraer agua hasta de las piedras"[132]; al tiempo que se les imaginaba hombre agrestes y solitarios en un sentido negativo: "la falta de riquezas naturales volvió a muchos hombres en algunas zonas del norte, rancheros duros, rudos y aislados, eso es peligroso para la escena social".[133]

Hay detrás de ambas declaraciones un piso compartido que dibujó a un hombre tenaz que se sobrepuso a las dificultades. Esto nosotros ya lo habíamos señalado en una cita anterior en este mismo apartado, siendo que esto se haya encontrado como trasfondo de la descripción que realizó el joven norteño que buscaba pareja en la sección de clasificados de la revista *Paquita*. Otro elemento

[132] Banco Nacional de México, "Síntesis Económica Nacional", *Revista de Comercio Exterior*, Bancomex, núm. 1, México, D.F., Enero de 1951, p. 17.
[133] Secretaría de Recursos Hidráulicos, *Estudios comparativos de las cuencas hidrológicas en México. Zona norte*, México, Secretaría de Recursos Hidráulicos, 1949, p. 53.

importante es la relación que se estableció entre el norteño y el trabajo, sugerido como disciplina y virtud; cabe destacar además que hay un tono de clase social que se mueve a partir de estos dos significados, erigiendo la representación de un hombre con éxito y entendiendo esto como acumulación de riqueza. Este significado es importante debido a que delimitó los alcances de una de las funciones vinculadas a la masculinidad, la proveeduría material, de esta manera, los hombres del norte se encontraron fuertemente vinculados a la correlación significante/significado, hombre igual a proveedor que durante el periodo fue uno de los elementos centrales de las masculinidades hegemónicas.

Pese a lo señalado es importante aclarar que alrededor del norteño no existió siempre una percepción positiva, el carácter solitario que señaló uno de los pasaje es una importante diferencia que se propone con signo negativo que separó a éste modelo del charro, forma de ser varón representada constantemente como sociable y parlanchina, en este sentido, incluso podría ser que este discurso sugiriera o tuviera como trasfondo una relación más estrecha entre el norteño y la figura del *cowboy* norteamericano, otra construcción cultural con referencias en el espacio histórico que el cine hollywoodense ayudo a construir.

La representación del *cowboy* había forjado todo un género cinematográfico en los Estados Unidos, el *western*, muy popular entre la década de los veinte y treinta, y que tuvo amplias repercusiones a nivel mundial respecto a la imagen nacional así como en la construcción de la masculinidad norteamericana. Empero realmente conforme avanzó la década de los cuarenta, el *western* fue perdiendo popularidad en las preferencias del público estadounidense a favor de otros géneros como el *Noir* o el cine de *gánsters*, ello reorientó la industria hacia otras construcciones dramáticas y alteró el consumo que se hacía en México respecto al cine estadounidense. Pero el poder cultural y la impronta histórica ya se encontraba edificada[134] en el actor John Wayne, el máximo representante del *cowboy* norteamericano, un hombre solitario que llevaba la civilización y la justicia a las

[134] William W. Savage, *The cowboys hero his image in American history and culture*, Norman, University of Oklahoma Press, 1985, pp. 173.

agrestes llanuras del sur de los Estados Unidos y que además encarnaba el espíritu de su nación: individualidad masculina, fuerza y una violencia justificada en nombre de Dios y el país.[135]

John Wayne encarnó hombres sobrios de alma solitaria que se distanciaron con respecto a los personajes representados por Jorge Negrete, Pedro Infante, Pedro Armendáriz, o Luis Aguilar, siendo justamente esta configuración de hombre ermitaño una de las características más importantes que se tejieron alrededor del cowboy. En este sentido el norteño parece más bien representado como un hombre no justamente ermitaño sino más bien con una individualidad bastante más desarrollada, enfocado al logró personal, o por lo menos es lo que sugiere los pasajes citados, desde luego esto fue sólo una de las caras de la moneda, ya veremos en el capítulo 3 que la mirada dada desde el cine a través de Silvano y Cruz Treviño es mucho más compleja y se imbrica desdibujando incluso diferencias nacionales.

Por otro lado, lo que sí parece encontrarse presente en otros espacios culturales es la percepción de que el norteño es un hombre rudo. En una nota respecto a la celebración del aniversario del inicio del movimiento de independencia aparecida en *El Excélsior*, se describió con beneplácito la simetría de los contingentes embajadores de los distintos estados del país, señalado la bravura y rudeza "tan natural en los norteños" respecto al grupo proveniente de Nuevo León, que desfiló a caballo..[136] Aquí nos encontramos con una percepción deseable o por lo menos con un amplio sentido positivo, sin embargo, este carácter rudo se enfrentó también y de manera más frecuenta al rechazó social, suerte que no sólo se limitó a los norteños sino que alcanzó también al charro:

> […] es inexcusable que la Comisión Nacional de Turismo continué con esas campañas denostando a nuestro país, presentando una imagen de que seguimos moviéndonos en caballos, que llevamos zapatos sucios porque no existen caminos asfaltados y que todos somos rudos e ignorantes, México ha cambiado

[135] Harry M. Benshoff y Sean Griffin, *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, Malden, Blackwell Publishing Ltd, 2003, pp. 110-111.
[136] Javier Benavente Barrios, "Desfile engalana las calles de la ciudad", *Excélsior*, México, D.F., 17 de septiembre, 1948, p. 5.

> desde hace mucho y eso debe demostrarse […] Señor lector ¿cuántos empistolados ha visto caminar por Reforma? […] no todos somos unos machos rancheros que gustan del tequila.[137]

La dispersión de significados que originaron los hombres rurales fueron un espacio de tensión en el cine mexicano, de tal suerte que no es gratuita la decisión de Ismael Rodríguez y Rogelio A. González de situar a Cruz, un hombre osco, violento e irracional, justamente en el norte del país, pero en la otra cara de la moneda está Silvano, un varón inteligente, trabajador, honorable y respetuoso de la familia. Dichos personajes dan testimonio de aquella ambivalencia constante en el espacio fuera de campo y que la propuesta fílmica no se logró sacudir. Igualmente importante es que las referencias realizadas muestran como el trabajo de normalización y construcción de representaciones respecto a una masculinidad norteña, o rural en lo general, no fue un ejercicio arbitrario y de dominación simbólica de parte del cine, como pudios observar en las líneas precedentes existió un entramado de luchas culturales entre los agentes que influenciaron notoriamente la construcción de prácticas sociales.

## 4. Machos: Entre el honor, la violencia y el miedo a la hipermasculinización

La década de los cuarenta son años complejos en la arena cultural, donde pudimos encontrar posiciones contrastantes respecto a modelos de masculinidad construidos alrededor de figuras como la del charro, el norteño o los rancheros. Tal como señalamos en el apartado anterior, quizá en términos generales parece que una de las más fuerte tensión entre las masculinidades fue la sostenida entre, una más vinculada a la vida urbana con aquella relacionada a las zonas rurales o la provincia mexicana; las cuales en muchas ocasiones desdibujaron las fronteras de

[137] Francisco Alvarado Echegaray, "Hacer una mejor sociedad, la misión de todo cristiano", *La Nación*, Partido Acción Nacional, núm. 34, México, D.F., 12 de noviembre de 1950, p. 9.

clase social, al tiempo que estas divisiones provocaron como acto contestatario una agudización y exaltación de los límites entre los diferentes modelos normativos.

Sin embargo, una revisión a los encabezados de la nota roja que circulaba en la Ciudad de México nos muestra la existencia de ciertos espacios de convivencia respecto a algunos elementos que se presentaban como importantes en la construcción de nociones normativa de la masculinidad urbana, en los que se ensombrecieron las fronteras de clase entre emisores, más vinculados a la clase media, y su público receptor, que muy a menudo pertenencia a los estratos populares.[138]

La nota roja fue un medio de escapismo necesario muy importante dentro de la ascensión de los medios de comunicación masiva durante los años cuarenta que ejerció una fascinación morbosa al tiempo que actuó como un amonestador moral, presentado problemáticas sociales y construyendo posiciones respecto a las prácticas de hombres y mujeres. Algo revelador alrededor del periodismo amarillista es la forma en que edificó discursos contradictorios respecto a un deber ser para muchos hombres, explotando los dramas tejidos en torno al alejamiento de la norma, pero paradójicamente actuando condescendientemente cuando la separación o ruptura provenía justamente de un hombre.

Aquella forma de periodismo muestra la ambivalencia que prevaleció en los discursos alrededor de construcciones genéricas para los varones, por un lado, hubo un fuerte aire moralizante respecto a una masculinidad relacionada con las clases populares, pero al mismo tiempo parecen compartir con estas, un ansia por justificar las acciones violentas en pos de mantener inclinada una visión hegemónica masculina. Así durante el decenio una buena cantidad de este tipo de reportajes arroja evidencia de la violencia ejercida por los hombres en prácticas criminales catalogados por la prensa como pasionales desde la primera impresión, las cuales derivaron de conflictivas relaciones personales que parecen haber sido esencialmente luchas simbólicas en el ámbito privado o doméstico.

[138] United States Government, *op. cit.*, p. 44.

Encabezados como “Mató a la adultera” (1947), “La asesinó por celos. Crimen de un enamorado” (1949) fueron comunes en revistas como la *Magazine de política*, el *Suplemento de policías*, u en las secciones policiacas de *El Universal, El Universal Gráfico*[139]*, La Prensa, Hoy* y *Mañana.* Desde luego estamos ante el carácter performativo de las representaciones, de su capacidad de imponer, justificar, de hacer conocer y reconocer una forma de clasificar al mundo y de definirlo; en este sentido el poder de la autoridad emanada de un medio de comunicación y el uso de las emociones como herramientas que justificaban dichas prácticas implicaron y alimentaron la hegemonía simbólica de ciertas formas de ser hombre.[140]

Particularmente, respecto a las conductas violentas prevaleció una necesidad de presentar a la víctima, hombre o mujer, como responsable de lo ocurrido. Sin embargo no se trató de un mero ejercicio arbitrario de poder ya que para estos casos lo importante de la violencia fue que actuó como herramienta para lavar el honor masculino, el cual muy a menudo estuvo directamente relacionado con la sexualidad femenina o la ofensa a la masculinidad personal.

Se trata de un proceso importante dentro de la construcción de nociones normativas del género de los varones, pues tal como lo ha señalado Petrus Spierenburg, en las sociedades con extendidas nociones de honor y vergüenza, la reputación de las personas o familias han dependido a menudo de la valentía física y de las enérgicas respuestas a los insultos de los hombres. Esto deriva de una crucial distancia entre las prácticas vinculadas a la masculinidad y la femineidad: la pasividad en situaciones que lesionaban la reputación o el honor fueron una de las más grandes virtudes impuestas a las mujeres, mientras que un hombre podía construir y sentir orgullo en atacar a otro hombre bajo el tamiz legítimo de reparar el prestigio personal, de alguna mujer “bajo” su resguardo o el familiar. De esta manera el honor femenino ha sido históricamente vinculado con la moralidad y pasividad

[139] Saydi Nuñez Cetina, “Los estragos del amor. Crímenes pasionales en la prensa sensacionalista de la ciudad de México durante la posrevolución”, *Trashumante. Revista Americana de Historial Social*, 2016, núm. 7, México, D.F., pp. 28-51.
[140] Pierre Bourdieu, *Identidad y representaciones*, *op. cit.*, p. 172.

mientras que el masculino implica actividad, la cual significa a su vez los intentos de subordinación no sólo de las mujeres sino también de otros hombres, y el resguardo o defensa de las mujeres de un depredador o de otro varón que intenta seducirlas.[141]

El despliegue de prácticas virulentas frente a conductas moralmente reprobables o no esperadas, se lee en un contexto donde la esfera pública continua siendo territorio masculino, de ahí que cualquier práctica que pusiera en tela de juicio o golpeara la imagen de control y hegemonía del hombre dentro de este espacio, a saber que cuestionara su honor, debía ser borrada,[142] al menos así parece que lo entendieron quienes pusieron en marcha las agresiones así como las propias revistas ilustradas:

> Al parecer por considerarlo su rival en amores, Miguel Valencia asesinó a machetazos y puñaladas a su amigo y vecino Jesús Carranza Pichardo, y el policía 1761, Salvador Ochoa, le facilitó la fuga. El crimen ocurrió en el departamento 7 de Peña y Peña, domicilio de Miguel, quien llamó a su vecino Jesús a fin de que le ayudara a meter un alambique, y aprovechó el momento para darle un tremendo machetazo en la cabeza (que casi le partió en dos el cráneo), y luego varias puñaladas. Según testimonios de algunos vecinos, desde hace tiempo *corrían rumores* y Miguel tenía sospechas, de que Jesús lo engañaba al sostener ciertas relaciones con su esposa.[143]

Realmente durante el periodo la nota roja fue un terreno masculino, tanto por el hecho de que los reporteros más célebres fueron hombres: Eduardo "El Güero" Téllez, José Revueltas, Alberto Ramírez de Aguilar, Manuel Buendía, como porque los dos medios impresos de mayor circulación en el país eran controlados por varones: Rodrigo del Llano en *El Excélsior*, del cual dependía además la publicación *Magazine de Policías*, y Miguel Lanz Duret en *El Universal* y *El Universal Gráfico*.[144]Inclusive otros rotativos con una posición más de izquierda o crítica como *El Popular* y *La Prensa* también estuvieron dominados por hombres, Vicente Lombardo Toledano y Manuel Espejel, respectivamente. Lo anterior no niega la participación de mujeres periodística en este tipo de medios, pues estas colaboraron

[141] Petrus Cornelis Spierenburg, *Men and Violence: Gender, Honor, and Rituals in Modern Europe and America*, Ohio, Ohio Press University Press, 1998, pp. 2-4.
[142] Pablo Piccato, *The Tyranny of Opinion. Honor in the Construction of Mexican Public Sphere*, Durham, Duke University Press, 2010, pp. 254-260.
[143] Fragmento extraído de Saydi Nuñez Cetina, *op. cit*, p. 46. Las cursivas son nuestras.
[144] Stephen R. Niblo, *op. cit.*, pp. 283-286.

activamente como correctoras o redactoras, sin embargo, los espacios que aglutinaban el poder siguieron siendo primariamente masculinos.

Quizá una ligera excepción fue marcada por el periódico *La Prensa* donde una mujer, Magdalena Mondragón, fue reportera policiaca, sin embargo normalmente esta no solía colocar su nombre a las notas. Tal como lo ha expuesto una investigación realizada alrededor de la vida de esta reportera, la manera en que le fue asignado esta posición o más bien la resistencia ante este tipo de trabajo para una mujer durante el periodo, nos muestra cómo se tejían prácticas socioculturales alrededor de la masculinidad en virtud de que dicho puesto le fue asignado específicamente con la finalidad de hacerla desistir en sus deseos de ser periodista, debido a que se especulaba que una mujer no soportaría reportar crímenes, accidentes o tragedias.[145]

Detrás de esta última premisa existieron modelos genéricos donde el ser hombre se vinculó a la violencia como elemento imbricado dentro de la construcción de la masculinidad. Igualmente importante es que estos discursos fueron sumamente dúctiles cuando se trató de prácticas que lesionaban el poder del hombre en la esfera pública, ya que al referirse a obligaciones en el ámbito privado se emitieron juicios de una forma menos mordaz comparado con sus compañeras, esto podría resultar revelador de la manera en que solían desdibujarse las fronteras de clase entre los hombres urbanos, en virtud de que se percibía una posición que privilegió salvaguardar un cierto grado de camaradería homosocial masculina, por encima de valores morales dentro la tradición católica.

Lo anterior tampoco debe extrapolarse ni percibirse como sí la elite que controló durante los años cuarenta los principales periódicos y revistas de la nota roja circulante en la capital, compartiera una misma visión respecto a ciertas prácticas de género, que dicho sea de paso eran constante y casi irrestrictamente vinculadas con las clases populares; más bien debe entenderse que la violencia, a

[145] Elvira Hernández Carballido, "Magdalena Contreras, el don de la malicia", *Las primeras reporteras mexicanas: Magdalena Mondragón, Elvira Vargas y Esperanza Velásquez Bringas*, Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1997 pp. 120-166; Blanca Galván Romani, *Magdalena Mondragón, sus vida y sus obra*, Federación Editorial Mexicana, México, 1983, p. 12.

pesar de cualquier retorica estatal o incluso de las propias clases medias, fue justificada cuando existía de por medio hacer valer o restaurar el honor y en ese sentido fue normalizada como elemento de identidad subjetiva masculina.

Por otro lado, también existieron tensiones alrededor de ciertas costumbres o tradiciones consideradas endémicas en las zonas rurales, donde podemos observar la presencia clara de la clase social como categoría que marcaba la diferencia. Al hombre urbano se le solía justificar el ejercicio de la violencia bajo condiciones como la defensa del honor pasando por alto las fronteras de clase, para el caso de los hombres en el México rural, la situación era un poco diferente, pues los juicios emitidos por reporteros varones de las zonas urbanas, generalmente, pretendieron instaurar límites en las masculinidades determinadas por el espacio ecológico y socialmente construido.

En abril de 1944, una nota en *Magazine de Policía* narró el asesinato a machetazos de Espiridión Ventura a manos de un tal Francisco, ambos campesinos según lo dejó asentado el reportaje cuando se le pregunta al asesino por su ocupación. El hecho ocurrió al salir de una cantina cerca de Amecameca donde el occiso había ofendió ya borracho al "asesino" señalándole que su novia solía tener "ojos pizpiretos" para otros hombres:

> [El] pobre ranchero, mostró ante el juez y demás trabajadores una falta de compostura vergonzosa para cualquier hombre, con uso de palabras en doble sentido y maldiciendo estaba todavía preso de la furia asesina […] Francisco sin educación no podrá seguir las normas de buen decir y hacer, […] hombres como él [son] un peligro para la sociedad moderna, […] a veces no se les puede culpar pues la violencia es la moneda corriente entre esas comunidades donde la pistola o el machete son el medio para la subsistencia.[146]

Antes de ahondar un poco en los detalles de la cita debemos mencionar que *Magazine de Policía* fue un periódico de la nota sensacionalista de gran circulación en la Ciudad de México pero con cierto alcance nacional, cuyo costo osciló entre los 15 centavos, al principio de la década, hasta los 30 hacia finales del decenio, ambos precios al alcance de muchos bolsillos si se piensa además que fue un periódico

[146] "Asesinado por unos ojos pizpiretos", *Magazine de Policías*, México, D.F., 23 de abril, 1944, p. 4.

con una amplio uso de gráficos. Bajo el conocimiento de que se trató de un medio impreso con una particular tendencia es posible tener una lectura más completa respecto a la cantidad de juicios de valor que se vertieron en ella y de hecho justamente aquí es donde reside su relevancia, pues lo anterior resulta sumamente rico ya que su éxito comercial habla de la construcción de una mediación entre la moral de su público y el propio carácter didáctico y moralista que tuvo su editorial. *Magazine de policías* se preció de ser "completamente ajeno a los cuerpos de seguridad pública" y "señalar las lacras de la sociedad es mejorarla".[147]

Volviendo al cuerpo de la cita, hay varios elementos que vale la pena señalar, el primero es el carácter polisémico del termino ranchero. El artículo teatralizó a través de fotografías a los dos hombres con un overol, sombrero, y bebiendo lo que parece ser pulque, de lo cual se puede deducir que se trataba de hombres humildes. La lectura visual se define con la representación de lo que el artículo llama rancheros, de ahí podemos mantener la premisa de lo inestable que resultó el término, pues justamente aquí se alejó de una noción de hombre empoderado para dirigirse hacia una forma marginal económicamente de masculinidad.

El artículo confirmó el género de Francisco cuando lo refirió como "hombre", y al tiempo que hizo esto, cinceló una serie de elementos alrededor del ejercicio de una forma particular de ser esto y no lo otro, los cuales fueron definidos por el espacio socialmente producido. Esta forma de masculinidad fue vinculada a la falta de civilización, educación, visceralidad, pero sobre todo y quizá lo más sintomático, a la violencia, la cual fue considerada como incompatible con la sociedad moderna, pero al mismo tiempo justificable porque según lo establece la nota, era moneda corriente allá en el mundo que comenzaba cuando terminaba la ciudad.

Hubo otras prácticas que sin embargo, no eran justificadas. En 1945, Reyes un hombre proveniente de Huejutla en Hidalgo robó a una mujer su bolso en las cercanías de la Alameda, argumentando que necesitaba dinero para enviarle a su

[147] Para mayor información sobre la revista ver: Gabriela Pulido Llano, "Magazine de Policía, una fuente para la historia de México", *Diario de Campo*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm.9, México, D.F., 2015, pp. 21-31

madre que cuidaba a sus 8 hijos desde hacía 1 año debido a que su esposa había fallecido tiempo atrás. Reyes migró a la capital buscando mejorar sus ingresos, cosa que no le permitía la elaboración de utensilios de barro en su tierra natal. A pesar de que saber leer, Reyes no había logrado mantener un trabajo estable por lo cual en un "acto de desesperación", le pareció sencillo robarle a una mujer a quien había visto guardar dinero.

Esta historia hace referencia a una grave problemática social referente no sólo a la incapacidad de la Ciudad de México de ofrecer los espacios laborales para quienes arribaban a ella, sino una deficiencia generalizada de la estructura económica del país, pero eso no era suficiente causa para esquivar la responsabilidad de la proveeduría económica como una noción subjetivada que moviliza a los hombres, ya sea para migrar o incluso para infringir la ley, sin embargo, también deseamos hacer notar la riqueza cultural en los comentarios vertidos por el reportero que escribe la nota respecto a Reyes:

> [Es] un hombre sin mucha educación que se ve incapaz de cometer semejante atropello y violencia [...] pero cuando lo escuchas hablar es otra persona [...] maldice sin ningún motivo y cuando alguien se acercaba a él, despedía un tufo muy desagradable [...] en qué sociedad vivimos que un hombre como él es el padre de ocho niños inocentes [...][148]

Parece existir efectivamente un discurso que señala ciertos elementos como zonas de disputa en la masculinidad de los hombres rurales, ya sea que fueran campesino, rancheros o charros, aunque sobresale evidentemente más tensión en los hombres de las clases bajas. Estos discursos en un acto de alteridad incuestionable se definieron a sí mismos como el centro desde donde se revelaba la existencia del otro. Este otro se mostró aquí como aquel que se distinguía en el límite, lo cuestionaba y por ello se revelaba como una amenaza, un peligro, que debeía ser eludido, subsumido, anulado, marginalizado o en última instancia rechazado.[149] Así, se construyeron verdaderas líneas de distinción entre el ser hombre urbano y rural, cuando se trataba de señalar los aspectos negativos en

[148] Fernando López Benavidez, "Robo con violencia en la Alameda, ¿A dónde va el país?, *Magazine de Policía*, México, D.F., 25 de agosto, 1945, pp. 3-5.
[149] César Ruiz, "La alteridad", *Casa del Tiempo*, vol. III, núm. 25, México, D.F., Noviembre de 2009, p. 99.

prácticas de género inconsistencias con los proyectos ideológicos modernos de los grupos en el poder, donde además aparece nuevamente la familia como puente entre las nociones normativas de la masculinidad y la construcción del Estado mexicano.

Esta retórica abrió un frente mucho más amplio en contra de las masculinidades de los hombres rurales al considerarlas no ciertamente como incivilizadas pero muy en contacto con sus pasiones primitivas.[150] A pesar de ello el proceso no fue lineal, esta noción del ser hombre se movió constantemente entre la hegemonía, marginación y el rechazo, no sólo como parte de los conflictos de identidad intersubjetiva entre y en las clases sociales, sino como una experiencia muy tensa y contradictoria para los propios individuos, ya lo mencionó Reyes en los separos del juzgado a donde fue llevado tras ser atrapado por la policía, "yo no quería pegarle, eso no es de hombres, pero no quiso soltar la bolsa cuando se lo pedí [...] no soy esa clase de hombre".[151]

El discurso de la nota tendió a considerar a la violencia como una práctica endémica en el mundo rural que generaba obstáculos para la modernización. Nosotros mencionamos que esta preocupación ya se encontraba latente en los años posteriores al fin de la lucha armada, lo peculiar durante la década de los cuarenta fue la manera en que constantemente a las masculinidades rurales se les intenta "domar", al tiempo que fueron idealizadas, justificadas e incluso alguna de ellas evocadas con tintes nacionalistas, manteniéndose en permanente tensión con otras propuestas de género "modernas". Lo anterior significa, y esto es de vital importancia explicativa, es que estas "otras masculinidades" no eran peligrosas en un sentido originario sino más bien se convertían cuando surgían o estaban presentes frente a masculinidades normalizadas o conciencias que apoyaban esta normalidad, es ahí cuando surgía la necesidad de diferenciarlas tajantemente,

[150] Fernando López Benavidez*, op. cit.,* p. 4.
[151] *Ibidem*, p. 5.

violentarlas en su diferencia o eliminarlas del horizonte de comprensión, por lo menos de manera simbólica.[152]

De hecho durante la década nuevamente la Secretaría de Salubridad y Asistencia da testimonio de la manera en que los hombres en las zonas rurales fueron una preocupación latente dentro del proyecto estatal. A través de la Dirección General de Higiene Rural y Medicina General, o más concretamente utilizando como intermediarias a las trabajadoras sociales de los Centros de Bienestar Rural, el gobierno federal consideró que el bienestar familiar implicaba no sólo una mejora en las condiciones físicas de vida, sino también involucraba estabilidad emocional y social, para ello reestructuró y puso en marcha programas educativos de salud, higiene y recreación. Las trabajadores sociales invirtieron mucho esfuerzo en reeducar a las mujeres de las zonas rurales en lo general, aunque sus esfuerzos estuvieron particularmente más enfocados en aquellas de los estratos populares, ya que ellas fueron percibidas como pilares de los esfuerzos de la Secretaria y piezas elementales del bienestar de la toda la comunidad o ranchería.[153]

Al igual que ocurrió en las zonas urbanas, estos programas sociales carecieron de estrategias vinculadas a reeducar a los hombres respecto al ejercicio de su masculinidad y las relaciones familiares, aunque ello no simbolizó que el Estado estuviera falto de otros caminos para intentar redirigir la prácticas genéricas hacia aquellos modelos normativos entendidos como adecuados dentro del proceso social que vivía el país. Lo anterior se argumentó sobre todo porque más allá del miedo al abandono paterno como estigma dibujado sobre los hombres rurales y los de las clases populares en la ciudad, la clase media y la elite dieron atisbos de un miedo a la hipermasculinización social entretejida, desde su visión, con la masculinidad rural.

En 1948, Alfonso Quiroz Quarón en una entrevista realizada por la revista *Criminalia*, señaló los peligros a los que estada sometida la Ciudad de México debido al crecimiento de la migración y la incapacidad de esta de dar cobijo a todos

[152] Carlos Ruiz, *op. cit.,* p. 100.
[153] Nichole Sanders, *op. cit.,* p. 104-105.

los recién llegados, pero acotando que esto no era un problema exclusivamente en la capital del país, sino que se encontraba presente también en otras zonas que estaban siendo sometidas al desarrollo. Para Quiroz, la migración provocaba un desequilibrio, no sólo de la estructura social sino también de la personalidad individual, lo cual podía manifestarse en sus estados más problemáticos en alcoholismo, mendicidad y una ausencia de respeto a la ley.[154]

Si bien es cierto durante un primer momento de la entrevista Quiroz refirió tanto a hombres como mujeres, conforme esta ahondó en situaciones más específicas, es sintomático como la representación fue perfilándose hacia una construcción cultural más vinculada al género masculino, que desembocó en una distinción relativamente explicita entre un hombre rural y otro de la ciudad. Concretamente, el espacio ecológico fue presentado como un factor importante aunque no determinante en la tendencia a la criminalidad de los varones. Igualmente al realizar esta división parece apuntalar la edificación de una representación de la masculinidad, haciendo recaer una importante responsabilidad de la violencia, en estos hombres procedentes del campo mexicano. Es importante aclarar además que Quiroz no señaló criterios raciales como elementos que tuvieran incidencia en la delincuencia y la violencia, pero para este criminólogo una personalidad forjada en un ambiente rural pareció más propicia a delinquir.

[154] […] la delincuencia citadina es ciertamente un tema demasiado extenso […] la personalidad del delincuente es el resultado de dos covariables: la herencia, a la que llamo personalidad constitucional, y la influencia del medio –físico, social o económico-, esto es, la personalidad temperamental... El medio rural en México ha sido particularmente agreste para mucho hombres y mujeres…. hay sujetos hábiles que se adaptan fácilmente al medio ambiente, o incluso algunos que lo modifican, pero la mayoría somos hombres mediocres, […] los orientadores profesionales y el psicoanálisis han demostrado que pocos son los seres humanos que cuentan con las herramientas para poder hacer frente a los problemas […] estas condiciones son más recurrentes por el aumento demográfico, de fábricas, y ausencia de condiciones indispensable para controlar los impulsos del inconsciente, […] los hombres que se trasladan a la Ciudad de México o, en general, a cualquier ciudad del país tienen que encarar un desequilibrio entre la personalidad constitucional y la temperamental, […] carentes de un coeficientes que permita lograr este punto de equilibrio, […] incapaces de enfrentar el medio ambiente, caen en diversos delitos como lesiones, robo, daño en propiedad ajena, daño, estupro y violación[…] siendo un peligro para ellos mismos y para la sociedad por la violencia […] estos delitos generan otros delitos y es un ciclo que es difícil, aunque no imposible de interrumpir. Luis Valenciana Alcocer, "Entrevista a Alfonso Quiroz Quarón", *Criminalia, Revista de Ciencias Penales*, Academia Mexicana de Ciencias Penales, vol. 4, núm.10, Año México, D.F., p.329-333.

Quiroz sin embargo, no encontró este vínculo como genéticamente determinante o destino inamovible, pues su propuesta se dirigió justamente a la posibilidad del cambio. La estructura social estaba fallando en otorgar las herramientas que permitieran forjar personalidades capaces de enfrentar los problemas a lo largo de la vida. Se trató de una visión crítica respecto a la construcción del Estado mexicano, de un profundo conocedor de la delincuencia mexicana, ya que las reflexiones de Quiroz se basaron generalmente en investigaciones de campo en las cárceles del país y entre los criminales más famosos de la época.[155]

Efectivamente, parece haber en estos hombres migrantes rurales una doble marginación. Por un lado, apartados en sus lugares de origen, abandonaron sus pueblos buscando un mejor porvenir y terminaron insertándose a los cinturones de pobreza que existían, no sólo en la Ciudad de México, sino en los grandes centros urbanos que estaban naciendo o desarrollándose durante el periodo. Esta marginación se derivó de una ausencia sistemática de herramientas para enfrentar una nueva forma de vida, muchos de ellos analfabetas, hablantes de una lengua distinta al español, con el estrés de enfrentarse a una organización de prácticas ciertamente distintas a la que se desarrollaba en sus lugares de nacimiento y por supuesto con el ansia, en muchos, de una responsabilidad subjetivada de ser proveedores de sus familias.

Alfonso Quiroz Quarón localizó fallas en el desarrollo de la personalidad de estos hombres ocasionadas, no por taras sino por problemas en la estructura social –aunque no descartó la existencia de anomalías biológicas—, no reconociendo, sin embargo, que estos problemas también podían tener cabida entre hombres nativos de las ciudades. En este sentido paso por alto que la violencia podía obedecer a otros factores, no exclusivamente a una doble marginación, de tal suerte que el riesgo social originado por la imitación de estas prácticas no únicamente era

[155] José Jesús Salvador Ruano y Ortiz, *Historia y estado actual de la ciencia criminológica,* México, D.F., UNAM Acatlán, 2012, pp. 327-333

responsabilidad de los hombres de las zonas rurales, quienes doblemente frustrados actuaban de forma violenta.

Así aunque la lectura de Quiroz no hizo una distinción entre formas de hombres rurales –en ningún momento se refirió específicamente a campesinos, peones, rancheros, hacendados— es posible deducir, debido a su preocupación por la marginalidad rural, que prevaleció una categoría de clase involucrada. En su reflexión no parece haber existido mucho espacio para aquella construcción cultural donde el ser hombre rural implicaba recorrer sembradíos entre peones y jornaleros, ¿ellos no migraban a la ciudad? ¿acaso no sufrieron igualmente la marginación o ejercieron violencia?

Por otro lado, la mirada de este criminólogo nos ayuda a mostrar que la tendencia a diferenciar entre los hombres rurales y citadinos había alcanzado a convertirse en una parte importante de la retórica social y por ello un criterio de organización de la masculinidad. Igualmente relevante es la ansiedad que generaba la violencia como elemento no aceptable dentro del proyecto modernizador estatal, vinculada primariamente con el género masculino y luego más específicamente con hombres de clase baja en el mundo rural.

La reflexión anterior no significó que otras categorías de hombres rurales, como los pertenecientes a la clase media, estuvieran fuera de esta relación significante. Durante los años cuarenta, las posiciones y representaciones que les daban sentido se movían en espectros muy amplios y contradictorios pues, como ya señalamos, el nacionalismo posrevolucionario había instalado al charro, con sus fuertes vínculos con las prácticas rancheras, como símbolo casi unívoco de la mexicanidad y las connotaciones positivas que conllevaba para la época: bravura, valentía, trabajo, fidelidad, gallardía; pero por otra parte y paradójicamente, se pensaba como significante de la fanfarronería, violencia, promiscuidad, cobardía e infidelidad.

En medio de este abanico de significados y significantes comenzó también a adquirir popularidad otro concepto, el de macho, ya no únicamente como fuente de distinción biológica entre los sexos, sino con claras connotaciones alrededor a la

construcción del género. Américo Paredes en una exhaustica investigación alrededor de la música popular mexicana mostró cómo, durante principios de la década de los treinta, el término macho apenas era utilizado en referencia a la edificación de una noción normativa del ser hombre, aunque ello no implicaba que las prácticas que más tarde se relacionaría con el concepto, no estuvieran presentes.

Una de las referencias más contundentes encontradas por Vicente Mendoza y mostradas en su texto *Lírica Narrativa de México*, fue una serie de corridos realizados en el marco de la Segunda Guerra Mundial, las cuales hicieron referencia al papel de los hombres mexicanos en una posible ofensiva contra los países del eje, y donde ya se sugería una serie de significados tejidos como nociones de género: "¡Viva el pueblo siempre macho! ¡Agustín el general! ¡Viva Ávila Camacho y la vida sindical!"[156] En estas cuantas líneas nos podemos percatar de que el protagonista del corrido se jactó o amenazó con los probables daños que podría provocar nuestro país, sí llegará a participar dentro en la guerra, al asentar que al fin nuestro presidente era muy ¡Ca… macho! (*sic*).

El uso de este término en un sentido genérico fue recurrentemente alimentado durante la década de los cuarenta, ante todo a través de la música y la propia industria cinematográfica, para dar testimonio de esto sólo falta observar el sinnúmero de canciones dentro del género ranchero que hicieron referencia al macho. Nosotros a propósito haremos referencia a un corrido titulado *Soy puro mexicano*[157] escrito por Pedro Galindo Galarza[158] y Ernesto Cortázar, e interpretado

[156] Vicente T. Mendoza, "De pistoleros y moronistas sin música", *Lírica narrativa de México: el corrido*, México, D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 1968, pp. 145-146.

[157] Existe otra canción también intitulada que se ha popularizado como *Soy puro mexicano*, cuyo compositor es también Pedro Galindo, sin embargo realmente el título original de esta melodía es *¡Viva México!*

[158] Pedro Galindo Galarza nació en la Ciudad de México en 1906. Compositor muy importante en la historia de la música popular mexicano. Pedro Galindo fue además productor, y actor durante la época de oro del cine mexicano, compartiendo escenarios con: María Félix, Emilio El Indio Fernández, Pedro Infante y Pedro Armendáriz, entre otros. Algunos títulos de sus películas como productor son: *Al son del mambo*, *Juan Charrasqueado*, El derecho de nacer, *Cantando nace el amor*, *Carabina 30-30*, *Romeo contra Julieta*, por citar sólo algunas. Como actor participó en *Doña Bárbara*, *Soy puro mexicano*, *Los de abajo* y muchas otras. *La Malagueña*, canción que Pedro Galindo creó en coautoría con Elpidio Ramírez Burgos, ha sido uno de los tema más reconocidos mundialmente, que cabe mencionar formo parte del *soundtrack* del film de Quentín Tarantino, *Kill Bill*. Otro tema importante de Galindo es *Virgen de Medianoche*, que hiciera famoso Daniel

por Pedro Vargas, el cual nos puede ilustrar los significados construidos alrededor del concepto de macho:

Yo soy puro mexicano
Y me he echado el compromiso
Con la tierra en que nací,
de ser macho entre los machos.
y por eso muy ufano yo le canto a mi país.

Es mi gloria haber nacido,
bajo el sol que se ha encendido con la llama del valor.
y me gusta ver la muerte,
echar ronda con mi suerte, con mi vida y con mi amor.

Si yo le entro a los balazos,
y me gustan los trancazos es de puro vacilón,
para curarme las heridas, en los cariñosos brazos de la dueña de mi amor,
es mi rosa de las buenas,
pues me corre por las venas sangre de indio y español,
una para morir sonriendo
y otra para vivir teniendo muy buen puesto el corazón.

Por ahí dicen que en la tierra, anda loca con la guerra y que hay mucha matazón,
pues que me echen submarinos
y aeroplanos enemigos para darles un quemón,
echen tanques a montones, y metrallas de cañones que no más me hacen reír,
porque aquí está un mexicano, que se muere muy ufano al pelear por su país.

---

Santos; esta canción forma parte de la cinta sonora de la película mexicana *Mujeres Insumisas*. Su canción *Viva México*, es una de las más famosas cantadas en los eventos patrióticos aún hasta la fecha. Todos los datos presentados fueron extraídos de la sitio web oficial de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM), y disponible en la siguiente dirección: http://www.sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=08016.

Yo soy puro mexicano[…]

Aquí el concepto de macho se encontró relacionado con varias prácticas en las que prevalece una construcción positiva respecto al uso de la violencia, interpretada como medio para proteger al país, y en la que el asesinato era justificable ya no exclusivamente derivado de la defensa del honor femenino. Predominó además un tejido muy denso alrededor de la gallardía como elemento emparentado al ejercicio de la violencia —justificada y por ello legítima— y paradójicamente al amor, donde la mujer fue presentada como espacio de remanso. Al igual que ocurrió con otros términos, como el de ranchero, norteño o charro, macho se encontró sometido a una serie de significados que iban desde este sentido positivo que ya hemos ilustrado hasta el vínculo irrestricto con la destrucción, empero a diferencia de los otros conceptos, este se presentó como una noción mucho más globalizadora que no hizo únicamente referencia a los hombres rurales o a una forma de folklor, sino que más bien implicaba la puesta en marcha de ciertas prácticas, y en cuanto ocurrió eso, se convirtió en una verdadera noción normativa del género, de tal suerte que el macho podía ser un hombre de oficina que ni siquiera sabía montar a caballo.

Al macho entonces se le reconoció más bien en una multiplicidad de significado que iban desde la manera de “ser un verdadero hombre” hasta la forma menos aceptable de serlo, de tal manera que, las prácticas que implicaban cada una de estas representaciones dependieron de la posición en la arena social de quien ponía en marcha el significante. En este sentido quizá una figura que ilustra la ambigüedad del término es Maximino Ávila Camacho. En 1944 en una pequeña nota respecto a la celebración del Día del Charro, el reportero señaló con respecto al entonces Secretario de Comunicaciones y Obra Pública:

> La ceremonia fue adornada con la presencia de personas muy importantes en la sociedad mexicana[…] el señor Secretario de Comunicaciones y Obra Pública, quien deshonrosamente no se encontraba ataviado con el traje nacional debido

a su envestidura política, con todo es un representante digno del honor de los machos nacionales.[159]

Maximino Ávila Camacho fue un personaje sumamente polémico durante la época. Al tiempo que fue un caudillo con un amplio poder político a nivel nacional por su importante papel en la consolidación del PRI, ya desde su participación en la lucha contra los cristeros fue acusado de enriquecerse vendiendo armas del gobierno a los rebeldes, de la creación de un monopolio de distribución y sacrificio de carne proveniente de ganado robado y de la confiscación de propiedades sin sustentos legales. Igualmente se le responsabilizó de tener el hábito de asesinar a cualquiera que contravenía sus acciones, por ejemplo, al padre de una mujer quien lo acusó de haberla violado.[160] Más tarde, siendo gobernador de Puebla fue considerado un político egoísta, anti-izquierdista, corrupto y autoritario. De hecho, su reputación controvertida parece haberle obstruido sus aspiraciones presidenciales:[161] con una amplia fama de mujeriego, se rumoró que estuvo involucrado en el suicidio de la cantante Lucha Reyes, con quien aparentemente tuvo un amorío[162] y el haber sostenido un pleito en 1944 con el director Juan Orol, quien intentaba defender a su esposa, la actriz Rosa Carmina.[163]

Un rasero con el que podemos dimensionar las representaciones que se construyeron alrededor de Maximino Ávila Camacho fue justamente su muerte que originó paradójicas opiniones. Así hubo quienes la interpretaron como una pérdida irreparable y otros, quizá los más, que actuaron mucho menos benévolos respecto a esto; en *Time Magazine* se señaló que "la muerte del que alguna vez fue un vaquero, charro, y revolucionario agresivamente ambicioso dejó muy pocos dolientes entre sus compatriotas", luego en Venezuela, el periódico *La Esfera*, se

[159] "Ceremonia nacionales. El Día del Charro", *El Nacional*, México, D.F., 15 de septiembre, 1944, p. 17.
[160] Timothy Henderson y David LaFrance, "Maximino Avila Camacho of Puebla", en Jürgen Buchenau y William H. Beezley, *State Governors in the Mexican Revolution, 1910–1952: Portraits in Conflict, Courage and Corruption*, Maryland, Rowman and Littlefield Publishers, 2009, p. 159.
[161] *Ibidem*, p. 171.
[162] José Agustín, *Tragicomedia Mexicana 1: La vida en México de 1940-1970*, México, D.F., Planeta, 1970, p. 30.
[163] Eduardo de la Vega Alfaro, *Juan Orol. Cineastas de México*, Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas, 1987, p. 44.

refirió a Maximino en su obituario como “un ostentoso macho, mujeriego y excéntrico gánster que poseía dos mil trajes”.[164]

Existió una ambivalencia respecto a la figura de Ávila Camacho que definitivamente se encontraba relacionados con la configuración de su masculinidad. Por un lado pudimos observar como una lectura más afectiva relacionó al macho con el honor, la cual aparentemente Maximino representaba —aun cuando no portará el traje de charro—, pero por otro lado preponderó una interpretación donde su figura de macho, lo relacionó a la agresividad con la que trataba a sus enemigos y la promiscuidad sexual, estos dos últimos elementos con evidentes referencias de rechazo social.

A partir de estos indicios habría que reflexionar hasta donde la representación de una forma de masculinidad jugó un papel importante dentro de las decisiones que configuraron la vida política en el país durante la década, o hasta donde la hipermasculinidad con la que se relacionó a Maximino Ávila Camacho, fue un contrapeso para sus aspiraciones políticas, más allá de las acusaciones de nepotismo, abuso de autoridad y corrupción —aunque parece complicado separarlas como mecanismo de empoderamiento masculino—. A este respecto es indiciario que la cúpula política eligiera a Manuel Ávila Camacho, un hombre que incluso se le conoció como “el presidente caballero”, por encima de su propio hermano.

En este sentido, la historiografía tiene que reflexionar sobre las elecciones políticas tanto como camaradería homosocial como nociones de género compartidas. Algunas de las críticas vertidas contra el presidente Ávila Camacho respecto al comportamiento “poco honorable de su hermano”[165] dan testimonio de la jerarquía de las construcciones de género en el ámbito político y de que, por lo menos en la retórica pública, la representación del macho como un hombre de

[164] Citas tomadas de: Alejandro Quintana, *Maximino Ávila Camacho and the One-Party State. The Taming of Caudillismo and Caciquismo in Post-Revolucionary Mexico*, Maryland, Lexinton Books, 2010, p. 121. La traducción es nuestra.
[165] José Revueltas, “Los excesos del poder político”, *El Popular*, México, D.F., 15 de junio, 199, p. 3.

agresividad desmedida, mujeriego y déspota, no tenía cabida en amplios sectores de la arena social del México de los cuarenta.

Al propio presidente Manuel Ávila Camacho se le consideró un macho dentro de la cultura popular, sin embargo, el mote de caballero apuntaló una forma particular de serlo,[166] siendo esto uno de las aristas culturales socialmente aceptable del macho. A diferencia de su hermano mayor, el presidente del país se representó como un hombre fiel que constantemente acompañado por su esposa en los eventos públicos. Una sobrina de la pareja, Yolanda Limón Hinojosa, señaló a propósito: "El tío Manuel respeto mucho la vida matrimonial y le dio su lugar a la señora […] era una pareja muy unida",[167] vinculándolo a la representación donde la masculinidad se forjaba a través de los intentos por constituir una hombría relacionada con la familia, lo anterior inclusive por encima del hecho de que la pareja que formó con Soledad Orozco, jamás tuvo hijos.

Otro elemento significativo es como ambos hermanos se encontraron alejados de la representación de hombres rurales, dando testimonio de cómo el concepto de macho apuntalaba a presentarse como una forma de masculinidad que no se encontraba condicionada por las prácticas vinculadas a la vida rural, pues tanto Manuel como Maximino lentamente fueron abandonado su pasado rural por una configuración de hombres urbanos con amplio gusto por las "tradiciones nacionales", que no termino por borrar su "ser macho".

Sin embargo, la industria cinematográfica realizó un fuerte trabajo que estrechó la relación del macho con el charro, el ranchero y el norteño, llegando incluso a condicionar y a exacerbar el ser un hombre verdadero –macho- con ser charro, ranchero o norteño. También ocurrió que la tendencia ambivalente del término macho encontró espacio para nutrirse y definirse en la industria cinematográfica, la cual presentó tensión constante respecto a la representación

[166] Mote con el que se le empezó a conocer a partir de su compromiso por respetar la libertad de culto, "porque un caballero no miente". Jean Meyer, *De una Revolución a otra*, México, D.F., El Colegio de México, 2013, p. 104.
[167] Fernando Muñoz Altea y Magdalena E. de Rangel, *Historia de la residencia oficial de Los Pinos*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 155.

realizada de este; transitando a diferentes niveles entre el macho misógino, mujeriego, alcohólico, agresivo, déspota e irresponsable, hasta el fiel, honorable, respetuoso y comprometido.

Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, Luis Aguilar y quizá en una menor medida, el propio Pedro Infante, encarnaron personajes que a diferentes alturas tuvieron o no algunos de estos elementos y que constantemente trataron de definir su masculinidad a partir de una serie de significados atribuidos al macho. En un plano general, sin embargo, se intentó tejer una relación de este con la caballerosidad, edificando varones con un alto compromiso familiar y social, que respetaban los valores morales así como una alta vocación de protectores. Es este macho el que aparentemente representaba Manuel Ávila Camacho, o lo que la retórica oficial estaba intentando normalizar. .

Pero la complejidad en la cimentación de las representaciones del macho fue abigarrada y por tanto no del todo clara, no sólo de un personaje a otro, sino en la construcción de cada uno de estos, por ejemplo, muchos de los hombres encarnados por Jorge Negrete se movieron entre una constante idea de honor, protección y respeto a las mujer, y el control de éstas a través de la violencia; en *No basta ser charro*, Ramón Blanquet, personificado por Negrete, es cuestionado por su compañero Chicote respecto a la imposibilidad de concretizar su idilio amoroso con Marta (Lilia Michel), “ya decía yo mano que tú no eras tan macho como para andarte robando mujeres”, a lo cual Blanquet responde, “lo soy precisamente para no robármelas”. Más tarde en el desenlace de la película el propio personaje de Negrete apuntala una serie de normas que guiaran la relación con su enamorada, “¿Y no es mejor unos cuantos azotes a tiempo que muchos sombrerazos y mucha cortesía? Y luego estarse divorciando todas las mañanas y todas las tardes […] y palos precisamente no […] pero de acá sí –mientras Negrete mueve la muñeca– en un lugar donde no dejan señal y sí dejan no se ven”.

La forma en que algunas veces el cine mexicano invocó formas de violencia en el ejercicio de la masculinidad fue una tensión muy aguda con respecto a algunos miembros de las clases media quienes parecen temer, a que estereotipos

conformados por las películas como el de macho o charro, originaran la hipermasculinización social. En *La Nación* derivado del estreno de una película de Luis Aguilar la cual, por la fecha de estreno y de publicación del artículo, parece haber sido *Charro a la fuerza*, se afirma:

> La semana pasada en uno de los cines más importantes de la ciudad, se estrenó otra película rural con charros gritones, […] no hay nada nuevo en estas películas que reflejen a los mexicanos en la actualidad, se valen de frases como "Canciones, balazos y alegría" para atraer a un público que suele ser demasiado ignorante[…] machos que cantan con vulgaridad a la embriagues y el irrespeto a los valores familiares […] la Secretaría de Gobernación no es lo bastante cuidadosa al supervisar las historias que autoriza[…]son una ejemplo que debería desaparecer, por el bien de nuestra juventud, la sociedad y por la imagen que estas vulgaridades exhiben de México.[168]

El temor latente de que los atributos vinculados con una interpretación negativa del ranchero, norteño, charro pero sobre todo macho pudiera extenderse, fue una preocupación importante no sólo por la influencia que ejercía sobre los jóvenes mexicanos sino también por la imagen que estas prácticas generan del país. Esto último señalado se trata de un proceso problemático cuyo epicentro crítico se construyó justamente desde las propias estructuras de poder masculino.

Pareció existir un cierto deseo de ruptura de parte de ciertos hombres de la elite y clase-medieros que nacidos o criados durante las primeras décadas del siglo para los años cuarenta consideran exagerado, una retórica donde la hombría mexicana se vinculará de forma irrestricta al macho de traje de charro, cantor, enamoradizo, bravío e impulsivo, esa clase de hombres que parecía más consistente con un periodo de caos, violencia e inseguridad como durante el proceso revolucionario. Lo señalado no significó que la resistencia a esta noción normativa no encontrará espacio de formación entre las clases populares, tanto en las zonas urbanas como rurales, sin embargo, la mayor fuerza, según lo han señalado las fuentes revisadas, se manifestó justamente al interior de la clase media urbana, donde además se aglutino las inconsistencias y tensiones a las que se enfrentaron las masculinidades durante estos años.

[168] Francisco Alvarado Echegaray, "Las películas charras en el cine mexicano dañan a la sociedad", *La Nación*, Partido Acción Nacional, núm. 25, México, D.F., 24 de junio, 1948, pp. 12-14.

El trasfondo de toda esta marejada de contradicciones respecto al concepto de macho, de la masculinidad rural fue la preocupación en torno a, cuál era la forma adecuado de ser hombre para la construcción del Estado mexicano moderno. La clase media con toda la polivalencia de grupos o individuos que la constituyeron debatió desde diferentes posiciones respecto a que debería ser hombre en este sentido, al contrario de lo que se ha sugerido respecto al periodo y más concretamente respecto al cine, hubo discusiones muy importantes e interesantes que son testimonio de que resulta poco reflexivo hablar de una sola masculinidad durante el periodo.

Al final es importante recapitular que la discusión fue sumamente gris, pero encontró regularidad en elementos que tradicionalmente se han constituido como intrínsecos a la masculinidad, a saber la proveeduría económica y la guía moral. Los intentos por llevar a los hombres de las clases populares, ya fuera urbanos o rurales, a hacerse responsables económicamente de sus familias pareció en este sentido un elemento, en las diversas representaciones relativamente estable, sí se compara con las tensiones que originó las prácticas vinculas a cubrir el rol de guía moral.

Sin embargo, lo anterior no significa que dicha relación significante-significado no estuviera ausente de tensiones, a este respecto fue posible observar la forma en que la ascensión del Estado de bienestar, la influencia del modo de vida americano, las amplias ansias de prestigio social y la propia tradición católica imprimieron tensión a las masculinidades. Pero en el balance final parece haber existido más acuerdo por lo menos, entre los discursos de la clase media, respecto al importante papel económico de los hombres al interior de la familia y la sociedad, de tal suerte, que a veces es presentada como la llave de paso para ejercer la autoridad familiar.

La guía moral, por su parte, mostró una naturaleza mucho más conflictiva y llena de contradicciones. No porque hubiera discursos que desconocieran la función de los hombres a nivel moral sino más bien, porque la clase media se mostró mucho menos precisa respecto a lo que implicaba. Parte o buena parte de esta peculiaridad pareció originarse por las tensiones simbólicas con las prácticas vinculadas a los hombres de las zonas rurales: violencia, alcoholismo, promiscuidad, fanfarronería, todas ellas antítesis de la visión del hombre moderno que pretendía hacerse construir. Fueron ellos, o las representaciones performativas que se construyeron sobre ellos, los entramados culturales con los cuales se luchó y se creó identidad, exhibiendo la ambivalencia respecto a la manera en que se debía ejecutar el poder sobre las mujeres y sobre otros hombres.

En este sentido la presencia de un amplio sedimento donde el ser hombre implica la subordinación de los otros y la camaradería homosocial, originaron la idealización así como los intentos de justificación de dichas prácticas. En el otro lado de la moneda se encontró una mirada mucho menos tensionada donde las representaciones se dirigieron a explorar formas muchos menos arbitrarias del ejercicio y subjetivación de la masculinidad. *La familia Pérez* y *La oveja negra* mostraron estas tensiones a diferentes niveles: la primera exhibirá a la masculinidad siendo sometida a las ansiedades originadas por la proveeduría económica y algunas de las prácticas que se tejieron a su alrededor durante el periodo. Si bien no abandonó el tema de la guía moral, consideramos que la película abrió un abanico mucho más extenso respecto a los alcances que implicaba no cubrir con el importante canon de género respecto a lo económico. La autoridad moral sobre la familia, por su parte, se desliza de una forma mucho menos conflictiva, cada paso que Gumaro da es firme y consistente con los requerimientos que los problemas morales de su familia requieren.

Algo muy distinto ocurre con *La oveja negra*. La relativamente estabilidad económica de la familia permitió al filme profundizar respecto a una serie de problemáticas morales que estaban siendo cuestionadas alrededor de la masculinidad. Cruz apareció aquí como el instrumento que confirma el estigma respecto a todo aquello que los discursos solían imaginar negativamente respecto a los hombres rurales, y a través del él se muestran los alcances nefatos del ejercicio de una masculinidad construida de esta manera. Así el señor Treviño también fue sometido a las ansiedades originadas por una guía moral incapaz de lograr cumplir con este rol. Tal como lo mostraron las líneas precedentes el espacio fuera de campo era apabullantemente exigente respecto a que los hombres debían ejercer ambas funciones, y los filmes parece que únicamente se posicionaron respecto a la manera en que debían hacerlo.

## Capítulo II

## De mandilón a patriarca moderno. Representaciones de la masculinidad en *La familia Pérez*.

### 1. Análisis de *La familia Pérez*

### 1.1 Sinopsis

La película narra la vida de siete miembros de una familia que migró a la Ciudad de México provenientes de Salvatierra, Guanajuato: los Pérez. La familia vive bajó las pretensiones de la madre, Natalia Vivanco quien aspira de forma obstinada hacerlos pasar por personas de la alta sociedad bajo la leyenda de que en Salvatierra habían sido unos ricos terratenientes a quien la Revolución arrebató su fortuna. Natalia desea casar a sus cuatro hijas con hombres con riqueza y clase, empero las condiciones no son siempre las idóneas pues Gumaro, su esposo, no es capaz jamás de cumplir con el entorno material que les permita relacionarse sin obstáculos con personas de posiciones sociales más elevada.

Gumaro trabaja de oficinista y lucha por estar a las alturas de las exigencias de su esposa, a pesar de que en reiteradas ocasiones le hace saber que no está de acuerdo con sus pretensiones. Natalia pasa por alto la voluntad de éste y endroga a la familia con lujos que a toda luces serán muy difíciles de solventar para Gumaro y su hija Clara, quienes son los únicos que aportan recursos económicos al hogar.

Natalia cree que su sueño se materializará cuando una de sus hijas, Irene, se compromete con un pretendiente quien posee los signos de un hombre con dinero: varios coches y un apellido de alcurnia, Luis Robles del Valle. Al mismo tiempo intenta alcahuetear a Clara y su compadre, Felipe, un antiguo amigo de la familia, adinerado pero sin mucha clase, para que ambos entablen una relación amorosa. Clara empero muestra un particular interés por un compañero de trabajo, Roberto, quien además también la pretende, pero que no es del agrado de Natalia al ser un simple “taquimecanógrafo” con un apellido ordinario. Gumaro reprueba la

actitud de Natalia pero no es capaz de ponerle un alto, al contrario ella lo castiga ante cualquier atisbo de cuestionamiento de su poder privándolo de los alimentos.

Ante la eminente boda de Irene y Luis, Natalia presiona más a Gumaro para que solicite préstamos en su trabajo. El primero es otorgado pero se consume, antes de llegar a las manos de Natalia, cubriendo las deudas que el señor Pérez había adquirido previamente con sus compañeros de trabajo quienes además tampoco le muestran ningún tipo de respeto. Un segundo préstamo es negado por la junta directiva a través de Don Ricardo, el jefe de Gumaro, quien lo aprecia y confía en él por lo que le solicita un favor: hacerle llegar una carta de amor y un poco de dinero a su novia, Margarita, una secretaria quien también labora en la oficina y con quien Don Ricardo tiene una relación secreta.

Gumaro acepta la comisión ante la sospechas de Natalia de que su esposo está gastándose el dinero con alguien más, en medio de sus dudas espía el saco de Gumaro y encuentra la carta de Don Ricardo a Margarita con 1,000 pesos, Natalia toma el dinero y devuelve el sobre a su lugar. Gumaro hace llegar la carta a su destino y después se lo informa a Don Ricardo, que molesto lo acusa de haber sustraído el dinero, dándole un plazo de 3 días para devolverlo sino será denunciado a las autoridades e irá a la cárcel. Desesperado el señor Pérez busca en su casa, ante la mirada fría de su esposa quien le informa que ella tomó el dinero para el vestido de boda de Irene, Gumaro le suplica que se lo devuelva sino irá a parar a la cárcel ya que no era suyo, Natalia escucha la explicación de su esposo pero dice que ya no puede recuperarlo pues ya fue gastado en el vestido.

Gumaro cansado de Natalia y para evitar avergonzar a su familia decide abandonar su casa, su partida inicia un espiral que agudiza la situación económica y moral de su familia la cual sólo será resuelta cuando este vuelve, siendo otra clase de marido, padre y trabajador.

### 1.2 Construcción dramática de *La familia Pérez*

*La familia Pérez* es un melodrama familiar que posee un montaje narrativo lineal, pues une en una sucesión cronológica diversos planos, cada uno de los cuales realiza una contribución significativa que permite avanzar en la historia narrada.[169] Con una duración de 1 hora, 33 minutos, 34 segundos, tiene una considerable cantidad de cortes formales, por lo cual optamos por realizar una segmentación propia; los cuadros de análisis o nuestras secuencias dramáticas son imaginarias, es decir, no se muestran como fragmentos realizados en una sola toma o en una misma escena, más bien poseen cierta estabilidad temática y por ello suelen agrupar varios cortes oficiales, léase, el corte seco, el fundido al negro, o el fundido encadenado.[170]

Cabe mencionar que esta segmentación se guio por la construcción del relato, particularmente por los momentos en que parece existir una ruptura o inflexión dramática del mismo, de tal manera que a través de estos, la trama alcanza un nivel más alto de problematización o en su defecto comienza a desenredarse para dar pie al desenlace de la misma. Igualmente, un elemento nodal para definir la partición fue seguirle la pista a las relaciones tejidas por uno de los protagonistas, Gumaro Pérez. Este ser humano que, biológicamente es hombre, cuyo sexo ya conllevaba expectativas respecto a prácticas sociales y culturales muy particulares, las que se hicieron explicitas y quedaron implícitas a lo largo de la película. Estos principios metodológicos arrojaron 30 secuencias dramáticas, las cuales fueron descritas de la siguiente forma:

Créditos

I. Presentación de los integrantes de la familia Pérez. (1:40)
II. Gumaro y la familia Pérez. (4:42)
III. Los muebles de la marquesa de Salvatierra. (7:18)

[169] Juan Pedro Gómez, *El cine. Una guía de iniciación*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, p. 52.
[170] Corte seco: las imágenes de un plano suceden las del anterior sin ningún paso intermedio; el fundido al negro, la imagen de un plano se oscurece hasta que la pantalla se vuelve negra; el plano siguiente se va iluminando de forma progresiva y aparece una imagen que no tiene continuidad; o el fundido encadenado (que consiste en el mismo procedimiento que el fundido al negro, sin embargo se diferencia de que en lugar del negro se utiliza una superposición de una imagen sobre otra. Ramón Breu Pañela, *101 actividades de competencia audiovisual*, Barcelona, Editorial GRAÓ, 2015, p. 63.

IV. El castigo de Gumaro (11:21)
V. Gumaro con su jefe. (15:22)
VI. Gumaro y sus compañeros. (18:18)
VII. Los invitados a la cena de la familia Pérez. (22:47)
VIII. Gumaro come en la cocina.(28:44)
IX. La cena no cena. (29:53)
X. Gumaro y Clara. (30:44)
XI. Un asunto de dinero. (31:50)
XII. Gumaro y Rosa. (32:13)
XIII. Los recuerdos de Salvatierra. (34:24)
XIV. La visita de Felipe. (35:39)
XV. Otro préstamo para Gumaro. (39:40)
XVI. La infidelidad de Gumaro. (44:01)
XVII. Más dulce que un piloncillo. (45:12)
XVIII. Rodrigo y Rosa (49: 19)
XIX. El secreto de don Gumaro.(48:47)
XX. Gumaro es un ladrón. (51:17)
XXI. Abandonando a la familia Pérez. (59:19 )
XXII. Gumaro limosnero. (55:56)
XXIII. La boda de Irene. (57:54)
XXIV. Dando una vuelta de tuerca para Gumaro. (1:05:36)
XXV. La familia Pérez se queda sin nada. (1:08:19)
XXVI. Nunca me rebajare de ese modo… ¡Nunca! (1:11:59)
XXVII. De “el viejo” al señor Pérez. (1:15:10)
XXVIII. Gumaro en la casa de los Pérez. (1:16: 47)
XXIX. Un nuevo centro de poder en la familia Pérez.(1:20:34)
XXX. Gumaro, el patriarca de la familia Pérez. (1:32:44)

Fin

Como puede notarse, *La familia Pérez* tiene la estructura narrativa propia de los melodramas hechos durante la primera parte del siglo XX; siguiendo los parámetros del melodrama clásico hollywoodense, la película cuenta con una intriga

central, en este caso providencial pero que pudo haber sido catastrófica, cuyo desenvolvimiento hace énfasis en el sentimentalismo, privilegiando a la víctima.[171] De ahí que la relación de secuencias dramáticas descrita sea consistente con la narrativa melodramática, pues existe una problemática construida sobre la falta de voluntad de Gumaro de subjetivar una forma de ser hombre.

De lo anterior se desprende que unos minutos después de la mitad de la película se encuentre localizado el clímax: las secuencias van acumulado una serie de conflictos secundarios que se tejen a partir de la problemática central, para que en la secuencia XIX, 48'47'', se observe el nudo dramático completamente tensado dando pie, a partir de aquí, a la resolución del conflicto central, y al ocurrir esto, la salida de las problemáticas secundarias.

El filme se divide pues en dos grandes bloques cuyo hilo conductor, desde nuestro objeto de estudio, es el encuentro del protagonista con una noción normativa de la masculinidad, es decir, un modelo de masculinidad hegemónica. De esta forma, las respuestas que ofrece Gumaro durante el desarrollo del primer bloque de la trama son negativas frente a esta, no es sino hasta la secuencia XXI, cuando él brinda la primera réplica explicita positiva ante dicha noción normativa, dando pie con ello a la segunda fase de la trama. En los anexos 1 y 2, se puede observar la forma en que las decisiones de Gumaro respecto a la subjetivación de la masculinidad hegemónica organizan la trama del filme, decisiones que tanto hacen escalar el problema como después lo resuelven.

Una comparación entre los cuadros análisis y, lo que hemos interpretado como la problemática central, es decir, las respuestas de Gumaro frente a la masculinidad hegemónica (anexos 1 y 2) muestra un desfase respecto a la segmentación realizada, ya que algunas secuencias tiene como rasgo peculiar padecer la ausencia explícita de Gumaro, estamos hablando de las secuencias VII, IX, XI, XIII, XXV y XXVI donde el protagonista no aparece en el encuadre, y por tanto no existe un conflicto tácito. Sin embargo, su presencia flota en el ambiente al actuar como referente de la acciones realizada por los personajes, estamos así ante

[171] Jordi Sánchez Navarro, *Narrativa audiovisual*, Barcelona, Editorial UOC, 2006, p. 120.

la construcción de una relación implícita que es fundamental para la narrativa de la película. Mención aparte debe realizarse de la secuencia XVIII, que se refiere al inicio de la relación amorosa entre Roberto y Rosa, no existe en el sentido narrativo ninguna relación implícita o explícita para la problemática central de la trama, no se habla nunca de Gumaro y la secuencia parece tejerse con una dinámica aparte, sin embargo su valor estriba en plantear el conflicto que detona que Gumaro vuelva más tarde con su familia.

En términos generales, este primer acercamiento parece comenzar a cuestionar lo que se ha dicho hasta ahora sobre la Época de Oro, es decir, que construyó representaciones monolíticas de hombres machistas, violentos y patriarcales. Nuestra premisa de trabajo se refirió no a desechar esta tesis sino más bien a complejizarla, y la única forma de hacerlo es desmenuzando los filmes, no limitándonos sólo a la mera sinopsis, el cine se construye sobre un lenguaje audiovisual que es fundamental a la hora de la lectura, así por ejemplo el impacto de una escena romántica se vuelve mayor cuando existe una música suave de fondo, y un extreme *close-up* sobre la pareja. Nosotros intentamos mostrar que el análisis fílmico puede poner en evidencia que dichas prácticas culturales alcanzaron a recoger del mundo, las inconsistencias de las nociones normativas del género, y que por tanto no existió una representación coherente y acabada de las masculinidades sino más bien también ellas mismas fueron conflictivas.

### 1.3 Análisis fílmico de *La familia Pérez*

#### Sobre el título y los créditos

*La familia Pérez* fue producida en 1948 por uno de las grandes casas productoras durante la década de los cuarenta, Filmadora Mexicana S.A. FILMEX había sido fundada en 1941 por iniciativa de Gregorio Walerstein, Gonzalo Elvira y Simón Wishnack, formando así uno de los emporios productores y distribuidores en el país más importantes en los años dorados del cine nacional. Walerstein, hijo de migrantes judíos de origen polaco, nació en la Ciudad de México el 22 de febrero de 1923, estudió contaduría en la Universidad Nacional, la cual ejerció durante

algunos años hasta que tomó la decisión de incursionar en la industria cinematográfica del país. Particularmente *La familia Pérez* forma parte de la larga carrera del zar del cine nacional, como se le conoció algunos años después, quien inició su vida como productor cinematográfico en 1941 con *Lo que el viento trajo,* filme protagonizado por Jesús Martínez *Palillo* y dirigido por José Benavides Jr., que fue un rotundo fracaso.

No fue sino hasta que Walerstein asociado con Elvira y Wishnack, fundaron FILMEX que el productor conoció la fórmula del éxito a través de la adaptación cinematográfica de la novela de Alejandro Dumas, *El conde de Montecristo* (1942), dirigida por Chano Ureta y protagonizada por Arturo de Córdova y Mapy Cortés. Walerstein se caracterizó por tener un olfato increíble para el negocio cinematográfico, siendo el hombre fuerte detrás de grandes producciones del cine nacional hasta los años noventa del siglo XX; películas y figuras importantes para la cultura mexicana serán tejidas bajo su capacidad administrativa y de negocios como Pedro Infante, María Félix, Jorge Negrete, Dolores del Río, El Santo, Joaquín Pardavé, incluso Vicente y Alejandro Fernández, en su última etapa de vida productiva.

La biografía de Walerstein está atada así, invariablemente a la historia del cine mexicano, particularmente durante los cuarenta bajo los auspicios de FILMEX estuvo atrás de películas como *Canaima* (1945), *La mujer de todos* (1946) o *Maclovia* (1948).Tal como lo ha manifestado en la biografía del productor la historiadora Eugenia Meyer, que además fue su hija, Walerstein pensaba el cine como un medio:

> […] de exponer la realidad de un país para darla a conocer, […] para mostrar la problemática de [una nación] y, de ser posible, sus soluciones. Decía que el cine debía ilustrar, educar y formar al individuo, expresar sin tapujos las dificultades por las que atravesaba una nación, porque a fin de cuentas la misión del llamado séptimo arte era reflejar la realidad y hacer crítica constructiva de la misma.[172].

[172] Eugenia Meyer, *Gregorio Walerstein: Un hombre de cine*, México, D.F. Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 25.

Ciertamente, detrás de esto parece existir un compromiso social y un profundo nacionalismo, elementos que quedaron manifestados en muchas cintas de las cuales fue productor. A pesar de lo señalado no debemos pasar por alto que Walerstein fue un hombre de negocios, el triunfo de FILMEX como casa productora y distribuidora se originó en gran medida gracias a él, sus anhelos de crecer y olfato le llevaron a fundar con Jesús Grovas, Carlos Carriedo Galván y Salvador Elizondo, Películas Mexicanas S.A., primera empresa dedicada a la distribución del cine mexicano para toda Sudamérica.

Realmente Walerstein y FILMEX intentaron reproducir una forma de organización de la industria conocida como *Studio System*, fórmula hollywoodense con la que el cine nacional tanto pretendió encarar al propio cine norteamericano como asegurar el consumo de las películas mexicanas en el territorio nacional y en el extranjero, sobre todo en Sudamérica. El sistema de estudios a la mexicana fue el telón de fondo que movilizó la creación fílmica durante la década y sobre él fue que se constituyó el sistema de estrellas del que hemos hablado líneas atrás.

En términos generales, el *Studio System* se caracterizó por una integración vertical de la industria que conllevó el control tanto de la producción, distribución y exhibición, lo anterior basado en una estricta manipulación de tres áreas: la posesión de estudios, la firma de contratos laborales para todos los involucrados en la producción, desde los directores hasta los actores, y la especialización de las compañías en determinados géneros fílmicos. Esta organización industrial que tuvo su mayor esplendor en los Estados Unidos, permitió la creación de un verdadero mercado oligopólico, concentrando en siete compañías: Paramount, Universal, MGM, Twentieth Century-Fox, Warner Bros., Columbia y RKO, que llevaron a que en 1938 la Comisión Federal de Comercio interpusiera una demanda contra estas compañías acusándolas de violar la Ley Antimonopolios Sherman debido al control asfixiante que ejercían sobre la producción, distribución y exhibición.

Más tarde en 1948, la Suprema Corte de Justicia norteamericana encontró culpable a las siete compañías y ordenó desmantelar los acuerdos de “bloques de reserva” por medio de los cuales las empresas obligaban a los exhibidores y

distribuidores independientes a comprar un número determinado de películas (en "bloque"), el falló estableció entonces que los filmes fueran vendidos de forma individual y ordenaba a las compañías deshacerse de sus filiares de distribución, teatros así como salas de cine.

La organización de la industria mexicana difícilmente pudo imitar limpiamente esta estructura tan beneficiosa para las compañías, sobre todo porque hubo intereses de sus similares norteamericanos en el mercado nacional. Empero, por ejemplo Gregorio Walerstein logró controlar el mercado centroamericano, sudamericano y del Caribe a través de Películas Mexicanas S.A., haciendo entrega de comisiones a los distintos agentes en lugar de vender el film a precios fijo,[173] pese a esto, la exhibición no termino de ser completamente cooptada por las propias compañías nacionales, debido a la fuerte injerencia y control de extranjeros fundamentalmente de origen norteamericano.

En este tenor la creación de un monopolio de la exhibición dirigido por el empresario estadounidense William O. Jenkins a través de la Compañía Operadora de Teatros (Cotsa), asociado con Gabriel Alarcón y Manuel Espinosa Yglesias, fue una pieza vital que maniato una estructuración mucho más vertical de la industria, adicional a esto tenemos la gran injerencia que tuvo Jenkins en el otorgamiento de créditos a través del Banco Cinematográfico del cual fue su principal accionista, incluso ya en 1947 cuando fue nacionalizado y comenzó a otorgar créditos, el empresario estadounidense se las ingenió para que le tocará una parte del pastel, debido a que el Banco no otorgaba créditos directamente a los productores sino más bien a los distribuidores, Jenkins comenzó a ser accionista justamente de estas compañías.[174]

Pese a lo señalado *La familia Pérez* parece no haber enfrentado la amenaza, muy constante durante la época, de ser enlatada: Gregorio Walerstein mantuvo

[173] Cristina González Ramírez, *Sistema de distribución y exhibición del cine mexicano. 1921-2004*. Tesis para obtener la Licenciatura en Administración, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 2005, p. 16.

[174] Carl J. Mora, *Mexican Cinema. Reflection of a society*, *1896-1988,* Berkeley, University California Press, 1982, pp. 77-78.

relaciones muy estrechas con Jenkins[175] pero además cine Opera, espacio donde fue estrenada la película el 5 de mayo de 1949[176] fue propiedad de Oscar y Samuel Granat, miembros reconocidos de la comunidad judía mexicana, amigos del productor, y que eran además hermanos de Jacob Granat, una de los primeros y más importantes empresarios de las salas de exhibición durante los primeros años del cine nacional. [177]

El cine Opera fue en el sentido estricto uno de los pocos vestigios que retaban el monopolio de Jenkins, y una joya para la familia Granat que había deseado construir un teatro justamente en la zona de San Rafael, recinto del pujante emblema de la Revolución, las clases medias. Hasta 1937 el lugar había carecido de salas de exhibición cuando fue inaugurado el Cine Encanto, diseñado en estilo *art decó* con cuatro niveles de butacas y al interior de la sala por primera vez un elevador.

Los Granat invirtieron recursos y sueños en el cine Opera, el diseño arquitectónico fue encargado al arquitecto Félix T. Nuncio, la cimentación a Leonardo Zeevaert y la ingeniería civil a Manuel Moreno Torres, los tres artífices de la nueva fisonomía urbana y cosmopolita de la Ciudad de México. Con un estilo también *art decó*, una fachada con las esculturas de Melpómene y Talía, respectivas musas de la tragedia y la comedia,[178] así como un decorado interior realizado por el diseñador y escenógrafo Manuel Fontanals,[179] el cine Opera se convirtió en un nicho social a donde acudían los beneficiados por la industrialización y urbanización emprendida por Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés.

---

[175] Emilio García Riera, *Emilio Fernández, 1904-1986*, Universidad de Guadalajara/Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica, Guadalajara, 1987, p. 127.

[176] María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, México, D.F., UNAM/CUEC, 1982, p. 459.

[177] Alicia Gojman de Backal, *Jacobo Granat. Una vida de contradicciones entre la comunidad y el cine*, México, D.F., Comunidad Askenazi, 2012, pp. 79-113.

[178] Sergio Raúl Bárcenas Huidobro, *Cine Opera: Espejo de una crisis y la formación de un monopolio,* Tesis para la obtención de la Licenciatura en Comunicación, UNAM, México, D.F., 2013, pp. 61-67.

[179] Rosa Peralta Gilabert, *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio*, Madrid, Fundamentos, 2007, p. 318.

El Opera fue inaugurado el 11 de marzo de 1949 con el estreno de un hito en el cine nacional, *Una familia de tantas* de Alejandro Galindo, un poco menos de un mes después toca su turno a *La familia Pérez*, la que se mantuvo durante dos semanas en exhibición; ambas películas con la clase media como personajes en un cine no para las clases populares, parece un circulo que se cierra frente a la preocupación o las pretensiones de Gregorio Walerstein de ofrecer un cine más urbano apegado a los aires modernos que flotan en el país.

Ambas películas tienen en realidad muchas más cosas en común además del espacio de su estreno, las dos plantean a su modo una serie de problemáticas vigentes al interior de la construcción de la familia, la cinta de Alejandro Galindo fue desde luego mucho más explícita: un padre estricto que lucha por mantener su autoridad y poder, tambaleada por los tiempos modernos, el vendedor de aspiradoras sirvió de metáfora perfecta de la llegada de esta nueva etapa; la creación de Martínez Solares es por su parte un melodrama salpicado de comedia donde nuevamente el padre se vuelve el centro de la problemática familiar. Al contrario de Don Rodrigo Cataño, Gumaro Pérez brilla por su ausencia de poder, sus hijos también cuestionan su moralidad no acorde con los tiempos modernos frente a una madre convenencieramente relajada cuando se trata de dinero o de consentir al único varón de la casa.

Gumaro y Rodrigo sufren y se muestran incapaces de tomar la decisión correcta a fin de mantener la estructura familiar en pie, los desenlaces parecen en la superficie distintos, la censura hizo lo suyo con el trabajo de Alejandro Galindo que antes del estreno es condicionado por el Departamento de Supervisión Cinematográfica a la modificación del final con objeto de reestablecer la autoridad y poder de Don Rodrigo;[180]Gumaro hace lo propio sin que la reprimenda gubernamental intervenga, el guion está construido justamente para reivindicar la autoridad y poder del jefe de familia, por lo menos es lo que muestra en un primer nivel de análisis el filme. Bajo estas condiciones la libertad creativa estuvo

[180] Francisco Peredo Castro, *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*, México, CONACULTA/IMCINE, 2000, p. 46.

constantemente maniatada, más esto no desdibujó el propio afán moralizador y nacionalista de nuestros realizadores cinematográficos.

Gregorio Walerstein fue sólo la parte menos visible de la red de sociabilidades tejida detrás de *La familia Pérez*, estructura donde se compartió espacio, tiempo pero también visiones sobre el cine, la familia y la masculinidad de los años cuarenta. En esta película Walerstein laboró con una figura que con los años se volvió recurrente para la historia del productor, Joaquín Pardavé, por su parte Gilberto Martínez Solares colaboró poco con Walerstein y FILMEX, según los datos que hemos tenido al alcance, esta y otra película los unirá, empero sí hay una suerte de reencuentros constantes a lo largo de la vida laboral entre Gilberto Martínez Solares, Joaquín Pardavé, Sara García, Manuel Esperón, Agustín Martínez Solares, Walerstein y el propio FILMEX.

Antes de reencontrarse en 1948 para filmar *La familia Pérez*, Pardavé y Martínez Solares había trabajado juntos en *Yo baile con Don Porfirio* (1942), el primero como protagonista y el segundo como director. Desde el punto de vista artístico Don Gilberto estuvo alejado de otros directores como Roberto Gavaldón o incluso el propio Alejandro Galindo, su carrera la forjó en películas relajadas al lado de actores como Manuel Palacios "Manolín", Manuel Espino "Clavillazo" y Fernando Soto "Mantequilla", pero sobre todo con quien habría de marcar un hito en el cine nacional fue con Germán Valdés "Tin tan".

Gilberto Martínez Solares nació en la Ciudad de México en 1906, al igual que muchos de sus contemporáneos, sus primeros años de vida los vivió bajo las turbulencias provocadas por la Revolución, teniendo que huir junto con su familia de la capital para refugiarse en Pénjamo, Guanajuato durante varios años. Al regresar a la Ciudad de México, Gilberto Martínez ingreso a la Escuela Primaria Fray Bartolomé de las Casas, donde conoció a Gabriel Figueroa y Alejandro Galindo, y con quienes mantuvo toda su vida una estrecha relación tanto a nivel profesional como personal. Desde niño manifestó una gran afición por la fotografía, llegando a tener junto con su hermano Raúl y Gabriel Figueroa un estudio de fotografía a mediados de los años veinte, empero parece ser que Don Gilberto sintió

atracción por las luces de Hollywood en donde trabajó en otro pequeño estudio fotográfico también de su propiedad y como extra.

En 1935 recibió de Miguel Zacarías su primera oportunidad para trabajar en el cine mexicano, haciéndose cargo de la fotografía junto con su hermano Raúl de la película *Rosario* (1935), protagonizadas por Pedro Armendáriz y Gloria Morel. Martínez Solares estuvo detrás del éxito de *Tin tan*, fue el quien lo urbanizó y lo volvió el pachuco citadino que quedó plasmado en *El rey del barrio* (1949) al respecto señaló el director: "Se inició como pachuco, es decir, un mexicano que se vestía muy extravagante, pero en realidad yo lo convertí en un personaje de ciudad, de barrio; eso fue porque yo no conocía el ambiente de los pachuchos […] Lo convencí al decirle: –Bueno, usted tiene un estilo y un género muy bueno para Estados Unidos, pero yo creo que debe adaptar más a su personaje de acuerdo con la realidad de aquí".[181]

A Martínez Solares la prensa durante la época no lo trato muy bien, sus películas fueron casi invariablemente calificadas de payasadas o astrancadas[182], el propio director sostuvo que sus críticos pensaban que los cómicos eran actores de menor categoría.[183] Lo que sus detractores o los medios de comunicación no reconocieron, pero sí valoraron fuertemente las compañías productoras, fue la capacidad para llevar a buen términos sus proyectos, tan sólo en 1948, año de realización de *La familia Pérez*, Solares estuvo involucrado en otros tres películas: *Tuya como siempre* (director y adaptador), *Conozca a las dos* (director), y *Calabacitas tiernas (¡Ay qué bonitas piernas!)* (Director y adaptador), esta última pieza fundamental del cine nacional y vital en la vida de *Tin Tan*.

---

[181] Eugenia Meyer (coord.), "Testimonio de Gilberto Martínez Solares" en *Cuadernos de la Cineteca Nacional, Testimonios para la Historia del Cine Mexicano*, México, D.F., Secretaria de Gobernación/Cineteca Nacional, Tomo 4, 1976, pp. 32-36.

[182] El astracán (o astracanada) es un subgénero teatral cómico muy popular en los escenarios españoles durante el primer tercio del siglo XX. Se encuentra basado en una teatralización de la realidad, donde se explota el uso de recursos como las falsillas sentimentales y situaciones disparatadas. La acción, las situaciones y los personajes se supeditan al chiste y a las deformaciones cómicas del lenguaje. Los juegos toscos de palabras, la tipificación regional del habla, los nombres propios que dan lugar al equívoco y al chiste son otros recursos repetidos.

[183] Eugenia Meyer, *op. cit.*, p. 33.

Solares fue un director prolífico, involucrado en casi doscientos proyectos cinematográficos hasta su muerte, con una profunda comprensión de la industria y de las hondas contradicciones en el ambiente urbano del México de los años cuarenta, esta finura la dejó ver en sus realizaciones al lado de *Tin Tan* y en general en su producción cinematográfica, enclavada mayormente en los ambientes urbanos. De hecho a él pertenece la idea original de *La familia Pérez*, adaptada para el cine más tarde con ayuda Pardavé. Esta preocupación por retratar la vida urbana es una constante entre Walerstein, Solares y Pardavé, igualmente el aire cómico de la trama que desdibuja el carácter dramático de la cinta, no así lo moralizante que permanece, por lo menos para el caso de la historia de los Pérez.

Luego tenemos a Joaquín Pardavé nacido con el siglo y ya para el año de realización de la película con una profunda y extendida carrera en el cine mexicano, pues lo mismo fue director, guionista y compositor, así por ejemplo la letra de la canción que tararea su personaje en uno de los planos durante la película, *Aburrido me voy*,[184] es de su autoría. Nacido en Guanajuato el 30 de Septiembre de 1900, hijo de un actor también llamado Joaquín Pardavé y de la cantante de zarzuela, Delfina Arce, desde muy temprana edad tuvo contacto con el mundo de las carpas o del teatro ambulante mexicano, lo cual parece haber impreso estos rasgos críticos pero simultáneamente relajados así como ligeros a muchos de sus guiones, películas dirigidas y/o protagonizado por él.[185]

Joaquín Pardavé fue durante los años cuarenta un artista prácticamente exclusivo de FILMEX: *El baisano Jalil* (1942), *Adiós juventud* (1943) *El sombrero de tres picos* (1943), *México de mis recuerdos* (1943), *Los hijos de don Venancio* (1944), *El gran Makakikus* (1944), *Los nietos de don Venancio* (1945), *El barchante Neguib* (1945), *Los viejos somos así* (1948), *La familia Pérez* (1949), *Ojos de juventud* (1948), *Una gallega en México* (1950), *Primero soy mexicano* (1950) o *Una gallega baila mambo* (1950), fueron son algunas de las películas que realizó con

[184] U.S. G*over*nment Printing *Off*ice, *Catalog of Copyright Entres: Musical Compositions*, Washington D.C., Government Printing Office, 1945, p. 1434.
[185] Carlos Monsiváis, *Mexican Postcard*, Trad. de John Kraniauskas, Verso Press, New York, 1997, p. 116.

aquella casa productora como protagonista, su cercanía con Walerstein fue indiscutible pues en la mayor parte de las películas este actuó como el productor.

La triada se repite una y otra vez durante la década, FILMEX, Walerstein y Pardavé. Compartiendo los tres una misma visión respecto a la función que debe tener el cine como un medio para mostrar la realidad pero apelando a reivindicar ese otro país que se estaba construyendo durante la década de los cuarenta: urbano, industrializado y moderno. Hacia 1946 Pardavé sostuvo al respecto: "Se han producido muchas películas en las que sólo se trata de lo popular, en que sólo se presentan algunas clases sociales. […] por lo que creen en otras partes que eso somos y nada más. No, hay que mostrar también la educación, la verdadera cultura de México, todos los aspectos reales que aquí existen"[186]

Pardavé significó para la industria una figura paternal o de sabía autoridad tal como lo parece dejar ver la prensa de la época que se dirige a él de forma por demás respetuosa, anteponiéndole casi invariablemente el título de "Don". Incluso además valdría la pena señalar que, en un momento donde mucho del éxito de las películas se construyó sobre la base del rumor entre los medios de comunicación, fue sintomático que las breves referencia que pudimos localizar durante el decenio, hablan de él exclusivamente por su trabajo con escasos atisbos de su vida privada y cuando lo hacen lo muestran acompañado de su esposa. Quizás esto emanó de su edad y de su extendida carrera en la industria. Por ejemplo en una nota a propósito del estreno de *Cuando los hijos se van* (1941) es representativo como se enumeran a otros actores con una gran trayectoria como Fernando Soler o la propia Sara García, y aunque justamente los protagonistas son estos dos, el único que merece el título de Don fue Pardavé.[187]

El peso simbólico del actor parece haberse construido en parte por un manejo de su carrera relativamente "limpio", esto significa no involucrado en escándalos

[186] Charla sostenida con Joaquín Pardavé, *El Cine Gráfico*, vol. 5, núm. 12, México, D.F., 14 de abril de 1946, pp. 6-7.

[187] Revisamos los periódicos de mayor circulación entre 1940 y 1950, *Novedades*, *Excélsior*, *El Popular*, *El Universal*, alrededor de las fechas de estreno de las películas de Joaquín Pardavé. La referencia a la que hace alusión el párrafo apareció en: Cartelera mexicana, *Excélsior*, 13 de marzo de 1941.

que cuestionaran su moral o su posición dentro de la propia industria como ocurrió con otros actores contemporáneos como Mario Moreno, Jorge Negrete, Pedro Infante o German Valdés. Ello puede ayudarnos a explicar las referencias con las que los espectadores asisten a las salas de cine y sobre las cuales se apoya la construcción del guion de nuestra película.

A este respecto es igualmente importante la manera en que a Pardavé se le permite encarnar una serie de personajes cuya voracidad irónica, fanfarronería o pusilanimidad hubiera provocado la repulsa masiva de parte del público, así tenemos a Don Susanito Peñaflor y Somellera, Gumaro Pérez o Don Timoteo en *Gendarme de la esquina* (1953) donde su esposa doña Dulce (Emma Roldán) le sentencia "con esa alma de cántaro es imposible hacer nada en la vida"; incluso, en un momento donde la masculinidad hegemónica construía discursos de rechazo al travestismo se le permitiera una película donde este se disfrazaba de mujer, en *Doña mariquita de mi corazón* (1953).[188]

A lo anteriormente señalado se debe añadir la fuerza y valor que existe detrás de los personajes que encarna, es en ellos donde se construye la mayor parte del poder simbólico del actor dentro de la industria cinematográfica mexicana, personificando en muchas ocasiones a hombres nobles, simpáticos, graciosos, luchadores, valientes, con fuertes valores morales, dispuestos aprender de los demás y por todo ello mismo, héroes paternales que la trama explotara con fines didácticos.

Tampoco debe marginarse el duro soporte que Pardavé encontró al lado de su pareja cinematográfica durante los años cuarenta, Sara García. Procedentes también de las carpas, de lo cual puede derivarse su compatibilidad actoral, García y Pardavé trabajaron por primera vez en una misma producción en la película *En un burro tres baturros* (1939), durante la década siguiente los veremos aparecer en *Ahí está el detalle* (1940), *Al son de la marimba* (1940), *Cuando los hijos se van* (1941), *Azahares para tu boda* (1950), convirtiéndose en la pareja de migrantes legendarios

[188] Josefina Estrada, *Joaquín Pardavé. El señor del espectáculo*, Volumen III, México, Editorial Clío, 1996, pp. 36-38.

en *El baisano Jalil* (1942), sucediendo que a partir de aquí se repetirá la dupla en: *El barchante Neguib* (1945), *El ropavejero* (1946), *La familia Pérez* (1948) y *Dos pesos dejada (El padre desconocido)* (1949).

En realidad en estas cinco últimas películas tenemos una penetración y entendimiento de la pareja no únicamente a nivel actoral sino también a nivel de la trama. En *El baisano Jalil*[189], los golpes que recibe Jalil (Joaquín Pardavé) de parte de los Veradada son amortiguados siempre por Suan (Sara García), encontrándose en un espacio de complicidad e inocencia cuyo acompañamiento logra salvarlos del mundo frívolo en el que se desarrollan. Por su parte en *El barchante Neguib*, algo equivalente ocurre entre Sara y Neguib que al migrar de provincia hallan soporte y protección mutua ante el desdén que reciben de parte de su hijo Farid. Esta receta quedará nuevamente probada en *El ropavejero*, cuando María y Cirilo, dos almas solitarias de edad adulta hallan la posibilidad de unirse para cumplir sus sueños, a través de la asistencia y el acompañamiento, a fin de que ella deje de trabajar de sirvienta y él logre tener una granja, a la que oportunamente la llama María.

Igualmente el desenlace de *La familia Pérez* y *Dos pesos dejada*, apunta rumbo a esa misma dirección, pues a pesar de que Sara García encarna una mujer empoderada que logra amilanar a su pareja, algo que de hecho se encuentra presente durante la primera parte en *El ropavejero*, el carácter de María, Natalia y Prudencia queda mitigado una vez que estos han logrado reconocer la nobleza y valor que existe detrás de los personajes encarnados por Joaquín Pardavé.

Así antes de haberse realizado *La familia Pérez*, tanto los espectadores como los propios realizadores cinematográficos se mueven socialmente y soportan sus estrategias de lectura y usos de la narrativa de la película sobre fuertes construcciones culturales donde la pareja entre García y Pardavé ya es un terreno

[189] Este filme ocupa el lugar 85° dentro de la lista de las cien mejores películas del cine mexicano, según la opinión de veinticinco críticos y especialistas del cine en México, publicada por la revista Somos en julio de 1994. 100 mejores películas del cine mexicano, *Somos Uno*, Editorial Televisa, vol. 100, México, D.F., Julio 1994, pp. 67.

conocido y en cuanto ocurre eso facilitó la edificación del mensaje y el posible deleite de la película.

**Sobre el título**

Con el título el espectador de 1949 pudo imaginar de qué trataba la película, pues el nombre sugiere un grupo de personas con cierto nivel de parentesco, no se sabe aún si este es consanguíneo o legal. Lo concreto en estos primeros segundos del filme es que existe un parentesco; igualmente el apellido sugiere un mundo social, pues este pudo ser otro, Del Valle, o De la Colina y Bárcena, por ejemplo; pero Pérez está preparando al público, para hablar sobre personas promedios, pues se trataba de un apellido como muchos otros en el país. La película aludió entonces a un grupo de personas en una posición social y en cuando ocurre esto, disponiéndolo para esperar algo específico del filme, es decir, que este hable de los problemas de una familia de un cierto espacio social.

Por su parte la imagen que acompaña el título amplia la mirada, se muestra a través de un dibujo caricaturizado (Imagen 1) la constitución de dicha familia (segundo 19): 7 miembros y un loro. Un análisis un poco más detallado de esta imagen, que apenas dura un par de segundos, es reveladora: un hombre de frente en cuyo derredor se encuentran 5 mujeres; un poco alejado de este grupo otro hombre, que por el sombrero de marinero que usa se intuye que es más joven, quizá un niño, el cual tiene unas líneas en espiral dibujadas sobre él, señalando con ello estar fumando; y a un lado de este último, más a la izquierda, un loro, de cuya boca salen algunos garabos que sugieren una habla molesta.

Lo más importante sin duda es lo que ocupa una cuarta parte del campo, el hombre mayor con las 5 mujeres; particularmente el varón y la mujer que está al lado izquierdo en angulación ¾, ¿por qué?, pues porque ambos parecen de mayor edad que el resto, –la mujer tiene canas, el hombre usa lentes– así que se asume aunado al nombre de la película que estos son esposos, el otro elemento es que al encontrarse sus caricaturas en primer plano, se infiere que la trama se cargara sobre ellos.

Pero además esta imagen plantea ya una problemática, estas dos figuras –además del loro y el joven– poseen elementos que sugieren una lectura más profunda, estamos hablando tanto del humo que escapa de la cabeza del hombre, y por otro lado, de las líneas colocadas sobre la cabeza de la mujer, estos trazos aislados no muestran nada, más cuando se leen acompañadas del ceño fruncido de ella y el rodillo en sus manos, es posible entender que esta mujer está molesta, la angulación ¾, consiente comprender que con quien está enojada es con el hombre que tiene al lado, él por su parte ofrece como respuesta quizá la resignación, por las manos puestas en su espalda, y también el cansancio o enfado por el humo que sale de su cabeza. Hasta ahora la película nos ha dicho respecto a la trama que se trata de una familia que se apellida Pérez, la cual tiene 7 miembros y que la esposa está enojada con el marido por algo.

**Secuencia 1. Presentación de los integrantes de la familia Pérez.**

1. G.P.G. Ciudad de México se escucha voz *over* del José Ángel Espinosa "Ferrusquilla". Fundido encadenado
2. G.P.G. Edificios en zona lujosa de la Ciudad de México se escucha voz *over* de Ferrusquilla. Fundido encadenado.
3. P.G. Zona marginada de la Ciudad de México en el encuadre, varios niños caminando sobre calle de terracería, se escucha voz *over* de Ferrusquilla. Fundido encadenado. Plano general sobre casas paupérrimas. Fundido encadenado.
4. P.G. Calle de la Ciudad de México con personas y coches, se escucha voz *over* de Ferrusquilla. Fundido encadenado. Plano general sobre otra calle continúa narrador. Fundido encadenado, encuadre de un edificio. Fundido encadenado.
5. P.D. Puerta del departamento de la familia Pérez, se escucha voz *over* de Ferrusquilla. Fundido encadenado.
6. P.M.L. Natalia se acerca a regar plantas, se escucha voz *over* de Ferrusquilla. Corte.

7. P.A. Ramón en su habitación enciende un cigarro, saca una revista bajo la cama y se echa a sobre ella, *zoom in*, plano detalle de la revista *Vea* y del rostro de Ramón, se escucha voz *over* de Ferrusquilla.
8. *Découpage*. P.M.L. Irene en la ventana desde la cual observa a Luis, se acerca Natalia quien la acompaña detrás de ella, también ve por la ventana. P.G. con angulación picada sobre Luis quien está en la calle en su automóvil, se escucha voz *over* de Ferrusquilla y ruido *in* del claxon del coche tocado por Luis.
9. P.M.C. Angulación lateral de Rosa, quien fuma un cigarro mientras resuelve un crucigrama, ella gira y se mueve el pelo para descubrirse el rostro; *zoom out* Natalia se acerca a acariciar a Rosa y se sienta a un lado de esta, se escucha voz *over* de Ferrusquilla.
10. P.M.L. Clara entra por la puerta, *travelling* lateral para Clara, esta da un beso a Natalia, y dinero. Clara se retira y Natalia se queda contando el dinero, se escucha voz *over* de Ferrusquilla.
11. P.M.L. Patricia en la cocina, quien se ve preparando comida, entra Petra con una canasta de víveres, camina y sale del encuadre.
12. P.D. P'roque, el loro, y la mano de Petra dándole un plátano, se escucha voz *over* de Ferrusquilla.
13. *Découpage*. T. Urbano avanzando. P.A. Gumaro agarrado de la puerta del urbano, quien está rodeado de muchos otros hombres, uno de ellos ayuda a sostenerlo, se escucha voz *over* de Ferrusquilla. Fundido encadenado.

Como ya mencionamos esta secuencia, al igual que la película en su conjunto posee una gran cantidad de elementos que son dignos de ser analizados, sin embargo para los fines de nuestra investigación nos centraremos en los elementos que subyacen respecto a las relaciones de género, particularmente sobre la forma en que se organiza el lenguaje cinematográfico construyendo representaciones conflictivas de las masculinidades.

Aclarado lo anterior podemos decir que la secuencia se caracteriza por su construcción a partir de planos descriptivos y narrativos, si bien existen un par de

planos detalles, uno sobre la puerta y el otro sobre el loro, realmenteb carecen de valor en términos expresivos para la trama. La confección de plano es, por supuesto, vital para que la película establezca un trío de elementos: la posición social de los personajes, es decir, estamos hablando de una familia de la clase media la cual es originaria de Salvatierra, Guanajuato, pero que ahora vive en la Ciudad de México. Con ello ha quedado situado el espacio social; y quizá también el espectador puede fijar la temporalidad donde se desarrollará la trama, es decir, el tiempo ficticio, ya que los planos ofrecen indicios: una ciudad con edificios, automóviles (planos 1, 2, 3,4), vestuario que coinciden con la época en que fue realizada, 1948; entonces el filme asienta el mensaje que se trata de una anécdota contemporánea, claro sí la vemos como público espectador de finales de la década de los cuarenta.

Avanzando un poco, los planos nos presentan a los personajes, un elemento importante que hay que señalar es que por única vez en la secuencia, estos saludaran a la cámara, o más bien al espectador, elemento fundamental para implicar a este; mientras suceden los planos escuchamos la voz *off* de José Ángel Espinoza, que refuerza la implicación pero que además tiene un valor de imposición, pues para entonces era un locutor y actor reconocido por sus radionovelas en la XEQ[190]; en estrecha relación con esto y quizá de mayor peso serán las descripciones realizadas por él, consistentes con el lenguaje corporal de los actores, estos dos elementos permitirán a los realizadores forjar la forma en que se comportarán dichos personajes a lo largo de la trama.

Pero además del valor informativo de este *découpage*, lo que nos resulta más interesante es la forma en que el montaje también está organizando la relevancia de cada uno de los personajes al interior de esta familia. Volvamos un poco al plano 6 de esta secuencia, Ferrusquilla dice: “el personaje más importante de esta familia es doña Natalia Vivanco de Pérez”, mientras el espectador ve salir del fondo del encuadre a Sara García con una regadera manual, se queda en plano medio largo, riega las plantas y justo por un segundo voltea a ver altiva al espectador, cuando es presentada agacha la cabeza como reverencia y sigue regando las plantas. Es

[190] Heriberto Sinagawa Montoya, *op. cit*. p. 45.

evidente el ánimo de hacer interactuar al público con la película, a fin de construir un mensaje de que lo que verán se trata de algo real, consistente con la cotidianidad histórica en la que viven los espectadores. Lo que ocurre después es el desdoblamiento de los personajes en torno al cariño que Natalia siente sobre ellos: Ramón, Irene, Rosa, Clara, Patricia, Petra, Perroquet y, por último ya casi olvidado, Gumaro.

El espectador no sólo asume esto porque lo asegure el narrador, sino los planos muestran a través de las imágenes en movimiento a Natalia, quien aparece activa acercándose dulcemente a Irene y Rosa (planos 8 y 9), mientras que con Clara se torna seca y más bien es receptiva, tanto del beso como del dinero (plano 10); con respecto a la presentación de Patricia, Natalia no aparecerá ni siquiera en el encuadre (plano11).

¿Qué ocurre con Ramón? Nuestro narrador asegura que él es el consentido, pero Natalia no se hace presente explícitamente como lo hará con 3 de sus hijas, aquí es donde los espectador debe llenar huecos y la película proporciona indicios para ello: una habitación propia–cosa que no ocurrió con sus hijas- tapizada de posters de mujeres en trajes de baño y cigarros que fuma plácidamente a sus tempranos 17 años, en suma, algunos privilegios para el único varón de la casa (plano7), se ahondara más sobre Ramón en otro momento.

Mención aparte merece su esposo Gumaro, quien aparecerá por primera vez a los ojos del espectador en plano americano asido literalmente casi de la nada (plano 13). El narrador lo describe como el “más insignificante miembro de la familia”, y el público lo verá además cometiendo un descuido casi fatal al levantar su sombrero para saludar, resbalar y estar a punto de caer del urbano en el que viaja. Son dos vías, una visual y la otra auditiva que se alimentan mutuamente y que comienzan a tejer una representación de Gumaro, insignificante y torpe, sino, por lo menos descuidado. De él en este secuencia no se sabrá más nada porque el narrador prefiere cederle la voz a Natalia, es ella, el centro del importancia quien lo describirá en el plano siguiente.

La películas ha enviado información sobre varias cosas de la familia Pérez, pero la más relevante es que ha colocado el centro de atención sobre Natalia, quien efectivamente es hasta ahora el miembro más importante de la familia, no sólo porque el narrador lo haya impuesto sino además porque a diferencia del resto de los personajes la encontraremos presente en otros planos de esta secuencia, su repetición ha estacionado las luces sobre ella, ¿el filme que ha construido una jerarquización a través de esta presentación? Nos parece que sí y ha colocado con ello a Gumaro, el esposo/padre en el escalón más bajo de esta familia.

Esta secuencia aún no ha planteado la problemática que nos interesa, es decir, la conformación de las masculinidades en el filme, sin embargo, ya avisa que existe un cuestionamiento de la hegemonía masculina al interior de esta familia, al volver a la madre y no al padre, el centro sobre el cual gira la posiciones del resto de sus miembros, y esto es ya de sí parece conflictivo para los realizadores cinematográficos quizá acostumbrados como observamos en el capítulo 1 a entender al hombre el papel más importante en la organización de la familia nuclear.

**Secuencia 2. Gumaro y la familia Pérez**

1. P.A. Natalia, Clara, Rosa e Irene, la primera está dando consejos a sus hijas sobre la forma en que deben tratar a los hombres.
2. Plano-secuencia. P.M.L. Gumaro se asoma a la entrada del departamento mientras Natalia lo nombra, *travelling* lateral para Gumaro quien se reúne con su familia.
3. Plano-secuencia. P.E. Gumaro explica a su familia las causas de su retraso. Natalia lo reprende por llegar tarde y por la falta de dinero. Patricia y Rosa salen del encuadre.
4. P.E. Gumaro da a Natalia los aguacates que terminan siendo naranjas. Natalia se enfurece y grita.
5. P.D. Loro grita el nombre de Gumaro.
6. P.A. Gumaro confunde a loro con Natalia; *travelling* lateral para Gumaro, Natalia enfurece y lo regaña. Clara e Irene salen del encuadre.

Campo/contracampo: 7. P.M.L. Natalia, en angulación frontal, Gumaro, en angulación de perfil, y Enfoque selectivo de Natalia quien reprende a Gumaro por la falta de dinero para su familia. 8. P.M.L. Gumaro en angulación frontal y enfoque selectivo, quien acepta el regaño y asegura que intentará conseguir dinero, Natalia en escorzo.

9. P.A. Natalia de pie sigue reprendiendo a Gumaro, mientras Petra entra y cruza el encuadre. Natalia muestra un enojo explosivo, Gumaro trata de esquivar sus regaños. Natalia intenta sentarse en una silla y esta se derrumba.
10. P.E. Gumaro de pie en angulación trasera observa como Clara, Irene y Patricia intentan levantar a Natalia quien yace en el piso atorada con la silla, entra Petra a encuadre y anuncia a cargadores. Corte

Lo primero que salta a la vista de esta secuencia es la vestimenta de Gumaro (Imagen 2), si bien es cierto en la segmentación anterior habíamos conocido al señor Pérez, la posición física en la que se encontraba difícilmente hacía distinguible este elemento. Antes se había comentado además que el vestuario de los primeros planos ayudaba al espectador a situar la historia en la contemporaneidad de los años cuarenta, entonces ¿por qué Gumaro viste de forma no consiste con los trajes de moda de ese momento? ¿Qué nos está tratando de decir los realizadores? Hasta esta secuencia la película no ha proporcionado muchos elementos que nos expliquen muy bien el porqué, ¿es acaso un traje de mayordomo?, ¿es que Gumaro es un hombre del siglo XIX?, ¿o es simplemente extravagante? Lo importante por lo pronto es que ha hecho a Gumaro aún más visible y lo ha aislado del resto de los personajes, el traje está ahí por algo, es sin duda un signo, aunque aún no se sabe muy bien el por qué.

Más allá del asunto del traje esta secuencia es vital para comprender la problemática que nos interesa. En el plano 1, Natalia aparece dando consejos a sus hijas sobre qué debe hacerse con los hombres, mientras la película nos enseña a Clara, Irene y Rosa no realizar ninguna mueca o expresión, quizás ya

acostumbradas a esta dinámica familiar, lo siguiente es que Natalia nombra a Gumaro y él aparece escurridizo en el siguiente plano. Pongamos un poco de atención a lo expresado verbalmente por Natalia, sin aislarlo desde luego de su lenguaje corporal que se torna tan expresivo que incluso escupe: “a los hombres hay que echarles la carnada primero para pescarlos, luego freírlos, masticarlos y escupirlos, como yo hice con Gumaro”. Esto sugiere un proceso que fue subiendo de nivel, en el cual al final Gumaro parece subyugado.

Natalia es el centro de gravedad entre los Pérez, la pregunta que se emana de esto es, ¿ella es de esta forma por ser estructuralmente arbitraria y autoritaria o, más bien Gumaro es incapaz de ser el jefe que requiere esta familiar nuclear? En este nivel únicamente podremos decir que, Natalia es un personaje brabucón que parece disfrutar ser el centro del poder, eso lo terminará de manifestar la película con los planos 7, 8 ,9. Natalia no pide más dinero, lo exige, grita e incluso es violenta, su lenguaje corporal frente a Gumaro es de desesperación y de estar a punto de golpearlo.

Gumaro por su parte se apabulla, en el campo/contracampo de la conversación entre él y Natalia, que resulta ser el elemento más expresivo de esta segunda secuencia y quizá uno de los más importantes del filme. La película realiza un enfoque selectivo de Natalia, nubla a Gumaro y lo dibuja cabizbajo y pensativo mientras la escucha, hay un efecto de dramatización explícito en los movimientos de la cámara; si bien es cierto que en el plano siguiente tendrá lugar un efecto selectivo sobre Gumaro, desenfocando a Natalia, ella se encuentra en angulación escorzo y no es posible ver nada sobre sus movimientos (imagen 3); el plano 7 parece fungir una doble función, dirigir la atención sobre lo dicho por Natalia pero además hacer notar por primera vez en la película que la víctima se llama Gumaro.

Pero detengámonos un momento ¿Gumaro realmente es tan mártir como lo sugiere este campo/contracampo (planos 7 y 8)? Entender la forma en que se organizan los códigos cinematográficos es importante para que podamos contestar esta pregunta, enfoquémonos en el plano 6, el montaje construyó una relación sintáctica por analogía: Gumaro confunde a Perroquet con Natalia, sus voces, dice,

son igualitas, “que me has dicho cotorra”, es lo que replica molesta Natalia. Nosotros ya habíamos visto a este loro en la caricatura de los créditos, ahí la película había manifestado esos garabatos que, a un costado de él podrían darnos indicios de que este hacía sonidos, pero inferimos que no se trataba de cualquier clase sino unos que probablemente eran molestos, las líneas quebradas que se alcanzan a notar sugieren algo desagradable o estridente. La relevancia del loro estriba en el vínculo semántico que adquiere en el plano 6, no es por sí mismo la representación de una animal, es más un signo, quizá un símbolo de lo que Natalia implica para Gumaro.

La anécdota pudo hacer explícito este vínculo en otro momento, por ejemplo en ausencia de Natalia, sin embargo, Gumaro no tiene ningún inconveniente en expresarlo frente a ella, esto parece tener entonces un valor más allá de la estructura narrativa, él quiere que ella sepa que la considera una cotorra, es su discurso oculto, una forma de materializar su fantasía, su cólera y la agresión que genera la presencia de Natalia frente a él.

Los planos 2 y 3, señalan la llegada de Gumaro, Natalia apenas lo ve comienza a regañarlo tanto por caerse del urbano como por llevarle naranjas en lugar de aguacates. Tras de esto es cuando sucede la “confusión” entre Natalia y el loro, ¿Gumaro se está vengando? El señor Pérez se burla, no sólo a través del loro sino también en el plano 10, entonces hay resquicios en esta estructura de poder por medio de las cuales Gumaro puede escapar a las exigencias de su esposa, tratando de inclinar la balanza a su favor o por lo menos mantener una espacio de poder.

La burla en los planos busca construir una situación cómica, ¿es cómico llamarle a una mujer cotorra? La indicación que la secuencia está dando es que sí, pero esta es sumamente compleja en su conjunto al plantear un circulo que se repite en dos ocasiones: este comienza con la imposición de Natalia cuyo efecto son los malabares de Gumaro para encontrar un espacio donde mantener cierto poder, una causa y su efecto, que no sólo apuntan a plantearle a él un lugar para la resistencia sino además como consecuencia de la forma en que se organizaron los planos, pueden sugerir una justificación.

Pese a lo anterior ambos planos (6 y 9) no son suficiente para deshacer el conflicto existente respecto a quien detenta el poder al interior de la familia Pérez, el propio carácter risible de estos, no desdibuja la voz amilanada de Gumaro, el juego de enfoques, su: “eso es lo único que puedo tomar en esta casa, nota” y la explosividad de Natalia en el plano 9, Gumaro es la víctima eso es lo que ha planteado la película pero no una víctima pasiva sino una que ofrece resistencia.

Recapitulando entonces, ¿qué fue lo que dijo el filme sobre la masculinidad? Este par de secuencias han puesto en marcha una interpretación sobre las relaciones de género hondamente jerarquizada, al mismo tiempo que han planteado la problemática de la película que nos interesa: hay un centro de poder al interior de la familia Pérez, es la mujer/esposa/madre quien lo detenta y no el hombre/esposo/padre, y esto no es consistente con la organización de poder entre los géneros.

La masculinidad hegemónica como práctica social que legítima la hegemonía de los hombres sobre las mujeres y de unos hombres sobre otros hombres, pocas veces la encontraremos tácita durante el primer bloque en que hemos dividido la narrativa de la película; pero como lo podremos ver en la siguientes secuencias, el relato está construido sobre su presencia, o más específicamente sobre su ausencia, y es aquí donde Gumaro adquiere una dimensión fundamental para comprender las representaciones de las masculinidades.

Las masculinidades son relacionales es decir sólo podemos entenderlas con respecto a la forma en que se encuentran organizadas y se interrelacionan entre ellas y con respecto a lo femenino, así pues Gumaro encarna y ejecuta una forma de masculinidad que carece de poder en la esfera pública y privada, ¿es posible construir una masculinidad hegemónica bajo la ausencia de poder? Robert W. Connell, ha insistido que esta, no se encuentra necesariamente vinculada con los hombres más poderosos económica y políticamente, más bien se refiere a una forma de consenso social que posee la capacidad de troquelar las prácticas de un grupo y volverse una noción normativa de ser hombre a fin de ayudar a mantener sus privilegios.

Bajo estas condiciones, ¿Cuántos hombres en las salas de cine de los años cuarenta anhelarían ser Gumaro? ¿En qué medida, una masculinidad como la del personaje de Joaquín Pardavé, está abonando a mantener la balanza inclinada a favor del género masculino? *La familia Pérez* manifestó que Gumaro es un hombre, su cuerpo lo materializa eso no se cuestiona jamás, pero uno de las grandes peculiaridades de la construcción social de la masculinidad hecha por los realizadores cinematográficos establece que al personaje de Pardavé no sólo le basta ser biológicamente varón sino que además debe probar serlo, "ser un hombre de verdad", y esto significa, estar en el corazón de donde emana el poder y la autoridad, poder, autoridad y masculinidad en *La familia Pérez* es una coordenada.

**Secuencia 3. Los muebles de la marquesa de Salvatierra**

1. P.E. Natalia, Clara, Irene, Patricia reciben jubilosas a cargadores, quienes introducen muebles nuevos al departamento.
2. P.A. Gumaro se sienta e intenta leer un periódico, pasan cargadores y lo golpean con uno de los sillones. Gumaro confundido, entra Natalia y le da letras.
3. P.E. Petra anuncia a hombre quien trae smoking de Ramón, en el encuadre Isela, Patricia y cargadores siguen introduciendo muebles a la habitación, Natalia entra a encuadre y recibe smoking.
4. P.A. Gumaro sentado, entra en el encuadre Ramón, quien le da un golpe en la cabeza. Natalia entra al encuadre mientras Ramón sale, Natalia recibe letras firmas de Gumaro. Entra cargadores a pedir propina. Natalia ordena a Gumaro dar propina y sale del encuadre. Gumaro sólo da las gracias y cargadores salen disgustados. Gumaro se siente y lee.
5. P.E. Petra anuncia a Rosa un hombre que trae un abrigo nuevo.
6. P.E. con *travelling* lateral para Rosa quien trae poca ropa. Gumaro se asusta al ver a Rosa y la reprende, Rosa ignora a Gumaro y sale del encuadre, entra Natalia y reprende a Gumaro, Rosa entra a encuadre con abrigo nuevo. Gumaro reprende a Rosa sobre el origen del abrigo, Natalia interrumpe a Gumaro y lo reprende. Rosa sale de encuadre.

7. P.A. *Travelling avant*, Natalia sigue reprendiendo a Gumaro, ella da a firmar letras de smoking, Gumaro intenta sentarse pero la silla no está, Natalia alcanza a detenerlo.
8. P.M.L. Clara limpia un florero de cristal, anuncia a Natalia sobre un invitado. Irene a un lado de esta se molesta frente a dicho invitado.
9. P.M.L. Natalia da la razón a Irene, Gumaro sigue firmando letras, mientras cuestiona la raza de Luis
10. P.M.L. Irene y Clara se sorprenden por las palabras de Gumaro.
11. P.M.L: Natalia reprende a Gumaro y arrebata letras, Natalia sale del encuadre, y él se pone a leer de nuevo.
12. P.M.L. Patricia anuncia que la comida esta lista.
13. P.M.L. Gumaro se emociona avienta el periódico, Natalia entra a encuadre y le informa que debido a que se burló de ella no comerá.
14. P.A. *Travelling retro*. Patricia y Clara entran a encuadre, Gumaro anuncia que no tiene hambre, Natalia escucha las suplicas de sus hijas para dejar comer a Gumaro. Natalia accede, pide un acto de arrepentimiento a Gumaro. Patricia y Clara se dirigen al fondo. Plano secuencia de Gumaro quien se dirige al comedor mientras hace juegos de palabras para Natalia, quien desesperada lo jala y avienta.
15. Panorámica horizontal de la familia Pérez.

El desglose de la secuencia nos muestra fundamentalmente planos narrativos, los cuales permiten a la película mostrar lo que están realizando los personajes. En los planos 1 y 2 lo más visible del campo son las personas yendo y viniendo, moviendo muebles y objetos decorativos, mientras Gumaro en un nivel más al fondo se sienta a leer en una esquina para intentar concentrarse en la lectura (imagen 4). La disposición de Gumaro en la profundidad del campo no es gratuita, al personaje se le colocado en una situación de marginación mientras la vida marcha a su alrededor, la lectura lo evade de lo que ocurre, y él lo ha decido así, podría ser entonces que a través de esta composición se envía la confirmación del rol pasivo

de Gumaro en su familia, él es más la terminal de la acción que la fuente,[191] ocurriría quizá incluso que en el plano 2 el espectador ni siquiera le note, el campo está construido de tal manera que él se vuelve un elemento más del ambiente, los cargadores lo golpean al final de esta sub-secuencia, por notarlo sí pero por ser insignificante casi un objeto; igual ocurre en el plano 4 cuando aparece Ramón. Natalia y este último cruzan el smoking sobre Gumaro como si realmente estuviera de más, ¿estorba?

Tras ser golpeado el señor Pérez reaparece con una confusión extraña preguntando ¿qué ajetreo es este?, ¿qué no escuchó acaso cuando llegaron los nuevos muebles? Él se encontraba presente en el plano 10 de la secuencia anterior, entonces no es sólo que Natalia pase sobre sus deseos, sino que él ha decido rehuir a lo que ocurre, ¿o más bien es distraído? La secuencia apunta más a construirlo como un evasor que utiliza ahora la lectura del periódico como escape y su zona de seguridad, pues algo similar ocurre cuando los cargadores le insultan (plano 4), Gumaro lee en voz alta esforzándose por no escucharlos, y en el plano 11, el montaje construye nuevamente la programación de una respuesta, es decir, una causa y su efecto en las acciones de Gumaro.

Empero, la marginación de Gumaro sólo es momentánea, su reintegración a la dinámica de la familia Pérez, más no en la narrativa pues de la narrativa nunca se ha ido, se hace presente cuando es necesario que firme unas letras *(sic)*(plano 2,7,9,11). Natalia es un personaje influenciador,[192] para ello ha recurrido a la violencia a fin de lograr que Gumaro satisfaga sus necesidades, él apenas si dice "pero" cuando ha recibido de ella ya una amenaza "fírmalas o te escabecho", aquí podemos apreciar donde exactamente se mueve el poder del personaje de Pardavé, su participación solo es necesaria cuando se requiere que actué como proveedor económico de su familia.

[191] Francesco Cassetti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Trad. de Carlos Losilla, Buenos Aires, 1991, p. 179.
[192] Cassetti y Di Chio lo definen como aquel personaje que "hace hacer" a los demás encontrando en los demás sus ejecutores. *Ibidem.,* p. 179.

Los planos 2, 7, 9,11 repiten lo que ya se señaló en los planos 7 y 8 de la secuencia anterior. La película muestra que el deber otorgado por la narrativa al protagonista no es sólo retórica, Gumaro es el proveedor material y hasta esa secuencia él no lo ha cuestionado, lo tiene interiorizado, muy a pesar de la vergüenza que le puede provocar tener deudas; hay una confirmación entonces de que el hombre es proveedor de la familia, pero esta es una constante a la vez que un conflicto central entorno a la falta inicial de Gumaro de subjetivar una masculinidad que confirme la hegemonía de esta.

De la secuencia podemos extraer como elemento nuevo, las limitaciones de Gumaro a la hora de ejercer su paternidad, en el plano 4 apenas por unos segundo se puede ver a Ramón entrando al encuadre mientras empuja a Gumaro de forma inesperada y brusca, la mirada impávida de Natalia que lo único que ve son las letras que Gumaro está firmando, agudizan aún más la violencia sobre él, quien confundido gira la cabeza de una lado a otro mientras Ramón sale del encuadre, Gumaro no comenta nada.

Enfoquémonos ahora en el plano 6, la salida en ropa interior de Rosa sacude de tal forma a Gumaro que, por primera vez hasta este momento de la película, lo vemos disponer algo sobre las acciones de un miembro de su familia, pero lo hace de una forma tan blandengue que en lugar de parecer una orden, su actitud podría confirmar su falta de don de mando, por si no fuera suficiente esto, Rosa lo ignora y sale del encuadre mientras Natalia entrando a este lo acusa de retrograda, marginando de forma peyorativa su opinión.

El abrigo con el que regresa Rosa después de unos segundos será un motivo más que socavará la autoridad paterna de Gumaro; una prenda demasiado costosa, la cual infiere él tendrá también que pagar en abonos, pero Rosa lo sorprende diciendo que no, improvisadamente argumenta que se trata del regalo de una amiga. Su actitud nerviosa denota que por lo menos en algo le importan lo que Gumaro piense, prevaleciendo la herencia tradicional de la autoridad paterna, pero Natalia rompe cualquier intento de él por ejercer alguna potestad, lo interrumpe y atiza el golpe final asegurando que Rosa no puede despreciar un regalo, “por

consideraciones tontas, yo vigilo, yo velo, yo protejo y tú callado", esto último mientras la cámara hace un *travelling avant* que permite estar un poco más cerca de ambos, Gumaro con la cabeza baja, se limita a decir: "callado" y Natalia le ordena firmar otras letras, él simplemente balbucea "firmo".

A lo anterior se agrega que, la aceptación que intentan lograr el resto de las hijas es la de la madre, podría argumentarse a este respecto que ella es el "ama de la casa", "la reina del hogar", efectivamente esto es cierto, pero ese hogar tiene un rey y debería ser Gumaro. Al regresar Rosa con el abrigo de quien pide opinión es de Natalia e igualmente, en el plano 8, Clara avisa a su madre que ha invitado a cenar a alguien. La disputa entre Irene y Clara por los invitados a cenar particularmente representa un espacio más donde podría disputarse el poder, pero Gumaro ya había recibido varios frenos antes, así que frente a esta desacuerdo, sólo interviene por medio de un juego de palabras (plano 9), cuya actitud realmente carece de cualquier intencionalidad por resolver el conflicto, más bien se trata de una burla a las pretensiones de Natalia.

Gumaro es un padre cuyo poder está ausente, sin embargo prepondera un cierto grado de autoridad sobre dos de sus hijas quien le muestran un poco más de consideración que el resto: Clara y Patricia. En el plano 14, la película muestra como ambas intervienen a fin de que Natalia le levante el castigo recién impuesto consistente en no permitírsele comer por burlarse de ella cuando se cayó, Natalia sede frente a sus hijas y le exige a Gumaro un acto de constricción, él acepta y lo hace mientras en la profundidad del campo se puede ver a Irene moviendo la cabeza, dando una señal de desaprobación, no es muy claro debido a su lejanía con la cámara, sí la desaprobación es para la petición de Natalia o para el tono vacilante y débil del arrepentimiento de Gumaro, seguramente, por los vínculos existentes entre Natalia e Irene la desaprobación es para su padre.

Las funciones propias de los padres, según lo deja asentado el filme, son dadas a conocer por boca de Natalia: vigilar, velar y proteger, ¿cuál de estas cumple Gumaro? Hasta ese momento de la trama él se ha enfrentado a una dinámica familiar donde juega un rol eminente pasivo respecto a la educación de sus hijos, el

espacio de poder que posee es notoriamente minúsculo, sí acaso ser la fuente de recursos económicos. Así primero Ramón, luego Rosa, Irene y Clara, muestran de forma explícita que quien gobierna sobre ellos es Natalia, por lo mismo Ramón no tiene ningún inconveniente en aventar a su padre como si se tratará de un igual, al fin y al cabo lo son, ambos viven bajo la tutela de la madre. Pero más allá de lo señalado, la secuencia nos enseña como de manera gradual Gumaro se va marginalizado, empequeñeciendo, permitiendo, borrándose, es un padre que a veces actúa como decorado.

Gumaro construye una paternidad ausente, pero ausente por imposición y por debilidad, esta paternidad blanda sin poder, si acaso escasa autoridad ya ha provocado consecuencias en la familia: Ramón es un hijo irrespetuoso, Rosa recibe regalos costosos de supuestas amiga y se pasea semidesnuda por la casa, Irene es una mujer pretenciosa que no tiene empacho en hacer menos a un amigo de su hermana. Aquí se respiran problemas que va más allá de las aspiraciones económicas de Natalia y que están directamente definidos por la ausencia de una masculinidad que se imponga, que detente el poder y la autoridad sin vacilaciones. Así el sema que ayuda a construir una representación de la masculinidad hegemónica es que ser un hombre cercano a los 60 años es ser padre, eso está puesto en escena desde el principio de la película es algo inherente que ni siquiera se cuestiona pero, y aquí es donde podemos localizar el aporte de la secuencia, ser padre implica ser guía moral, si bien este elemento no se menciona tácitamente podemos inferirlo porque su ausencia está provocando conflictos en los personajes.

Sin embargo el discurso vuelve a ser inconsistente, ¿por qué Rosa se preocupa cuando Gumaro le cuestiona el origen del abrigo? Parece saber que la moral de su padre no aceptaría un obsequio de ese calibre, y eso le genera conflictos, aún a pesar de que la palabra de Gumaro carece de un peso real en su familia, Rosa a interiorizado una jerarquización de las relaciones de género donde, pese a todo lo que Gumaro no es, aún lo ve como autoridad, no es desde luego un desliz de los realizadores sino más bien es una delgada cuerda de la que se sostiene la masculinidad de Gumaro, mostrando que al fin y al cabo no la ha perdido del todo.

**Secuencia 4. El castigo a Gumaro.**

1. P.M.L. *Travelling* lateral sobre Patricia, quien lleva la comida a la mesa,
2. P.E. *travelling retro* para encuadre de la familia Pérez, Natalia habla sobre la cena próxima a realizar mientras sirve la comida; Natalia amonesta a Clara por su invitado.

Campo/contracampo: 3. Natalia, en angulación de perfil, y Clara en angulación frontal con enfoque selectivo mientras contesta a Natalia; 4 Clara en escorzo mientras escucha a Natalia, quien aparece en angulación frontal con enfoque selectivo.

5. P.M.C. Rosa conversa sobre el compadrazgo entre Natalia y Felipe.
6. P.M.C. Natalia habla sobre su hijo no nato mientras culpa a Gumaro porque otro de sus hijos no naciera. Patricia entra a encuadre y corrige a Natalia, sin embargo Patricia es la del error.
7. P.M.C. Irene corrige a Natalia sobre hijo Donato.
8. P.E. Familia Pérez en el comedor mientras Natalia culpa a Gumaro por la muerte de hijo no nato.

Campo/contracampo: 9. P.M.C. Clara, en angulación frontal con enfoque selectivo, muestra su rechazo a la presencia de Felipe en casa y Natalia en angulación perfil, mientras escucha a Clara; 10. Clara en escorzo mientras escucha a Natalia, quien aparece en angulación frontal con enfoque selectivo, reprende a Clara por no querer a Felipe; 11. Clara otra vez en angulación frontal con enfoque selectivo, y Natalia en angulación perfil, mientras escucha a Clara; d) Clara en escorzo mientras escucha a Natalia.

Campo/contracampo: 12. P.M.C. Gumaro interviene en la conversación, Natalia, en angulación perfil, y Gumaro en angulación frontal y enfoque selectivo, apoya a Clara respecto a los sentimiento que siente por Felipe; 13. Natalia en enfoque selectivo y angulación frontal contesta a Gumaro, quien se encuentra en escorzo, lo reprende por apoyar a Clara; 14. Gumaro nuevamente en angulación frontal y enfoque selectivo, Natalia en angulación perfil, quita a Gumaro la comida.

16. P.E. Familia Pérez, Natalia llama a Petra quien entra a encuadre y ordena dar la comida de Gumaro a loro, mientras Clara se levanta de la mesa y sale de encuadre.
17. P.M.C. Rosa pide disculpas pues no podrá asistir a la cena.
18. P.M.C. Gumaro y Natalia conversan sobre la cena, Natalia avisa a Gumaro que él no puede asistir y que cenará en la cocina con Patricia.
19. *Travelling* retro de Patricia quien comienza a levantar los planos vacíos.
20. P.M.C. de Natalia, Gumaro y Rosa, *travelling* lateral de Patricia quien sigue levantando los platos vacíos.
21. P.E. de comedor, Natalia anuncia a Gumaro que pese a lo que pueda hacer de todas formas comerá en la cocina. Natalia ordena a Irene y Rosa arreglar la sala, las tres salen del encuadre.
22. P.M.C. Gumaro está solo y pensativo, Patricia entra a encuadre con un plato de comida, Gumaro a punto de comer una de las albóndigas suelta el llanto. Voz *off* de Natalia quien grita a Gumaro. Gumaro pide a Patricia sombrero y sale del encuadre, esta regresa con sombrero y se lo da a Gumaro quien lo coloca sobre su cabeza pero antes esconde comida bajo este.
23. P.A. Natalia reprende a Gumaro para ir a trabajar.
24. P.M.C. Gumaro se levanta apresurado para salir rumbo a su trabajo.
25. P. E. Gumaro avisa a Natalia que estaba justo a punto de salir. *Travelling* lateral de Gumaro quien toma paraguas y camina rumbo a la puerta, Gumaro se detiene pues Natalia lo reprende ya que se ha dado cuenta que se ha robado comida. Hijos cruzan encuadre con los muebles.
26. *Travelling* lateral Gumaro intenta huir. Gumaro y Natalia en plano americano, Natalia golpea a Gumaro por la comida robada, *travelling* lateral para Gumaro quien sale huyendo de Natalia.

Es indispensable hacer notar que esta secuencia será la primera de las pocas ocasiones en que veremos reunida a la familia Pérez, observarlos a todos alrededor de la mesa es valiosísimo para nuestra búsqueda de la representaciones de las masculinidades. El comedor no sólo es un lugar donde se comparten los alimentos,

al igual que muchos otras partes de la casa, es un espacio donde se encuentra organizado el poder: el espectador ve a Natalia y a “su consentido” Ramón, en los dos extremos del comedor, sin embargo Ramón esta de espaldas, la angulación de la cámara cargada como esta hacia la derecha del encuadre hace esfuerzos para que esta haga presente a Natalia, ella gobierna la conversación durante toda la secuencia (imagen 5). Gumaro por su parte se encuentra sentado a su derecha, en este sentido, el comedor es un indicio e incluso un símbolo de la organización de la familia.

La secuencia sirve para ver nuevamente doblegado a Gumaro no únicamente por no ocupar la cabeza del comedor sino también porque frente a las intenciones necias de Natalia por hacer que Clara entable una relación marital con Felipe, el señor Pérez no es capaz de imponerse, esto aun cuando no comparte la idea de su esposa de que Clara tenga una matrimonio por interés: “Yo no quisiera que mis hijas se sacrificaran” asegura, mientras intenta llevarse una albóndiga a la boca que será arrebatada por Natalia, quien le replica: “Entonces sacrifícate tú empezando por no comer albóndigas en castigo por llevarme la contraria” (plano 14).

La sensibilidad de Gumaro a los deseos de su hija Clara, ennoblece al personaje frente al despotismo y arbitrariedades de Natalia, quien es mostrada como una mujer sin escrúpulos morales que, con tal de hacer ascender a la familia de clase social, está dispuesta a alcahuetear hacia un matrimonio sin amor a sus hijas. Gumaro así, a pesar de sus torpezas, muestra una moral muy distinta a la de su esposa, la cual es más consistente con la ética de la época donde un matrimonio por interés se había convertido en algo reprobable, el filme pretende con ello que el público se conecte con Gumaro que a pesar de la fuerza del personaje de Natalia, vea en él, el guía moral de la familia, eso ya da vestigios del enorme papel que tendrá en el desarrollo de la trama más tarde, esa conexión permitió tal vez tocar la sensibilidad del público creando la necesidad de que sea él quien dirija la familia, Natalia lo hace de una forma que atropella las voluntad de los demás.

La comida se ha vinculado históricamente con la mujer, es ella la que nutre desde el nacimiento, de tal manera que al mismo tiempo que es una obligación

puede ser un espacio donde obtener poder. Natalia lo ha utilizado bastante bien, por ello no es que todos los roles estén invertidos como ocurrió por ejemplo con la película *Arriba las mujeres*,[193] sino más bien el problema es que Natalia lo pretende consumir todo. Gumaro es castigado definitivamente sin comer el platillo importante de la comida: las albóndigas, por no mostrar solidaridad con su esposa, por ponerse del lado de su hija y retar con ello la autoridad del personaje de Sara García. Otra vez el loro sirve de *sparring* a la pareja, la señora Pérez de Vivanco le ordena a Petra darle las albóndigas a Perroquet, mientras Gumaro actúa ansioso frente a este nuevo revés, su único vestigio de dignidad es sostener que "él ya no quería".

Pero como si no fuera suficiente, la subordinación del personaje de Pardavé no termina con la suspensión de los alimentos, ya que a pesar de que este muestra interés y emoción por conocer al pretendiente de Irene durante la cena de ese día, en el plano 18, Natalia le hace saber que no asistirá y que cenará en la cocina con Patricia por "atarantado", y por no saber "comportarse en sociedad", son demasiados atropellos para la dignidad de Gumaro quien termina por romperse cuando solo en el comedor es auxiliado por su hija Patricia, que le lleva a escondidas las famosas albóndigas que se le prohibió comer. El plano medio corto y la música *over* hace lo suyo acompañando a Gumaro en un momento donde se le ve pensativo, preocupado y cansado. Él parece consiente de que lo que ocurre no está bien, pero por boca de Natalia la película nos ha dicho que alguien tiene que sacrificarse, y ese es, hasta ese momento, Gumaro Pérez; Clara ha sentenciado sobre él algo que tradicionalmente es aplicado a las mujeres: "Dios te haga un santo papá". ¿Cuantas humillaciones habrá de recibir Gumaro para que el espectador comprenda que es una víctima?

Los melodramas mexicanos parecen tejerse así, cuando es posible pensar que se ha llegado al límite de sufrimiento, aparece una nueva situación que

[193] En recorrido histórico que es realizado en los siguientes dos textos dejan de lado la importancia de la comida y la cocina como espacio femenino, aunque toda la trayectoria historiográfica de este proceso casi invariablemente está dominado por mujeres: Ver Jeffrey M. Picher, ¡*Que Vivan Los Tamales!: Food and the Making of Mexican Identity*, Alburquerque, University of New Mexico Press, 1998, pp. 234; Sonia Corcuera de la Mancera, *Entre gula y templanza: Un aspecto de la historia mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 216.

estremece a la víctima, Gumaro ya ha mostrado dos momentos de fuerte congoja, ambos tras un encuentro con su esposa; pero antes de ir más adelante, veamos nuevamente las líneas más finas de la secuencia. Cuando Natalia se ufana de que Felipe es su compadre (plano 5), hay una importante conversación sobre el hijo no nato de la familia Pérez (plano 6) aquí Natalia responsabiliza a su esposo del “no nacimiento” de Gumarito, es una situación compleja en medio de una estructura dominada hasta ese momento por Natalia, este es uno de los resquicios donde podemos ver el valor simbólico de Gumaro, la autoridad de quien se esperaba fuera la figura fuerte de la familia, para ello en un ritual de homenaje se daría a uno de los hijos su nombre, Gumaro hizo todo lo que estuvo de su parte para que esto ocurriera, pero evidentemente no lo logró.

**Secuencia 6. Gumaro y sus compañeros.**

1. P.A. Gumaro oculta el vale de dinero bajo el brazo, *travelling* lateral Gumaro se introduce a una oficina.
2. P. E. Compañeros de Gumaro, quien se introduce a la caja. Uno de ellos advierte que Gumaro traerá dinero y es momento de cobrar los préstamos que le han realizado.
3. P.E. Gumaro camina hacia la salida de la caja.
4. P.M.L. *Travelling* hacia atrás mientras este camina, Gumaro es abordado por sus distintos compañeros para cobrar sus deudas, el señor Pérez se queda pensativo y apesadumbrado.
5. P.M.C. Margarita sentada frente a una máquina de escribir es testigo de lo ocurrido.
6. P.M.L. Gumaro deja los muñecos y expediente sobre su escritorio y se sienta sobre su silla a trabajar. Fundido.
7. *Zoom out* sobre un reloj que marcan las 5:30, abre encuadre y trabajadores están saliendo de la oficina, último hombre recuerda a Gumaro que no llegue tarde.
8. P.M. L. Gumaro en angulación de perfil frente a una máquina de escribir asegura que llegará a tiempo.

9. *Travelling* lateral Margarita cruza la oficina va de salida, pero se detiene y se acerca a Gumaro, quien también se prepara para irse, hablan sobre el acoso de sus compañeros para con él.
10. P.M.C. Gumaro sentado en angulación frontal y enfoque selectivo, encuadre abierto, Margarita en angulación trasera, Gumaro habla de la impotencia que siente por el trato de sus compañeros.
11. P.M.L. Margarita en angulación frontal trata de tranquilizar a Gumaro quien aparece en plano medio corto con angulación escorzo.
12. P.A. Margarita en ¾ y Gumaro sentado y en angulación frontal, sonríe frente a su cobardía, Margarita le intenta prestar dinero a Gumaro.
13. P.M.C. Gumaro en angulación ¾ y enfoque selectivo, encuadre abierto, Margarita en angulación trasera, Gumaro dice que no debe acepar dinero.
14. P.M.C. Margarita en angulación frontal y enfoque selectivo, Gumaro en escorzo, ruego porque Gumaro acepte dinero.
15. P.M.C. Gumaro en angulación ¾ y enfoque selectivo, encuadre abierto, Margarita en angulación trasera, Gumaro dice que no aceptará el dinero y que espera que no le genere lastima a ella.
16. P.M.C. Margarita en angulación frontal y enfoque selectivo, Gumaro en escorzo, dice que Gumaro le recuerda a su padre.
17. P.M.C. Gumaro en angulación ¾ y enfoque selectivo, encuadre abierto, Margarita en angulación trasera, Gumaro asegura que mantendrá el secreto de su la relación de ella con Don Ricardo y que al igual que ella se siente solo a pesar de su familia.
18. P.M.C. Margarita en angulación frontal y enfoque selectivo, Gumaro en escorzo, Margarita le pide a Gumaro que deben evitar los temas tristes.
19. P.A. Margarita y Gumaro se despiden, pero antes Margarita quita los muñecos que Gumaro trae en la espalda, y le da un abrazo, mientras aprovecha para ponerle el dinero antes ofrecido en la bolsa del saco.

En este apartado saldremos un poco de la dinámica al interior de la familia Pérez para conocer más la forma en que la película esta forjado el carácter de Gumaro.

La secuencia se construye haciendo referencia a la relación que ha entablado el señor Pérez con sus compañeros y es valiosa en cuanto nos muestra otro espacio donde la masculinidad del personaje de Pardavé no es lo suficientemente fuerte.

La secuencia anterior la hemos dejado a un lado, no porque no sea importante, al contrario le ha proporcionado al público información sobre el trabajo de Gumaro, es taquimecanógrafo, sino más bien porque a pesar de la evidente subordinación que debe este a su jefe, Don Ricardo, y Margarita con quienes interactúa, se muestran relativamente respetuosos e incluso compasivos con el personaje de Pardavé, entonces quizá no sufre más allá de lo que cualquier otro trabajador podría padecer frente a su jefe.

Este apartado tiene dos grandes momentos, el primero cuando Gumaro sale de la oficina de Don Ricardo con el vale para el préstamo que se le acaba de otorgar, y el otro, cuando ya solo en la oficina entabla una íntima conversación con Margarita sobre el hostigamiento que sufre de parte de sus compañeros de trabajo. El *travelling* atrás nos permite seguir el camino de Gumaro, nuevamente la música *over* ayuda con el efecto dramatizador, colocando las luces sobre la vida de Gumaro y su conocido problema de liquidez: uno de sus compañeros anuncia a los otros que aquel acaba de recibir un nuevo préstamo y que es tiempo de cobrar lo que les debe. “Ay que caerle” confabula uno como si fuera una presa.

Gumaro camina a lo largo de la oficina con cuatro de sus compañeros asechándolo, ellos van despojándole poco a poco del dinero, únicamente al principio el señor Pérez se torna un tanto extrañado y hasta hay un atisbo de resistencia, “pero hombre que” balbucea mientras es abordado por otros de sus compañeros, los billetes van desapareciendo prácticamente arrebatados de sus manos, de tal manera que al llegar a su destino se encuentra otra vez como al principio, sin un solo centavo.

Vale la pena preguntarse por los motivos que llevan a Gumaro a no ofrecer ningún tipo de resistencia frente a sus compañeros sabiendo que arribar sin dinero a su hogar implicara sin duda un gran problema con Natalia. La respuesta se aloja en la interpretación de Pardavé y en el relato de la película. Gumaro recuerda las

actuaciones de muchas otras esposas o madres que vivieron en la pantalla durante la Época de Oro, la simulación se ha vuelto para él una táctica de supervivencia, desenvolverse como si realmente nada problemático estuviera sucediendo alrededor de él, y es que aquí Pardavé pudo actuar de otra forma, por ejemplo, mostrarse desde el principio apesadumbrado o incomodo mientras es despojado del dinero, pero no fue así, el relato requería justamente de este teatro al interior de la película.

Gumaro es un hombre pusilánime eso ya nos lo ha dicho la película, que no es capaz de enfrentar las tiranías que lo oprimen, pero que paradójicamente "debe" actuar como si aquello que le ocurre no lo rompiera, al contrario lo enfrenta con el honor que la situación implica. Así cuando uno de sus compañeros, Ledesma, le exige su dinero, el dialogo del señor Pérez es "no pensaba en otra cosa más que en pagarle", nosotros sabemos que esto no es así, pero es el discurso necesario para mostrar que es un hombre de palabra, que cumple con sus compromisos, es otra de las exigencias que implica la masculinidad. Fortaleza y honor como requisitos de una noción normativa del "ser hombre", la cabeza en alto frente a las tribulaciones es otra constante al interior del discurso que ha forjado históricamente el "ser hombre".

A pesar de esto el teatro se derrumba, el espectador puede leer su dolor al final del *travelling*, (plano 4), el silencio de Gumaro mientras se muestra pensativo es el primer vestigio sobre los problemas que se le avecinan. Después por unos breves segundos, Pardavé hace gala de su capacidad interpretativa pues lo apreciamos sin ninguna palabra, únicamente con la música *over* que gradualmente se volvió más intensa, la preocupación en el rostro y la resignación en el cuerpo de Gumaro (imagen 6). Tras de esto, el plano 5 rompe la secuencia de tal manera que en el plano 6 vemos al señor Pérez más sereno, esto solo dura el tiempo suficiente para que el espectador lo vea dejando los soldados de madera y el expediente que lleva en las manos, después Pardavé se sienta frente a su escritorio y nuevamente lo vemos devastado.

Un fundido sirve para dirigirnos hacia la otra parte de la secuencia, lo relevante para nosotros es como este último fragmento nos enseña el historial de burlas a los que ha sido sometido el señor Pérez por parte de sus compañeros: señalar sus retrasos frente a su jefe, tachuelas, muñecos pegados en el *jacket* y colas para ridiculizarlo. “Sé lo que cada uno de ellos me hace y lo que todos piensan de mi”, sostiene Gumaro mientras la voz de Pardavé se endurece. El plano medio corto nos permite ver a nuestro personaje nuevamente vencido, no es muy claro cuál es el motivo de este hostigamiento, pero quizás se deba justamente a su edad. Lo anterior invita a pensar el hecho de que cuando planean los compañeros de Gumaro cobrar el dinero que debe, uno de ellos lo llama “el viejo”; la secuencia anterior (secuencia 5, plano 16) el propio señor Pérez hace referencia a su edad, “los viejos somos como niños”; Margarita misma en el plano 1, nuevamente hace alusión de forma implícita a los años que tiene Gumaro , “es que usted con sus bondades me recuerda a mi padre”; de hecho la película lo hace explícito cuando se observa de forma más detallada que el personaje de Pardavé es efectivamente la persona de mayor edad entre sus compañeros.

De ser correcta esta interpretación, se ha introducido de forma explícita una nueva categoría respecto a la construcción de la masculinidad, la edad. Esto no implica que esta no estuviera presente desde el principio sino que este señalamiento nos da cuenta de una serie de expectativas respecto a una noción normativa de esta. ¿Por qué es motivo de burlas un hombre de edad avanzada? Realmente Gumaro no es un anciano pero si es mucho mayor que el resto de los trabajadores, quizás podría como efectivamente lo dice Margarita, ser el padre de alguno de ellos, empero el asunto es como la masculinidad hegemónica desde la noción de sus compañeros, está estrechamente supeditada a la juventud, Gumaro es objeto de burlas porque ya no es el hombre fuerte que se defiende, que lucha y que se impone.

Los anhelos de Gumaro contra sus colegas nos hacen pensar que estamos en lo correcto, “quiere partirles el alma” y aquí aparece la violencia física como una forma de marcar sus límites y agenciarse poder, pero esta primera declaración no adquiere la fuerza suficiente para ser una manifestación de independencia o de un

nuevo comienzo. Gumaro se sabe incapaz de hacer una acción de esta índole, inmediatamente se restablece y volvemos a ver al hombre suave que conocemos, que se burla de sí mismo, “a quien voy a matar yo, sí para matar una mosca le tengo que pedir permiso”.

El otro elemento importante de este fragmento es referente al dinero, o más específicamente al dinero que Margarita le ofrece a Gumaro para paliar el desfalco en el que se encuentra. Cuando nuestro protagonista escucha la propuesta de parte de su compañera, desdibuja la sonrisa del rostro y se levanta de la silla en un gesto de firmeza, estar sentado frente a Margarita lo pone en una situación de inferioridad. “No Margarita, yo no puedo… no debo, bueno si, debo mucho pero no puedo aceptarlos”, la moral hace presa a Gumaro pero le permiten mantener un resquicio de dignidad.

Este “debo” nos muestra de forma explícita una noción normativa de la masculinidad, la pregunta que se deriva de esto es ¿por qué no debe hacerlo? La secuencia no nos brinda demasiada información al respecto, seguramente se asume una serie de valores compartidos respecto a que un hombre no debe recibir dinero de alguien ajeno a su familias, que además dicho sea de paso es una mujer. Gumaro necesita el dinero pero no puede recibirlo bajo estas condiciones, en compensación para él es valioso que Margarita lo valore, algo que manifiesta, no recibe en su familia, nadie se salva de su sentencia ni siquiera sus hijas Clara y Patricia quienes hasta este momento habían mostrado mayor empatía con él, empatía que más bien ha sido presentada como lastima, más que un completo ejercicio de autoridad. Derivado de esto, el señor Pérez no sólo es víctima de Natalia sino de toda su familia, el relato sistemáticamente había agudizado la tensión entre los dos señores Pérez, pero esta declaración de Gumaro nos permite avanzar un poco más en las tensiones que construyen su masculinidad, no sólo es que su esposa lo presione por el dinero y que lo marginalice respecto a la educación de sus hijos, sino que la familia en su conjunto lo ha aislado.

A partir de la secuencia siguiente nos enfocaremos en el análisis de la segunda parte del nudo dramático de la película, aquella donde Gumaro se ha

reencontrado con la masculinidad hegemónica, es un proceso que se da de forma gradual y empiezan justamente con todos los problemas que se ciernen sobre la familia después de que él abandona la casa de los Pérez. Martínez Solares y Pardavé, de forma implícita le anuncian al espectador el carácter vital de Gumaro, quien a pesar de todos sus "defectos" era el corazón de su familia, en la secuencia 24, plano 1, Natalia lo manifiesta: "a pesar de su mansedumbre era la sombra protectora de esta casa".

**Secuencia 24. Nunca me rebajare de ese modo… ¡Nunca!**

Minuto 1:11:59

1. P.E. En la sala. Natalia lee una carta mientras sus hijas escuchan, la carta es el aviso del desalojo del departamento. Clara del fondo se acerca a Natalia y le pregunta por el lugar donde esta Gumaro, Natalia informa que nadie sabe dónde está.
2. P.M.C. Rosa en angulación frontal se sorprende que ni Natalia sepa sobre el paradero de Gumaro.
3. P.M.C Natalia en angulación frontal dice que no sabe y que Gumaro se fue por el mal genio de ella.
4. P.M.C. Patricia en angulación frontal se sorprende y camina hacia Natalia.
5. P.E. Natalia reconoce antes sus hijas que Gumaro se fue por el mal trato pero que todo lo hizo por ellas.
6. P.M.C. Irene en angulación frontal le pide a Natalia que no se martirice.
7. P.M.C. Clara en angulación lateral se dirige a Natalia y le pregunta si está perdiendo el carácter. Natalia reconoce que extraña a Gumaro y era importante para la casa pero él no regresará a la casa pues tiene un amante.
8. *Travelling* retro. Plano americano, Irene pregunta a Natalia si no ha ido a buscar a Gumaro a la casa de su supuesta amante. Natalia dice que lo único que le queda es la dignidad.
9. Fundido.
10. P.M.L. Natalia y Clara en escorzo, frente a una puerta, una mujer abre la puerta y pregunta por el motivo de su presencia.

11. P.M.C. Natalia y Clara en angulación frontal, sirvienta en escorzo. Natalia pregunta por Gumaro. La sirvienta se confunde, Natalia duda de su palabra. Voz *off* de Gumaro carcajeándose. Natalia escucha y hace a un lado a la sirvienta. Clara y Natalia entran a la casa.
12. P.E. Natalia en angulación frontal entra a la sala y le sigue Clara, se detiene estrepitosamente asustadas.
13. P.E. Gumaro y Margarita en angulación frontal salen corriendo jugando de una habitación.
14. P.E. Natalia y Clara en angulación frontal, grita el nombre de Gumaro.
15. P.A. Voz *off* de Natalia. Gumaro se levanta del sillón asustado mientras Margarita voltea hacia la entrada. Gumaro se asusta al ver a Natalia y Clara y trata de explicar lo que sucede pero Margarita lo interrumpe, camina y cruza el encuadre.
16. P.E. Natalia y Clara en angulación ¾, Margarita en angulación trasera cruza el encuadre y se acerca a ellas preguntando el motivo por el cual están ellas ahí. Gumaro cruza el encuadre y trata de explicar, Margarita lo interrumpe y lo amenaza con rociarle perfume. Margarita asegura que ellas no supieron valorarla mientras acaricia la mejilla de Gumaro, él la aleja desesperado. Natalia se toca la nariz mostrando como si el perfume fuera desagradable y le pide a Clara que se vayan.
17. P.M.C. Margarita ve a las mujeres irse. Gumaro se toca la cabeza, se ve mortificado. Margarita se ve desconcertada, Gumaro reprocha lo que hizo, ella sólo quiere ayudarle a recuperar su lugar, Gumaro acepta. Fundido.

La secuencia abre con un plano entero donde podemos ver a Natalia y sus cuatro hijas en medio de lo que antes se encontraba la sala, ahora únicamente quedan unos cuantos muebles. En la secuencia anterior (plano 2 y 6) el espectador vio como la familia Pérez perdió buena parte de sus enseres y se le ha suspendido la energía eléctrica, todo por falta de pago. El filme nos enseña que tras el abandono de Gumaro su familia se ha sumergido en un proceso de caída material, lo despoblado de la habitación es el síntoma y metáfora de la ausencia del nuestro

protagonista (imagen 7). Como buen melodrama, las tragedias no terminan de estremecer a sus personajes, el primer plano de la secuencia nos informa por boca de doña Natalia sobre un aviso de desalojo debido a la falta de pago de la renta por los últimos seis meses, les dan 15 días para cubrir la deuda sino tendrán que dejar el departamento.

A Rosa e Irene les parece preocupar poco la tragedia que se cierne sobre la familia, la primera lee tranquilamente un libro mientras la otra está tejiendo, únicamente Clara y Patricia están al pendiente de lo que está leyendo Natalia, quien llora amargamente por lo que ocurre pero no deja de responsabilizar a Gumaro: “y el sinvergüenza de su padre, ni sus luces… ¡Ay Dios mío! ¿Por qué me has dejado de tu mano? A partir de aquí comienza la confesión, la señora Pérez les informa a sus hijas que su padre las ha abandonado por “su mal genio”, “aburrido del trato que le daba”, asumiendo con ello su responsabilidad en la fractura entre ellos como pareja y la pena que embarga la familia, pero se justifica, “Dios sabe bien, que todo lo hice por ustedes, por verlas bien cansadas y en un ambiente sin pobreza”.

La señora Pérez es un personaje lleno de matices que se mueve entre la mujer déspota que vive con un discurso pretencioso y aquella que anhela un mejor futuro para sus hijas. En medio de estos sueños se encontraba su esposo Gumaro, por quien ha llorado al creer ser sustituida por una amante. A pesar de ello el personaje de Sara García no es capaz de reconocer que una parte del problema se originó por que ella robó los 1000 pesos que pertenecían a Don Ricardo, verdades a medias que desde luego la mantienen en una imagen frente a sus hijas y le confieren poder. Lo importante de estos planos dramáticos es ver a Natalia llorar por primera vez, la tirana se ha roto y reconoció que le hace falta su esposo, “a pesar de su mansedumbre era la sombra protectora de esta casa”. La sumisión del personaje encarnado por Sara García frente a esta verdad es absoluta, sólo basta verla, el plano medio corto realizado nos permite ver sus expresiones de más cerca, ella mueve triste un pañuelo entre sus manos y se seca las lágrimas de vez en cuando, pero además su entorno también se lo grita, la escenografía montada a su alrededor da testimonio de lo que ocurre, sus sueños se han derrumbado.

Lo que ocurre al final de este plano no es muy claro, lo extraña, ¿por qué lo ama o por qué le "hace falta" a la familia?, podría pensarse que durante estos seis meses ella pudo haber tenido este exabrupto en otro momento, pero este sucede justamente frente a la orden de desalojo, tras el embargo y ser suspendida la energía eléctrica, empero ante el cuestionamiento de Clara, "mamá, estás perdiendo el carácter, Natalia contesta, "no es eso, es que me hace falta tu padre", después se le ve celosa porque lo sabe con otra mujer, "aquella para quien iban destinados los 1000 pesos". Quizás las razones de la señora Pérez sean un poco confusas pero para el relato no lo son, Gumaro le hace falta a su familia, una habitación prácticamente vacía y Natalia llorando por alguien a quien llamaba "atarantado" dan la indicación de la importancia del personaje de Pardavé para la narrativa de la película, el personaje más insignificante de la familia era el más importante.

Lo siguiente en la secuencia es la visita de Clara y Natalia a la casa de Margarita, lugar donde vive Gumaro. En el plano 13, el espectador puede ver a Margarita y Gumaro juguetear como niños, la situación es sugerente, ambos en pijama como indicio de intimidad entre los personajes, esposa e hija lo interpretan como una travesura entre amantes, Margarita sostiene la farsa y bloquea el intento de Gumaro que pretende aclarar el error a su familia.

La sexualización del personaje de Gumaro reivindica su masculinidad herida por años de abuso de parte de su esposa y la indiferencia del resto de su familia. Margarita lo sabe, por ello trata de reconquistar el lugar que "se merece", haciendo pensar a estas mujeres que mantiene una relación amorosa con el personaje de Pardavé. Clara y Natalia se muestran escépticas incluso a pesar de que lo han visto con sus propios ojos, su hija dice "pero podrá ser posible papá"; debido a la relación de cercanía que Clara sostenía con su padre, lo más probable es que esta exclamación se deba a que ella lo sabe un hombre honesto que no podría ser capaz de una situación tan inmoral. Lo más simbólico viene desde luego de lado de Natalia pues no acierta a comprender como ha conquistado a Margarita. El tono sarcástico de la afirmación en la boca de Sara García le imprime el carácter que requiere el

relato, su lenguaje corporal enriquece la actuación, pues recorre con la mirada de abajo hacia arriba a la compañera de Gumaro mientras la señala delicadamente con una de sus manos, la llama “señorita” con un tono burlón. Pero la ironía no únicamente va a dirigida a ella, también y esencialmente quiere hacer notar algo sobre él, pero esto no se manifiesta de forma explícita. Sólo el público podrá leerlo si comprende el lenguaje visual y el matiz de la entonación de Sara García: Gumaro, un hombre de 59 años sostiene un romance con una joven mujer que podría ser su hija, es un hecho poco creíble.

La película no explica nada más de este acontecimiento inverosímil y este silencio nos sugiere un espacio compartido entre los realizadores cinematográficos y el público, como muchas otras partes de la película se debe leer en lo no dicho, para ello se requiere un bagaje cultural común. Un hombre con las condiciones de Gumaro difícilmente puede tener una novia de las características de Margarita y aquí es donde encontramos el triunfo de la masculinidad del señor Pérez, tener una amante es síntoma público de que la virilidad de Gumaro se encuentra viva, reivindicando con ello un espacio tradicionalmente forjador de la masculinidad y confiriendo poder, ya nos lo sugirió la señorita Rosales, dejar que el mundo lo piense le devolverá el lugar que Gumaro debe tener.

La secuencia es importante porque son los primeros pasos de Gumaro hacia la reivindicación de una masculinidad hegemónica, camino andado sin que él realmente haya hecho nada. Todo es un espejismo hasta este momento algo que su familia cree que es pero no ha demostrado, es el carácter performativo de la representación y los discursos que la construyen, la simulación que aparece para construir el género, institucionalizar sobre el cuerpo y el individuo nociones normativas.

**Secuencia 25. De “el viejo” al señor Pérez.**

1. P.D. Soldados de madera sobre un escritorio.
2. *Travelling* retro. Gumaro en angulación lateral está jugando con ellos y tararea. En el fondo trabajadores compañeros de Gumaro, uno de ellos avisa a Gumaro que Clara lo busca. Plano-secuencia, Gumaro se levanta, en

angulación escorzo se dirige al fondo del encuadre, se atraviesa uno de sus compañeros, Gumaro tira los papeles que lleva en la mano este, y amenaza con golpear a los que están a su alrededor, camina y sale del encuadre.

3. P.M.C. Margarita en angulación frontal es testigo de lo ocurrido, se pone de pie y sale del encuadre.
4. P.A. Clara y Gumaro en angulación lateral, se abrazan. Gumaro está a punto de aclararle el malentendido a Clara.
5. P.A. Margarita en angulación frontal interrumpe la plática de Gumaro.
6. P.A. Gumaro y Clara en angulación lateral. Gumaro pregunta por su familia, Clara le informa que Rosa se escapó con Rodrigo. Gumaro enfurece y Clara le pide que vuelva a casa.
7. P.A. Voz *off* de Clara. Margarita en angulación frontal escucha el testimonio de Clara y hace mueca de aceptación cuando Clara le pide a Gumaro regresar.
8. P.A. Gumaro y Clara en angulación lateral. Gumaro acepta regresar con su familia, Clara es consolada por Gumaro quien la abraza. Clara sale del encuadre y Gumaro la ve irse, mientras la compadece por la traición de Rodrigo. Fundido.

Un plano detalle de los soldados que hace Gumaro nos abre la secuencia, el *travelling* retro le permite al público verlo jugando con estos mientras tararea una canción, estamos en la oficina donde labora, uno de sus compañeros se acerca anunciando a su hija Clara, Gumaro se levanta y se dirige hacia la puerta, en el camino se encuentra a Ledesma, a quien le tira los papeles apropósito sin ningún motivo, después amenaza con golpear a otros dos compañeros.

En esta primera parte de la secuencia tenemos el despliegue de otro Gumaro, para empezar su vestimenta es diferente, ha abandonado el traje del siglo XIX, ya que el filme nos lo muestra vestido con el traje de moda de los años cuarenta, esto es el primer vestigio de la mutación de nuestro protagonista, la película nunca dio más indicios que explicaran la anterior vestimenta pero el cambio lo podremos leer como el síntoma de una transformación mayor.

Para empezar, el hombre que antes le había señalado a Gumaro que no llegase tarde (secuencia 6, plano 7) ahora actúa como su subordinado anunciándole la llegada de su hija, después la agresión a Ledesma en particular y a los otros dos compañeros, que aunque inexplicable en este fragmento, es justificable debido a la información que la narrativa nos proporcionó en la secuencia 6. El ataque de Gumaro se fundamenta en una posición de poder en el ambiente laboral y en la subsecuente posibilidad de quedar impune, la pregunta aquí es si realmente Gumaro se ha transformado o nuevamente estamos frente a un espejismo.

El señor Pérez ha cambiado porque sus condiciones han cambiado, él fue ascendido y a todas luces es el jefe de sus antiguos compañeros, su empoderamiento emana del reconocimiento de Don Ricardo, quien en esta jerarquización posee la masculinidad hegemónica. La película podría habernos proporcionado la otra opción, continuar viendo al hombre suave y pasivo que conocimos durante las primeras secuencias pero no fue así, el relato parece exigir una modificación en la personalidad del señor Pérez, y esta se construyó justamente bajo actitudes más violentas, ¿era necesario humillar a Ledesma para confirmar el poder de Gumaro?, la película nos dice que sí, que la violencia conlleva poder y es un camino para su reivindicación y mantenimiento.

En la otra subsecuencia, toda realizada en plano americano, se muestra a Clara informándole a Gumaro que Rosa ha escapado con Rodrigo por lo cual le ruega que vuelva con su familia. El espíritu de sacrificio de su hija es increíble, antes de solicitarle lo anterior pide disculpas por molestarlo en su nueva vida con esa "señora", Gumaro intenta aclarar lo que ocurre pero Margarita está nuevamente ahí, celosa de sostener la imagen que se ha construido en torno a él, Gumaro entonces se detiene. Pese a todos los sinsabores a lo sometieron sus hijos y esposa, nuestro protagonista se muestra preocupado por ellos, por lo que, cuando es informado de lo ocurrido con Rosa toma la decisión de regresar con su familia, a lo que él llama "el nido de la pantera".

**Secuencia 26. Gumaro en la casa de los Pérez.**

Minuto 1:16: 47

1. P.E. Puerta del departamento de la familia Pérez, ruido *off* de que tocan la puerta. Natalia entra al encuadre rápidamente para atender la puerta, la abre y es Gumaro, ella se sorprende, él la empuja violentamente. Voz *off* de sus hijas. Clara, Irene, Patricia y Toribio corren a recibirlo mientras Natalia se mantiene como espectadora. Natalia tose para llamar la atención de Gumaro, este la ignora.
2. P.M.C. Natalia en angulación frontal tose apropósito.
3. P.E. Gumaro es rodeado por sus hijas y Toribio mientras Natalia se mantiene alejada sólo viendo. Irene pregunta a Gumaro que si no ha visto a su madre, Gumaro lo niega y Toribio asegura que ella fue quien le abrió la puerta. Sus hijas obligan a Gumaro a girar la cara.
4. P.M.L. Patricia obliga a Gumaro a ver a Natalia.
5. P.M.C. Natalia en angulación frontal ve a Gumaro. Voz *off* de Gumaro quien la saluda.
6. P.M.C. Gumaro en angulación frontal con el rostro sostenido por Patricia saluda a Natalia y hace una trompetilla.
7. P.M.C. Natalia en angulación frontal se asusta con la trompetilla.
8. P.M.C. Gumaro se gira y da la espalda a Natalia y camina hacia adelante.
9. P.M.C. Natalia en angulación frontal ve con recelo a Gumaro.
10. P.E. Angulación trasera. Clara, Patricia, Irene y Gumaro caminan hacia la sala, Natalia les sigue. Gumaro se sienta en el sofá, e informa que ha buscado por muchas partes buscando a Rosa.
11. P.M.L. Natalia en angulación lateral cruza el encuadre frente a Clara, Irene y Patricia que ven a Gumaro. Voz *off* de Gumaro. Natalia está a punto de sentarse ahí pero se levanta y sigue de largo.
12. *Travelling* lateral. Natalia en angulación lateral camina hacia Gumaro, y se sienta a un lado de él, Gumaro lo nota.
13. *Travelling* lateral. Gumaro se cambia a la silla de enfrente. Clara, Patricia e Irene lo escuchan, mientras él informa que un amigo suyo lo está ayudando.
14. P.M.C. Natalia en angulación frontal se desliza sobre el sofá para acercarse a Gumaro. Voz *off* de Clara y Gumaro quien conversan.

15. P.M.L. Gumaro habla sobre el amigo que le está ayudando y observa el acercamiento de Natalia y se muestra incómodo. Sus hijas sollozan y Gumaro trata de tranquilizarlas.
16. P.E. Ramón entra por la puerta del apartamento, fumando un cigarro. Ramón se dirige a Gumaro y le pregunta qué si ya se cansó de parrandear.
17. P.E. Gumaro en angulación frontal rodeado de sus hijas, Toribio y Natalia voltean a ver a Ramón, quien entra al encuadre y se siente a un lado de Natalia. Ramón pregunta por Rosa, Clara e Irene sólo hablan de que esta situación les causa vergüenza.
18. P.M.L. Ramón en angulación frontal sigue fumando, mientras asegura que las ideas de su familia son anticuadas.
19. P.M.C. Gumaro en angulación frontal lo escucha, voz *off* de Ramón.
20. P.M.L. Ramón en angulación frontal sigue fumando, mientras asegura que lo que hizo Rosa no tiene nada de malo.
21. P.M.C. Gumaro en angulación frontal lo escucha, voz *off* de Ramón. Gumaro se levanta molesto. *Travelling* lateral. Gumaro levanta enojado a Ramón, todos los presente se reúnen entorno a ambos. Gumaro lo reprende y asegura que lo que Rosa hizo fue algo que Dios no puede perdonar, avienta a Ramón sobre el sillón.
22. P.M.C. Ramón es arrojado sobre el sillón, él está asustado.
23. P.E. Gumaro en angulación lateral gira y ordena a su familia ir a dormir, mientras sus hijas caminan para huir de él. Gumaro prohíbe a Clara trabajos extras por la noche, y le informa que Natalia dormirá con ella pues quiere dormir solo, Natalia intenta contradecirlo pero él grita muy fuerte y ella temerosa lo acepta.
24. *Travelling* lateral. Gumaro camina hacia su habitación, azota la puerta, entra y vuelve a salir, grita y vuelve a entrar, azotando nuevamente la puerta.
25. P.E. Ruido *off* de puerta azotándose. Toribio, Natalia, Clara, Patricia e Irene, se reúnen en torno a Ramón para asegurarse que este bien. Natalia insulta a Gumaro, mientras todos giran hacia el lugar donde está la habitación de Gumaro. Voz *off* de Gumaro pidiendo agua caliente para baño de pies.

26. P.E. Gumaro en angulación frontal en su habitación grita que requiere el agua pronto.
27. P.E. Natalia, Ramón, Toribio, Patricia, Irene y Patricia corren hacia la cocina.
28. P.E. Gumaro deja caer los hombros en señal de cansancio. Gira y voltea a ver la habitación, se detiene para ver la fotografía de su familia.
29. *Travelling avant*. Gumaro se siente, en angulación lateral, contempla la fotografía de su familia y le da un beso y la abraza contra su pecho. Fundido.

Esta secuencia parece larga pero no lo es, está plagada más bien de diferentes planos, muchos movimientos de cámara y con prácticamente todos los personajes participando en ella, abre con un encuadre en plano entero sobre la puerta del departamento de los Pérez, y se escucha un ruido *off* que hace de timbre, la película nos muestra a Natalia acercándose desesperada y emocionada para reencontrarse con Gumaro que ha vuelto con su familia. Debemos señalar las casualidades en el inicio de la secuencia: para empezar que haya sido justamente Natalia quien abriera la puerta, desde luego era necesario para permitir que la estructura visual en el encuadre nos envíe el mensaje subsecuente.

El lenguaje corporal del señor Pérez frente a su esposa a quien empuja a pesar de que es evidente que no le estorba para entrar a la casa, nos muestra a un hombre que se impone. Natalia se hace a un lado, extrañada y decepcionada, ahora es ella la que está en un rincón empequeñecida. Mientras ocurre lo anterior el personaje de Pardavé disfruta de una cálida bienvenida de parte de Irene, Clara, Patricia y Toribio (imagen 8), este último lo increpa sobre su paradero, pero Gumaro goza de los cariños de sus hijas ignorando a sus sobrino; “hijas, hijas mías”, como acto de afirmación de que son sólo de él y como forma de confirmar que ha marginado a Natalia, nadie más le importa en esa habitación.

La actuación de Sara García se puede contemplar bastante bien gracias al plano medio corto del encuadre, dándonos la oportunidad de ver y escuchar a Natalia toser tratando de hacerse notar frente a su esposo, mientras Gumaro sostiene que no la vio y es obligado, por sus hijas, a girar el rostro a fin de que la

note. El personaje de Joaquín Pardavé saluda a su esposa e irónicamente la llama "marquesa de Salvatierra" haciendo una trompetilla. Entretanto Sara García se muestra sorprendida, apabullada y después un poco recelosa por la situación, son unos cuantos segundos donde el rostro de Natalia parece pasar por una serie de estadios (imágenes 9, 10,11) frente a la nueva actitud de su esposo.

Igualmente notorio es ese "gracias por venir papá" que sale de la boca de Clara y el acaramelado recibimiento que recibe Gumaro, los cuales pasan por alto el hecho de que él se haya encontrado ausente durante 6 meses de su casa "en brazos de otra mujer", ¿por qué sus hijas lo han olvidado? En el sentido estricto esto era una farsa, pero se supone que ellas hasta aquel momento no lo saben, la película nunca cuestiona esto, muy a pesar de que es algo que debería avergonzar a la familia. Pero debe hacerse notar que en ninguna de las escenas existió alguna preocupación moral por el abandono de Gumaro, al contrario el recibimiento es apabullante. Por otro lado Natalia es consistente con la respuesta de sus hijas, ella también está feliz de verlo aunque las acciones de Gumaro la tengan desconcertada, incluso lo busca, desea reconquistarlo, anhela su perdón (plano 14) pero el señor Pérez la evita mostrando su despreció. Esto le proporciona disfrute al espectador pudiendo materializar la fantasía respecto a ver doblada a Natalia, hay un halo de justicia en todo esto.

La actuación de Pardavé da testimonio del cambio que ha florecido en Gumaro, por un lado tenemos la indiferencia y la actitud esquiva frente a "Naty", y por el otro, el matiz de su voz que ha dejado de lado el tono suave e inclusive apesadumbrado que lo caracterizaba, el señor Pérez habla con firmeza pidiéndole a sus hijas sollozantes que se tranquilicen e invoca a Dios para que los ayude. Luego viene la escena con su hijo Ramón, la más violenta en toda la película (plano 21 y 22), su hijo arriba a la casa fumando un cigarro y muestra su apoyo a la huida de Rosa y Rodrigo, Gumaro enfurece, toma a su hijo de la solapa (imagen 12) y sentencia: "[…] sepa usted que la muchacha que olvidándose del respeto que debe a su familia y a la sociedad[…] pisotea su reputación[…] no tiene perdón de Dios[…] lo oyes idiota, no tiene perdón de Dios", después arroja a su hijo sobre el sillón de

forma por demás violenta, Pardavé se sacude las manos como síntoma de que Gumaro ha terminado con su trabajo.

Lo que ocurre después deja dibujado los límites de las responsabilidades y derechos que asumirá Gumaro frente al resto de su familia, da la orden de que todos vayan a dormir, que Clara deje de realizar “esos trabajitos extras por la noche”, y que Natalia vaya a pernoctar con ella pues quiere estar solo, “más vale solo que mal acompañado”. La señora Pérez intenta mostrar su oposición pero Gumaro sube aún más el tono de su voz, ahora tan agresivo que Natalia se agacha intentando resguardarse tras de sus manos pensando que su esposo está a punto de golpearla (imagen 13). Este despliegue de autoritarismo no termina ahí, Gumaro camina decidido hacia la habitación que compartía con su esposa, azotando la puerta en dos ocasiones, luego exige “agua caliente para baño de pies” y todos huyen despavoridos a atenderlo.

“Viene hecho un Atila, un león, un energúmeno” eso es lo que manifiesta Natalia y eso es lo que Gumaro quiere que todos crean, de repente la música de triunfo acompaña al personaje de Pardavé, quien solo en la habitación da un respiro aliviado. Esta farsa dura unos cuantos segundos más, después en el plano 29 Gumaro vuelve a ser aquel hombre que conocemos, pues amorosamente observa una fotografía de su familia, la besa y la abraza (imagen 14).

El discurso construido sobre la violencia se exige como necesario en esta configuración de la masculinidad, tanto para confirmar su autoridad como para ejercer poder sobre quien lo podría desautorizar, presentándose algo así como un requisito indispensable para cumplir adecuadamente con su función al interior de la familia Pérez, es evidente que si esto no ocurriera cada uno de sus integrantes se movilizarían con libertad, como ha ocurrido hasta ahora y eso pone en peligro el equilibrio familiar. La masculinidad construida en estos últimos momentos de la película es desde luego compleja y supeditada de forma prácticamente completa a las necesidades del núcleo familiar. Pardavé se torna violento tanto para brindarle la oportunidad de revancha a su personaje y placer al público, como porque los

familiares de Gumaro no son capaces de entenderlo como cabeza de familia sin un aire de violencia y arbitrariedad.

Por lo anterior la masculinidad de Gumaro hace lo que le corresponde, cumpliendo en el discurso público lo que el núcleo familiar requiere en ese momento, es violento, autoritario y arbitrario, pero el relato no es del todo lineal, el público recibe además la otra parte de la propuesta. Debajo de aquel teatro, Gumaro es el hombre que ama a su familia a pesar de todo, si bien esta situación dura apenas unos cuantos segundo, es el tiempo suficiente para enternecer a los espectadores y no permitir que la narrativa de la película forje un hombre déspota a la manera en que se construyó el personaje de Natalia, es necesario por ello mismo, encontrar ese punto, donde la autoridad implica orden y bienestar.

Los planos muestran desde luego a la familia Pérez en una cantidad notoria de movimientos, los cuales se encontraron ausentes en el resto de la película. Particular mención merece el personaje de Ramón que se había mantenido silencioso durante casi toda la película, sin embargo, ahora podemos ver que su presencia es vital para dibujar la estructura de autoridad y poder de Gumaro sobre su familia. Ramón es su único hijo varón y con él, el relato le permite al señor Pérez tener el mayor de sus exabruptos. La respuesta por demás violenta y el insulto no son dirigidos ni siquiera a la fuente de todas sus humillaciones, Natalia, por otro lado, el regaño para Clara, también parece déspota pero en ninguna forma se despliega de la forma en que se hace con su hijo. Ramón es el indicio de la nueva representación con la que Gumaro pretende construir su identidad, era necesario desplegar su poderío sobre alguien y lo hizo justamente sobre su hijo varón, esto no podría ocurrir con las mujeres, sin duda, la igualdad biológica le permite al señor Pérez la agresividad física sobre otro hombre.

La secuencia aunque sumamente simple en términos técnico, pues está construida casi toda sobre planos narrativos, nos ha mostrado a Gumaro bajo otras condiciones. La actuación de Sara García sirve como soporte al mensaje que pretende dar el relato respecto a la nueva imagen de nuestro protagonista. Luego está el lenguaje visual del señor Pérez que como en muchas otras ocasiones no

emite ninguna palabra. La película careció en esta secuencia de planos detalles, pero posee la finura necesaria para que el espectador conozca las emociones y sentimientos que embargan a Gumaro: el plano medio corto de la última parte de este fragmento da la oportunidad de observar el cuerpo de Joaquín Pardavé donde el público encuentra nuevamente la suavidad y nobleza del personaje.

**Secuencia 27. Un nuevo centro de poder en la familia Pérez.**

Minuto 1:20:34

1. P.A. Clara e Irene salen de la cocina con platos de comida, *travelling* lateral, colocan estos sobre la mesa donde se encuentra sentado Gumaro y Natalia, entra Patricia y Petra, quienes también traen comida para Gumaro. Ignoran a Natalia. Gumaro da unas letras a Clara para que a su vez se las entregue a Natalia a fin de que devuelvan los muebles embargados, Irene se pone feliz pues también regresaran su recamara, Gumaro aclara con un golpe seco sobre la mesa que Luis deberá pagar todo esto también.
2. P.A. Ramón en angulación frontal entra trae unas libretas en el brazo y da las buenas tardes.
3. P.M.C. Gumaro, Clara, Irene, Patricia y Natalia se asustan al escucharlo, Gumaro lo reprende por llegar tarde, sus hijas se asustan a ver su molestia.
4. P.A. Ramón levanta el brazo para protegerse y pide perdón a Gumaro.
5. P.M.C. Natalia golpea la mesa e intenta regañar a Gumaro por reprender a Ramón. Gumaro la ve molesto y lentamente Natalia va bajando los insultos.
6. P.D. Loro llama a Gumaro.
7. P.M.C. Voz *off* del loro. Gumaro piensa que lo llama Natalia y grita, Natalia asegura que fue el loro. Gumaro se levanta molesto, sale del encuadre mientras Ramón entra al encuadre y se reúne con sus hermanas.
8. P.M.L. *Travelling* lateral. Gumaro en angulación lateral camina con los brazos extendidos se dirige hacia el loro, el loro le pide que no lo haga, Gumaro salta sobre la jaula.
9. P.E. Ruido *off* de pelea entre Gumaro y el loro. Ramón, Natalia, Clara, Patricia e Irene se ven asustados por lo que está ocurriendo en la cocina.

Gumaro entra al encuadre lleno de plumas, asegura que eso mismo hará con una guacamaya mientras ve a Natalia. Petra atraviesa el encuadre y le entrega un telegrama a Gumaro, este no quiere que su familia lo vea y se aparta.

10. P.M.L. Gumaro en angulación frontal, Natalia detrás de él. Gumaro lee el telegrama donde asegura que Rosa y Rodrigo llegarán el día de mañana.
11. P.M.C. Patricia y Clara en angulación frontal, Patricia se pone feliz por lo dicho en el telegrama y toma el brazo de Clara, y asegura que es un buen día pues al día siguiente es Nochebuena. Clara asegura que no podrá ver a Roberto.
12. P.M.C. Natalia en angulación frontal detrás de Gumaro, este en angulación frontal contesta a Clara asegurando que debe recibir bien a Roberto que todos cometemos errores, y lo que no sabe es como pagar a su amigo, Natalia intenta espiar el nombre del amigo sobre el hombro de Gumaro. Natalia sugiere que la ayuda tal vez la recibió de Margarita y Gumaro enfurece y le grita, Natalia camina hacia atrás asustada, está teniendo un ataque, Gumaro en angulación trasera sólo se cruza de brazos.
13. P.A. *Travelling* lateral. Irene, Clara y Patricia corren a auxiliar a Natalia.
14. P.E. *Travelling* retro. Natalia cae por el ataque, Patricia, Irene, Ramón y Clara intenta ayudarla, mientras Gumaro les pide que se calmen, le pide a Petra que traiga una cubeta con agua pues esas son mañas de Natalia, Petra pasa la cubeta y Gumaro simula aventar el agua a Natalia ella se levanta. Gumaro se burla y sale del encuadre.
15. *Travelling avant*. Natalia en angulación frontal es rodeada por sus hijos y Petra, solloza mientras insulta a Gumaro, Clara y Ramón atrás de ella sonríen. Natalia comienza a tener otro ataque y en esta ocasión si se desmaya. Fundido.

El comedor vuelve a ser el espacio donde se manifiesta de forma implícita la organización del poder y autoridad al interior de los Pérez: en el plano 1 vemos a don Gumaro encabezar una pequeña mesa que aún conserva su familia tras el

embargo, pero además de esto está el desfile de sus hijas que se desviven por atenderlo (imagen 15). “Una tortillita caliente”, “¿cómo quieres la carne?”, “un pedazo de la cabeza que tanto te gusta”, “le puse un dientito de ajo como ‘aste le gusta”, es lo que recibe Gumaro de Clara, Irene, Patricia y Petra. Por su parte Natalia que está ahí para una función, hacer notar que ha perdido su antiguo poder y así lo hace explicito mientras reacciona frente al despliegue de apapachos, de los cuales no le toca ninguno.

Pero no hay que apresurarse, aún no nos encontramos con el corolario de la autoridad de nuestro protagonista, es una mesa realmente pequeña y no estamos frente a toda la familia, falta todavía algunos detalles que Gumaro tiene que resolver para lograrlo, lo más importante en la secuencia para nosotros es Perroquet y todo lo simbólico que se movió detrás de él.

Antes de avanzar sobre este asunto, el espectador vuelve a ver la interacción entre Gumaro y su hijo Ramón, quien en medio del pequeño festín de triunfo que recibe su padre arriba inoportunamente tarde como muestra la reacción del señor Pérez. Ramón se muestra dócil y un poco atemorizado, así dan testimonio su lenguaje corporal que ante los gritos de su padre alza la mano para protegerse a pesar de que Gumaro se encuentra a metros de él. La reacción es necesaria, Ramón parece haber aprendido la lección, “perdóname papacito”.

Después nos encontramos con el problema de Perroquet, quien ha servido de *sparring* a Gumaro ante su impotencia frente a Natalia. La muerte de loro no se ve pero el público puede deducirlo de los primeros momento en el plano 9, cuando Gumaro vuelve de la cocina con plumas pegadas en su cuerpo, luego asegura “y eso mismo voy hacer con una guacamaya que anda por aquí”, es una amenaza latente contra Natalia, que desde luego se desdibuja frente al carácter cómico de la actuación de Joaquín Pardavé. La muerte de loro es el último resquicio donde se almacenaba el poder de Natita, los gritos estridentes del Perroquet por toda la casa han llegado a su fin gracias a las acciones de Gumaro.

Sin duda esto es un gran triunfo para nuestro protagonista pero debe notarse que no ha existido hasta este momento una abierta declaración de guerra por parte

de Gumaro por los años de abuso de parte de su esposa. Todo entre los dos personajes ha sido resuelto a través de mensajes cruzados y acciones simbólicas de parte del personaje de Pardavé. La ausencia de una confrontación franca parece deberse al propio carácter de la película, una lucha abierta entre ambos padres hubiera agriado el melodrama, en cambio, los eufemismos, metonimias, ironías, perífrasis o metáforas, utilizadas por Natalia pero aún más por Gumaro, permitieron crear situaciones graciosas que le otorgaron a la película un aire más ligero y digerible para el público, evocando el sello característico de las producciones de Walerstein, Pardavé y Martínez Solares.

Un guion así construido puede conectar al público o frivolizar un problema, pero los realizadores saltan el obstáculo con holgura, Perroquet es vital para cruzar la meta. Los tres momentos donde su presencia se trae a colación en la narrativa del filme son metonímica y metafóricamente los instantes donde encontramos la mayor resistencia de Gumaro frente a su esposa, imagínese una situación distinta, la tensión hubiera ascendido y la resolución del problema hubiera sido más complicada. Desde luego, la violencia que sobre el loro ejerce el personaje de Pardavé es aquella que le provoca su esposa, la cual de haberse perpetrado hubiera borrado la simpatía del público, el carácter que se pretendía construir respecto a Gumaro o incluso hubiera impedido su exhibición por el Departamento de Supervisión Cinematográfica, de ahí pues la importancia retórica de Perroquet, como todo en el cine su presencia está ahí para cubrir alguna función en este caso, para que Natalia y Gumaro alivien sus tensiones y el público por añadidura también.

**Secuencia 30. Gumaro, el patriarca de la familia Pérez.**

1. P.E. En el fondo del encuadre se ve a Luis, Toribio y Ramón; en la sala Rosa está abrazando a su madre y hermanas, entra al encuadre Gumaro con Rodrigo quienes hablan de su nueva relación de parentesco.
2. P.M.C. Rodrigo en angulación frontal responsabiliza a Natalia por haber tenido que irse debido a que esta deseaba una boda suntuosa y él carecía de los recursos.

3. P.M.C. Gumaro en angulación frontal escucha a Rodrigo. Voz *off* de Rodrigo. Gumaro gira y voltea al lugar donde esta Natalia.
4. P.M.C. Natalia en angulación trasera está abrazando a Rosa, cuando escucha a Gumaro gira el cuerpo para ver a Gumaro y le coquetea con la mirada.
5. P.E. Luis entra al encuadre y solicita un brindis a la salud de los novios. Rodrigo pide permiso a Gumaro y Natalia para que su padrino pase, Gumaro dice que él mismo irá por él debido a este hombre es su amigo. Gumaro sale del encuadre y Natalia se queda pensativa.
6. *Travelling avant*. En la puerta de la entrada del departamento, Gumaro abre e invita a pasar a Felipe.
7. P.E. Natalia, Rosa, Patricia, Clara, Irene, Toribio, Ramón, Luis y Rodrigo están en angulación frontal esperando conocer al amigo de Gumaro. Natalia se sorprende al ver que es Felipe, todos caminan hacia él y cruzan el encuadre.
8. P.E. Gumaro y Felipe en angulación frontal, Natalia en angulación trasera cruza el encuadre y saluda a Felipe, el resto de la familia se aglomera alrededor de él, le dan la bienvenida y le agradecen.
9. P.M.C. Clara en angulación frontal se ha mantenido al margen y se retira del lugar.
10. P.M.C. Felipe en angulación frontal solicita permiso para retirarse a saludar a Clara.
11. P.E. Felipe cruza en el encuadre.
12. *Travelling avant*. Gumaro, Patricia y Natalia en angulación frontal. Natalia repite los apellidos pomposos de Felipe, Gumaro carraspea y Natalia se queda callada.
13. P.E. Clara está sentada en angulación ¾, Felipe entra a la habitación. Clara se limpia las lágrimas cuando se da cuenta que Felipe se encuentra ahí.
14. *Travelling avant*. Felipe en angulación lateral y Clara en angulación ¾. Clara dice que llora de arrepentimiento y gratitud para él. Clara se gira y reconoce que fue grosera con él, ambos se abrazan.

15. P.E. Gumaro en angulación ¾, guarda su ropa en una maleta. Natalia entra a la habitación.
16. P.M.C. Natalia se sorprende con lo que ve.
17. P.E. Gumaro en angulación ¾, sigue guardando ropa, Natalia camina hacia él de forma coqueta. *Travelling* lateral, Natalia brinca a su alrededor, mientras tararea una canción, ofrece su ayuda a Gumaro asegurando que aún tiene energía y juventud.
18. P.M.C. Natalia en angulación frontal se sacude el vestido y hace notar a Gumaro lo bien que le va el color verde.
19. P.M.C. Gumaro en angulación frontal, Natalia en escorzo. Gumaro dice que lo que no le sientan bien son los años.
20. P.M.C. Natalia se asusta y queda sorprendida con la respuesta de Gumaro, le llama majadero.
21. P.M.C. Natalia en escorzo, Gumaro molesto, en angulación latera, cierra la maleta.
22. P.M.L. Natalia en angulación frontal se echa sobre la maleta y le pregunta a Gumaro a dónde va, le pregunta que si se va con Margarita. Gumaro dice que ya todo está arreglado y que sale sobrando en la casa. Natalia lo detiene le pide que se quede por sus hijas, Gumaro argumenta que ellas tomaran su rumbo. Natalia frustrada golpea la maleta.

Campo/contracampo: 23. P.M.C. Natalia en escorzo, Gumaro se carcajea y le dice que ya no le tiene miedo pues no significada nada en su vida. 24. P.M.C. Gumaro en escorzo, Natalia en angulación lateral, se sorprende por la respuesta de Gumaro. Natalia gira a verlo y con voz baja responde que está bien. Música *over* en los últimos segundos.

24. P.M.L. Gumaro en angulación frontal toma la maleta y Natalia sale del encuadre. Gumaro camina hacia la puerta. Voz *off* de Natalia quien llama a Gumaro.
25. P.M.L. Natalia en angulación ¾, sentada sobre la cama, le pide perdón a Gumaro.
26. P.M.C. Gumaro en angulación ¾, escucha a Natalia. Voz *off* de Natalia.

27. P.M.C. Natalia en angulación ¾, sentada sobre la cama llora, dice que no puede vivir lejos de él.
28. P.M.C. Gumaro en angulación ¾, le asegura que ahora lo comprende.
29. P.M.C. Natalia en angulación ¾, sentada sobre la cama, asegura que lo comprende ahora que la deja, que sus arreglos y los moños que trae no sientan bien con su vejez.
30. *Travelling* retro. Natalia y Gumaro en angulación ¾, Natalia se quita enojada los moños. Gumaro le dice que la quiera tal y como es, le da un beso en la frente y ambos se abrazan.
31. P.E. Petra entra por la puerta y anuncia a la amante del señor Pérez.
32. P.A. Gumaro y Natalia voltean a ver a Petra, voz *off* de Petra. Natalia se levanta indignada.
33. P.A. Petra en angulación frontal, asegura que así pidió ser anunciada.
34. P.A. Natalia gira hacia donde esta Gumaro, mientras él trata de tranquilizarla.
35. P.E. Ramón, Rosa, Rodrigo, Toribio, Isela, Luis, Margarita y Don Ricardo están en la sala, se escucha voz *off* de Natalia gritando. Todos ponen atención en la voz de Natalia.
36. P.D. Puerta de la habitación de Gumaro y Natalia, esta sale corriendo. Plano americano, Natalia en angulación frontal le pregunta a Margarita que hace en ese lugar, mientras la insulta, Gumaro detrás de ella cruza el encuadre.
37. P.E. Margarita se levanta y asegura que viene a buscar a su amante, Gumaro cruza el encuadre y abraza a Margarita. Se escucha voz *off* de Natalia quien amenaza con matarla.
38. P.M.C. Todos los presentes tratan de detener a Natalia, mientras esta insulta a Gumaro y Margarita.
39. P.M.L. Gumaro, Ricardo y Margarita en angulación ¾, se ríen de la situación.
40. P.M.C. Natalia intenta soltarse de sus hijos que la detienen.
41. P.M.L. Gumaro, Ricardo y Margarita en angulación ¾. Margarita invita a Gumaro a su boda.

42. P.M.C. Natalia en angulación frontal se muestra sorprendida de lo que está escuchando. Voz *off* de Margarita. Natalia recrimina a Margarita, aun confundida que tiene el descaro de anunciárselo a Gumaro.
43. P.E. Natalia intenta irse sobre Margarita quien se encuentra de pie justo frente a ella. Natalia es detenida por sus hijos. Margarita camina frente a Natalia.
44. *Travelling avant*. Margarita y Natalia en angulación lateral de frente una a otra. Margarita le explica que Ricardo es su prometido y que todo ha sido una confusión.
45. P.M.C. Margarita en angulación ¾, le informa a Natalia que encontró a Gumaro pidiendo limosna. Natalia en escorzo.
46. P.M.C. Natalia en angulación ¾, escucha a Margarita.
47. P.M.C. Gumaro en angulación frontal le pide a sus hijos que dejen a Natalia.
48. P.M.C. Natalia en angulación frontal con la mirada baja, argumenta a Margarita que cuando ella tenga hijos la comprenderá.
49. P.E. Natalia llora, Margarita frente a ella, se coloca su lado y le dice que la perdona desde ese momento. Gumaro se acerca a ellas.
50. P.M.C. Felipe y Clara ambos en angulación frontal, informa que ellos también se casaran. Luis cruza el encuadre y felicita a la pareja.
51. *Travelling* retro. Natalia se acerca a Felipe y Clara, y abraza a esta última, el resto de los invitados están alrededor de ellos y son felicitados.
52. P.M.C. Petra y Toribio en angulación frontal. Toribio detrás de ella se agacha rosándole la oreja, anuncia que también él se casará con Petra.
53. P.E. La familia Pérez está conversando mientras se escucha voz *off* de Toribio anunciando su casamiento.
54. P.M.C. Petra en angulación frontal se aleja de Toribio y este la sostiene fuertemente pidiéndole que no se vaya.
55. P.M.C. Natalia en angulación frontal, se sorprende que Toribio se case con la sirvienta.
56. P.M.C. Toribio y Petra en angulación ¾, Toribio asegura que cada quien la persona que le corresponde.

57. P.M.C. Natalia se sorprende de las palabras de Toribio. Voz *off* de Toribio. Gumaro entra al encuadre, y asegura que él da el consentimiento para la boda e invita a todos a la cena de navidad. Gumaro toma a Natalia y le dice que el pasado es pasado, mientras establece las reglas de la casa. Fundido.
58. P.M.L. Gumaro en angulación ¾, *zoom out*. Gumaro da su discurso en la noche de navidad, en el comedor frente a toda su familia, y da un brindis deseado feliz nochebuena. Fundido. Fin

Nuevamente en esta secuencia vemos una cantidad importante de acciones de parte de los personajes así como muchos planos y movimiento, a nosotros nos interesan únicamente algunos elementos del fragmento. El primero es la forma en que está organizado el plano 1, vemos a Rosa abrazar emocionada a su madre y hermanas mientras Luis, Toribio y Ramón se ve en el fondo observando lo ocurrido (imagen 16). Los sentimentalismos son cosas de mujeres parece estar diciendo el encuadre, podría pensarse que la cercanía de Rosa a su madre y hermanas no puede compararse jamás con la relación que aquella tiene con su primo Toribio, o incluso con su cuñado Luis, la clave se encuentra desde luego en Ramón, quien es su hermano y en el propio Gumaro.

Se supone que existen razones suficientes para que el señor Pérez de un cálido recibimiento a su hija, pero el filme no lo muestra, la omisión podría deberse a la misma razón por la cual Luis, Toribio y Ramón se encuentran al margen de los abrazos y cariños que viven los personajes femeninos. Gumaro aparece en el encuadre hablando con serenidad y con el aire de un ser omnipresente que todo lo controla, se encuentra encargándose del honor de la familia y otorgando perdón como el jefe que es.

Luego tenemos el acto definitivo de Gumaro frente a Natalia. En el plano 15 vemos al señor Pérez guardar ropa en una maleta, mientras su esposa entra a la habitación y al ver lo ocurrido se sorprende, Gumaro se va, la música *off* da la estocada final, lo que ocurre es una tragedia para la señora Pérez. A fin de aligerar

lo ocurrido ella comienza a cantar *Lindas mariposas del amor*,[194] dando unos pequeños saltos tratando de mostrarse coqueta frente a su esposo, además señala que aún tiene tanto energía como juventud, y que le sienta bien el vestido que lleva. Gumaro la rechaza, "a usted le queda bien todos los colores, lo que no le sientan bien son los años". Natalia ya no es suficiente para él, le pide que se quede entonces por sus hijas, pero esto no es bastante razón para el personaje de Pardavé que argumenta que ellas harán su vida y él habrá de tomar su propio camino. La señora Pérez sospecha, se está yendo con la otra "y ya me conoces" grita desesperada mientras golpea la maleta (plano 22).

En el plano 23, la película nos muestra los matices en la actuación de Pardavé: sereno e incluso un poco petulante, Gumaro se carcajea suavemente frente al exabrupto de su esposa y con la serenidad que le da haber encarado una vida de limosnero sostiene, "en mi ausencia he aprendido a no temerle a nadie […] a nadie […] mucho menos a ti que ya no significas nada para mí", es el fin de su subordinación. La lejanía emocional del personaje asegura el control de la relación con Natalia y le permite inclinar la balanza a su favor; recordando un poco el campo/contracampo (plano 7,8 y 9) de la secuencia 2, hay una inversión en la organización del presente en este fragmento de la película, donde el espectador puede observar a Gumaro en plano medio corto mientras la que se desdibuja es Natalia. La utilización de este recursos cinematográfico ha invertido visualmente los roles y sirve de soporte para confirmar lo que ya se ha hecho presente en los planos precedentes, la amilanada es ahora Natita (imagen 17), la música *over* en la última parte de la secuencia confirma la tragedia que se cierne sobre el personaje de Sara García, el rostro de la actriz se destruye frente a las palabras de su esposo y lo único que atina a decir es que, está bien.

Después de esto tenemos la reconciliación. La música *over* melancólica acompañan la actuación de Sara García, quien para el placer del público que ha visto sufrir a Gumaro, le pide perdón por todos los malos tratos, le señala que se

[194] De hecho vale la pena señalar como el cine mexicano recicla una y otra vez ideas y recursos técnicos, por ejemplo esta canción aparece también en otra película protagonizada por Joaquín Pardavé, en *México de mis recuerdos* interpretada por Sonia Álvarez.

había arreglado especialmente para él, a fin de reconquistarlo pareciendo ser una mujer más joven. En el plano 30 el *travelling* retro amplia ligeramente la visión de la cámara y ahora se pueden observar a Natalia y Gumaro, quien ha entrado al encuadre y otra vez con una voz mitigada la llama dulcemente: "Natita". La lejanía de la cámara y la angulación escorzo no permite ver el rostro de Gumaro, pero además debe notarse la forma en que el señor Pérez parece seguir con la mirada los movimientos de su esposa, quien tras la desesperación de perderlo se arranca abruptamente unos moños que llevaba en la cabeza, el señor Pérez la toma suavemente de la barbilla y le dice: "te quiero tal y como eres, valen más tus nobles canas que todos los afeites del mundo […] mi marquesita de Salvatierra".

Este fragmento de la secuencia era necesario para asegurar el poder de Gumaro, debe advertirse que la reconciliación se realizó en la intimidad y privacidad de la habitación de la pareja, el reconocimiento de Natalia de sus "errores" son indispensables para resolver el conflicto existente entre los señores Pérez, el nudo de la trama se ha desenredado en apenas unos cuantos segundos. Derivado de esto nótese la forma en que se ha organizado el relato, desde luego la distribuir de la resolución de las problemáticas existentes en la familia demuestra el carácter privilegiado que antecedía a Natalia y que la mayor tensión de la masculinidad de Gumaro se encontraba justamente alrededor de la relación con ella. Igualmente importante es el mensaje que está tratando de enviar esta forma escalonada de la narrativa y como el hecho de que el conflicto final sea justamente la organización de las relaciones entre los géneros al interior de esta familia. Era necesario e indispensable el reconocimiento de los abusos de Natalia para terminar de empoderar a Gumaro, pero simultáneamente, la dulzura del lenguaje corporal de este como síntoma del perdón otorgado desdibujan cualquier acción tiránica de parte de él hacia ella, al tiempo que sugiere un aire de omnipotencia.

La conversación entre Gumaro y Natalia sugirió la resolución de la disputa, pero el plano 57 vuelve sobre el problema. Mientras que a la señora Pérez le sorprende que su sobrino Toribio tenga planes de desposarse con Petra, la sirvienta, el personaje de Pardavé otorga su aquiescencia a fin de que dicho enlace

ocurra, después se dirige a Natalia diciéndole, “lo pasado, pasado”, ella de forma dulce le pregunta sí la perdona, Gumaro contesta que sí, bajo las siguientes condiciones, “aquí nadie grita más que yo, aquí nadie ronca más que yo, aquí nadie come más que yo, voy a meter de conscripto al vago este de Ramón para que aprenda a ser un hombre”. El tono elevado de la voz de Pardavé frente a su familia y el resto de los personajes, se confronta con la dulzura que habíamos visto en el plano 30, la película nos muestra otra faceta de la reconciliación, ahora vivida en el espacio público de la sala, el matiz de la voz y la retórica de aceptación de Natalia tal y como era, esto es mandona y obstinada, se pierde frente a la audiencia.

El pequeño lapsus cómico de la secuencia, donde Gumaro sostiene que dé no ser aceptadas sus peticiones se irá con Margarita “su amante”, da la indicación para entibiar las palabras del personaje de Pardavé, pues las risas del resto de los personajes disminuyen la tensión que podrían derivarse del mandato unilateral de Gumaro donde se ensalza como la mayor y única prioridad de la familia, así como su propuesta igualmente arbitraria respecto a la forma en que se habrá de educar a Ramón a partir de aquel momento. Natalia responde de forma dócil y sin oposición e incluso hasta sonríe, feliz de restituir su relación con su esposo. Hay una modificación de las condiciones de la relación entre los personajes de García y Pardavé cuando es expuesta fuera de su habitación, en un espacio público, donde Gumaro es el hombre inmutable que no se sensibiliza frente a las lágrimas de su esposa, es un teatro necesario para asegurar el poder y autoridad enlazados con la masculinidad del señor Pérez.

También es necesario señalar que por única vez se habla sobre la construcción del género masculino en la película, algo vital y constantemente latente queda manifiesto de forma explícita cuando Gumaro nos da a conocer que es lo que entiende o más bien que es lo que vincula con el “ser hombre”: violencia, disciplina, fortaleza, todo esto reducido al hecho de suponer que la mejor forma de que Ramón se vuelve un hombre de verdad es seguir su camino en el ejército.

Finalmente, el corolario del poder de Gumaro, su discurso en la cena de navidad, ahí está el señor Pérez frente al comedor donde está reunida su familia

(Imagen 18). El fragmento 58 inicia con un plano medio largo de Gumaro sosteniendo una copa en su mano, hay un tono sobrio en su voz, mientras la cámara realiza lentamente un *zoom out* que nos permite ver a todos los personajes que han participado en la película. El señor Pérez está de pie y al lado de él se encuentra Natalia sentada, alrededor se observa el resto de la familia y los invitados a la cena. La música *over* acompaña las palabras del personaje de Pardavé quien, como el jefe de familia, le ha sido encomendado el discurso durante este banquete de Nochebuena.

El lenguaje visual es capital para el mensaje que pretende enviar el filme respecto a la figura de Gumaro, pero la retórica emanada de su boca finaliza un proceso de empoderamiento donde se le presenta como un patriarca. La indicación de los últimos momentos de la película se refiere a la función que debe cumplir Gumaro bajo esta embestidura, el tono religioso y moral detrás de sus palabras, hacen explícito una misión casi sacerdotal en el señor Pérez, él es el encargado de llevar las palabras sabias y necesarias para su familia.

Gumaro evoca al catolicismo como cimiento de la construcción de las familias mexicanas (en la imagen 19, vemos una imagen del sagrado corazón), y con ello no hace más que vincular a la clase media con la moral católica y agenciarle a la película un eminente aire nacionalista: “ahora que celebramos el nacimiento de aquel, cuya vida fue un constante sacrificio […] no debemos olvidar que el espíritu cristiano, ese espíritu de amor y de bondad hará la felicidad de nuestra familia, de nuestros hogares, los hogares mexicanos, ahora más que nunca hijos míos, feliz nochebuena, feliz nochebuena”. Nosotros sabemos que sólo cinco de las personas ahí reunidas son hijos de Gumaro, pero él habla como el gran guía, no hace distinción, incluso el propio Don Ricardo, su jefe, o Felipe, un hombre adinerado, están ambos escuchándolo, Gumaro ha logrado redimir su masculinidad, o por lo menos, a través de construcciones visuales y sonoras es lo que está tratando de hacer saber la película con esta última secuencia.

## 2. Representaciones de las masculinidades en *La familia Pérez*

En el apartado anterior pudimos darnos cuenta de la importancia de los recursos cinematográficos para definir los mensajes que Gilberto Martínez Solares, director de nuestra película, utilizó a fin de guiar al espectador por el camino para recibir la trama de la película. En este momento nos enfocaremos a tratar de definir las representaciones de las masculinidades que se teje alrededor de Gumaro, y la manera en que tanto intersectaron así como fueron insertadas por el espacio histórico, ya hemos apuntado algunas líneas debido a que a menudo la propia descripción cinematográfica de las secuencias era sumamente clara respecto a elementos que construían el género de los hombres.

Una de las características más importantes de la masculinidad hegemónica estriba en que los proyectos que la sostienen pocas veces se hacen explícitos, inclusive podríamos decir que en su alta invisibilidad estriba buena parte de su eficiencia. Esto significa que aunque no de forma tácita, existen bases que legitiman y pretenden mantener en el poder una cierta manera de ser hombre, su carácter implícito se debe a que las luchas por la hegemonía tienen lugar como lo mencionamos antes en el terreno cultural.

Así durante los años cuarenta cuando se habla de la construcción del Estado mexicano, de identidad nacional, modernización, valores familiares, religión católica, etcétera, se habla en términos casi invariablemente masculinos. En el apartado anterior por ejemplo, pudimos darnos cuenta que *La familia Pérez* pretende ser un melodrama que dibuja la vida de una familia de clase media de la Ciudad de México durante los años cuarenta, pero su análisis nos mostró cómo detrás de la narrativa existe un discurso en el orden del género, de tal manera que el cine mexicano de la Época de Oro podría ser un espacio destacado donde tuvieron lugar tensiones y convergencia respecto a una noción normativa de ser hombre, determinada por el contexto social pero que simultáneamente tuvo la capacidad de cincelar las prácticas sociales.

¿Cómo están percibiendo la masculinidad los realizadores de la película? ¿Qué elementos construyen coordenadas entre el filme y el espacio fuera de campo? ¿*La familia Pérez* está legitimado una noción normativa de masculinidad o

la está cuestionado? Para comenzar quisiéramos volver un poco a la imagen de Gumaro durante la película, con ello nos referimos no a los cambios que sufre su vestimenta, sino a algo que durante aquel momento difícilmente se podía escapar, el cuerpo. Gumaro existe y vive para los espectadores y para los propios realizadores cinematográficos en el cuerpo de Joaquín Pardavé.

A diferencia de muchos actores contemporáneos que se someten a trabajos duros para caracterizar ciertos personaje, como subir o bajar drásticamente de peso. Durante los años cuarenta esto era una práctica poco compartida, o más bien, escasa. Lo anterior tanto por la velocidad en que se grababan los filmes; por ejemplo durante 1948 Pardavé grabó otras dos películas, *Los viejos somos así* y *Ojos de juventud*, como porque el presupuesto que financiaba la filmación cercenaba la posibilidad de invertir en maquillajes o caracterizaciones mucho más elaboradas y costosas. Evidentemente existieron sus excepciones: Sara García quien retiró su dentadura desde sus días en el teatro y las carpas para poder caracterizar mujeres de mucha mayor edad.

En general, pareciera como si el cuerpo actuará como una cárcel para las facultades histriónicas de los actores masculinos, pero la ausencia de prácticas sociales que les permitiera poner en marcha acciones a fin de modificar su fisonomía con la única finalidad de estar frente a la cámara, en el sentido estricto, no fungió como un obstáculo poderoso para asegurar el triunfo de determinados actores en la sociedad mexicana, al contrario, fue aprovechado hasta que le fue posible tanto por ellos como por la industria, cuando la acumulación de la influencia a través de los filmes norteamericanos gradualmente fue empujando a la construcción de una estética corporal distinta, de la cual Pedro Infante será uno de sus encarnaciones. Se trata pues de un fenómeno histórico cuyas raíces se tejen en una noción normativa del ser hombre, donde el cuerpo es sometido a los discursos hegemónicos pero simultáneamente no es un medio neutro de la práctica social. [195]

[195] Connell, *op. cit*., p. 91.

Quizá mucho más importante es la manera en que la película sigue los convencionalismos sociales respecto a la vestimenta, elemento cultural que ha alimentado la desigualdad de género basada en una diferencia sexual. Ahí vemos a Gumaro, Toribio, Ramón, Ricardo, Felipe, Rodrigo, Luis y Raymundo ataviados con pantalones, prenda que en México aún durante los cuarenta continuaba siendo usada casi de forma exclusiva por varones, muy a pesar de que otros lugares como en Estados Unidos o Europa había comenzado a utilizarse con fines pragmáticos por muchas trabajadoras cuando asumieron los espacios laborales que antes ocupaban los hombres debido al estallido de la guerra.

La expresión "llevar los pantalones" nos da testimonio del poder simbólico masculino que existe detrás de la prenda y cuyo uso fue territorio de disputa por parte de las feministas desde el siglo XIX. Particularmente, la película abona a esta construcción simbólica cuando en la secuencia 8, plano 7, Patricia al escuchar a su padre responderle que no irá a saludar a las visitas de la cena convocada por Natalia porque esta le pega, aquella le responde: "es que no te fajas bien los pantalones" a lo que Gumaro réplica, "si me los fajo y los traigo bien amarrado, pero no hago más que verla delante y mira […] se me caen con todo y cinturón" mientras en el lenguaje visual se ve a Joaquín Pardavé hacer un movimiento de arriba hacia abajo mostrando una metáfora sobre el control que su esposa ejerce sobre él.

Así la utilización social de esta prenda se cierne por extensión al universo de la película[196] no sólo como una práctica social, cuyo uso extendido entre los varones se encontró vinculado −en parte como consecuencia de las campañas porfiristas del siglo XIX− a la modernidad, sino también a normas de ética, estatus social y poder.

La masculinidad encuentra en la moda un elemento más que la moldea. El uso del pantalón hizo avanzar a las construcciones del género de los hombres a un cierto status de poder, sin embargo, llevar pantalones implica estar involucrado en parámetros de organización del poder, por lo que aquí también fue importante la forma en que tuvo lugar esta práctica, que desde luego ordeno jerárquicamente las

[196] Christine Bard, *Historia política del pantalón*, Trad. Nuria Viver Barri, Barcelona, Tusquets, 2012, p. 185.

masculinidades. Por ello es sintomático cómo los realizadores hacen pasar a Gumaro Pérez por tres cambios simbólicos de vestimenta: el primero, ropas que evocan los trajes ingleses usados durante finales del porfiriato y que hacen eco de las vestimentas utilizadas por Joaquín Pardavé en: *En tiempos de don Porfirio*, *¡Ay, qué tiempos señor don Simón*! o *México de mis recuerdos*. Segundo cuando el personaje toca fondo y se "disfraza" de limosnero, y un tercero, cuando ostenta un traje a la usanza de su momento histórico, y que el relato vincula implícitamente con la adquisición de poder debido a que su utilización solo tuvo lugar cuando Gumaro se encontraba ya empoderado tanto en su trabajo como en su hogar.

Con lo anterior queremos hacer énfasis en el carácter vital que adquiere la ropa para construir las diferencias de género, no es un tema trivial, pues abona la separación no sólo con respecto a las mujeres sino también entre los propios hombres, se trata así de un proceso de construcción de la identidad individual y de grupo en la que se baraja el poder como una de las premisas fundamentales. De ahí que fuera tan importante lograr desenmarañar los motivos que existen detrás de los tres drásticos cambios de traje en el personaje de Gumaro. Lamentablemente, la película no proporcionó demasiadas pistas que nos permitieran avanzar sobre alguna línea explicativa respecto al uso de la indumentaria usada por el personaje, pero es importante poner en la mesa la importancia de esta metáfora en la transformación que sufre el personaje de Pardavé en la construcción de su masculinidad.

Nosotros proponemos un posible vínculo con la reivindicación de Gumaro y en cuanto esto ocurre, como signo de poder por doble partida: primero como un símbolo de urbanidad, esto es como un elemento que referenciaba desde los tiempos de las elites porfirianas, un país civilizado y moderno. Durante la década sin embargo se agudizaron los intentos por dejar atrás el aire rural de la sociedad mexicana, en este sentido, la modernización no sólo se reflejó entonces en la construcción de una vanguardista arquitectura sino también en el ropaje de sus ciudadanos. Ahí tenemos a Toribio con su modesto traje de charro que, con su falta de etiqueta o buenos modales, no es consistente con un hombre empoderado como

Felipe. El traje de chaqueta y corbata, junto con el de charro se vuelven, paradójicamente dos caras de la masculinidad en los años cuarenta.

En el espacio histórico el uso del traje se vuelve particularmente extendido entre los varones de las ascendientes clases medias que encontrará en él, en cuanto símbolo de urbanidad y etiqueta, un medio de diferenciación social con respecto a los hombres de las clases populares y por tanto de poder. Mientras que a "hombres" como Felipe o el propio presidente de México les corresponde cotidianamente el sobrio traje de línea "V" con solapas amplias, silueta holgada, camisa blanca y corbata ancha, acompañado o no con el chaleco;[197] a personajes como *El Jaibo* de *Los olvidados* o a los hombres que aparecen en las imágenes del foto reportero Nacho López, los veremos con ropas no formales e incluso desgastadas que la retórica visual y escrita colocó en una situación de marginación respecto a los círculos de poder.[198]

De hecho es importante preguntarse sobre la injerencia tanto del surgimiento de un mercado de consumo y la influencia del cine hollywoodense en la definición de esta estética masculina. En algunos de los anuncios publicitarios señalados en el artículo de Susana Sosenski antes citado, es posible darse cuenta de la reiterada oferta de camisas, corbatas y "trajes hechos a la medida por el mejor cortador de país (el señor Pinter)".[199] Luego tenemos las poderosas imágenes de Clark Gable o Gary Grant llegadas a las salas de cine nacional a través de las 1200 películas americanas estrenadas durante la década, las cuales promovieron un ideal atlético sobre el cuerpo de los hombres: espalda ancha y cuadrada, una cintura mucho más estrecha creada por el efecto visual de hombros amplios y un torso largo, que podían ser alcanzados o no de forma natural,[200] en la década siguiente Pedro

[197] El uso del traje con chaleco fue de uso popular durante la década de 1930. Para mayor información sobre la importancia del traje en la construcción de la masculinidad ver: Katrina Honeyman, "Following Suit: Men, Masculinity and Gendered Practices in the Clothing Trade in Leeds, England, 1890-1940", *Gender and History*, vol. 4, núm. 2, Oxford, 2002, pp. 426-446.

[198] Centro de la Imagen, *Nacho López, Luna Cornea*, México, Centro de la Imagen, Núm. 31, Año 1997, pp. 114-119.

[199] Susana Sosenski, *op. cit.,* p. 91.

[200] Veronica Manlow, *Designing Clothes: Culture and Organization of the Fashion Industry*, Transaction Publisher, New Brunwick, 2009, p. 64.

Infante fue quizá uno de los pocos actores mexicanos preocupados por volver este ideal real y no un mero efecto de la vestimenta.

La construcción del género implica un trabajo constante, donde la masculinidad no es la excepción. De hecho quizá de forma más vehemente y explicita, los varones son sometidos sistemáticamente a la demostración pública de su masculinidad, mediante rituales de paso,[201] procesos de socialización, realización de determinadas actividades, o la adquisición de actitudes o conductas peculiares en el espacio social, esto significa que la masculinidad no se encuentra asegurada. A pesar de la fuerza simbólica que ha existido históricamente alrededor del pene, poseerlo no certifica que un varón sea considerado un "hombre de verdad", es ahí donde reside el carácter histórico de su construcción en virtud de que cada sociedad o grupo a lo largo del tiempo ha señalado los parámetros que permiten la adquisición de aquella.

Lo anterior es una de las premisas sobre la cual nace *La familia Pérez*, Gumaro realiza un despliegue de actitudes y conductas cercano a un discurso que se ensalza como hegemónico. La representación construida por la película da nota así, de que la masculinidad no se encuentra sólo organizada entorno al cuerpo. En este primer acercamiento, hemos señalado la ropa como un medio que, en estrecha relación con el propio cuerpo, va construyendo la identidad del individuo. Evidentemente en medio de este discurso, el hecho de que el señor Pérez tenga estos "atributos" no basta, entonces la película avanza y con ello se establecen límites respecto a las representaciones de las masculinidades

Lo más evidente que discute el filme o más bien hacia donde se dirigió fue, erigir una representación de la masculinidad cuyo mayor significado sea la jefatura de la familia. En principio, el problema fundamental que se plantea respecto a Gumaro Pérez es que es incapaz de ejercer esta, lo cual implica su fracaso tanto al desplegar su paternidad como dificultad para actuar como un verdadero compañero para Natalia. Ya hemos mencionado en otro momento que es posible leer la representación de una noción normativa sobre su ausencia, el cine mexicano de la

[201] Àngels Carabí y Josep M. Armengol (eds.), *La masculinidad a debate*, Barcelona, Icaria, 2008.p. 36.

Época de Oro tiende a tener altas pretensiones didácticas y *La familia Pérez* no fue la excepción, construyendo límites respecto a “lo que es ser hombre”.

La mayor carga que recae sobre el personaje de Joaquín Pardavé es la de ser proveedor material de la familia, algo que como pudo observase, realiza no con la suficiente eficacia. El tono inquisidor que se cierne sobre la personalidad de Natalia al ser presentada como una mujer pretenciosa que pasa sobre la voluntad de todos, particularmente encima de la de su esposo, sugiere el tono erróneo de sus prácticas e incluso pretende confrontar y llevar a la reprobación de esta por parte de los espectadores, ¿Cuántos de los asistentes a las salas de cine habrán culpado a ella y sólo a ella de los apuros económicos y el sufrimiento que estremece a Gumaro?

Pero debe observarse que la propia estructura narrativa del filme termina otorgando a la proveeduría económica un lugar especial en la construcción de una masculinidad más cercana al poder. Así la reivindicación de Gumaro vino acompañada de un mejoramiento en su poder adquisitivo al ser ascendido en el trabajo. Como consecuencia de esto, el señor Pérez se encuentra en la posibilidad de cubrir las deudas que había adquirido su familia tras sus casi 6 meses de ausencia de su hogar. Ello significa que no es que Natalia sea quien otorga el enorme papel de ser el sustento económico a su esposo pues los realizadores de la película, Martínez Solares y el propio Pardavé, como guionistas, han reclamado un significante vital dentro de la edificación de una noción normativa del ser hombre.

La realidad social nos muestra un territorio compartidos con el filme respecto a la construcción de la masculinidad entendida primariamente como ser hombre igual a ser proveedor económico, ya hemos señalado como las políticas del gobierno mexicano, la retórica católica o algunos medios de comunicación barajan este significante prácticamente como canon invariablemente ligado a la masculinidad, asimismo algunos de los testimonios referenciados dan cuenta que este era un elemento duramente subjetivado entre muchos varones sin importar realmente la clase social.

Derivado de lo anterior, la discusión se construyó más bien sobre ¿qué tanta importancia debería darse dentro de la construcción de una noción normativa del ser hombre? No se trata de un fenómeno atemporal aunque mucha de la retórica de este momento lo tenga tan subjetivado que lo perciba como tal, sino más bien de un proceso histórico emanado del reordenamiento del mundo laboral que como tal fue concerniente a una noción donde el hombre poseía más recursos para realizar trabajos que involucraran esfuerzo tanto físico como racional.[202]

Wally Seccombe en su texto *Weathering the Storm: Working-class families from the Industrial Revolution to the decline fertility,* mostró que el rol social del hombre como proveedor económico era un fenómeno relativamente reciente, de mediados del siglo XIX, surgido como consecuencia del proceso de industrialización, donde la naturaleza genérica de la pequeñas industrias domésticas allanaron el campo para la reestructuración de las esferas públicas y privadas, introduciendo un discurso que apelaba a las diferencias dicotómicas de proveedor/ama de casa.[203] En México, por su parte el discurso que promovía estos vínculos semántico comenzó a adquirir fuerza desde la ascensión, durante el siglo XIX, de una serie de valores derivados del capitalismo y la subsecuente industrialización; a diferencia del caso inglés, en el país este estuvo dirigido esencialmente por las elites porfirianas con un fuerte aire clasista, quienes apelaba a la construcción del México moderno, en medio de un trasfondo fuerte moral.[204]

Con ello queremos acotar que esta idea de hombre igual a proveedor es un proceso que no nace durante el decenio de los cuarenta ni siquiera durante la posrevolución. Lo sintomático sin embargo es como los procesos sociales están bombardeando por varios frentes, de tal suerte que esta noción normativa de la masculinidad simplemente parece estar empujando a la búsqueda o promoviendo nuevos mecanismos de legitimación.

---

[202] Wally Seccombe, "Patriarchy stabilized: The construction of the male breadwinner wage norm in Nineteenth-Century Britain", *Social History*, núm. 2, London, 1986, pp. 53-75.

[203] Wally Seccombe, *Weathering the Storm: Working-class Families from the Industrial Revolution to the decline fertility*, New York, 1995, Verso, pp. 292.

[204] Verena Radkau, *Por la debilidad de nuestro ser: mujeres "del pueblo" en la paz porfiriana*, México, Centro de Investigación en Ciencias Sociales/SEP, 1989, pp. 140.

Desde luego en nuestra opinión *La familia Pérez*, durante un breve momento, asalta este significante: hay una discusión muy interesante surgida de la forma en que se desenvuelve el personaje de Joaquín Pardavé entorno a esta función social, mostrando la inquietud generada respecto a una masculinidad organizada alrededor de la proveeduría económica de la familia. Si bien es cierto, la película suele ser reiterativa en relación a la condición de subordinado de Gumaro Pérez, nos parece que el lenguaje audiovisual confirma que su mayor angustia se refiere a no ser capaz de solventar las necesidades económicas que le plantea su familia. Recuérdese cómo el análisis fílmico nos mostró que las escenas más dramática de la trama se construyeron justamente frente a esta imposibilidad: la orden de Natalia para que Gumaro solicite un préstamo más (secuencia 2, plano 7 y 8), la íntima charla entre Clara y el personaje de Pardavé donde él muestra su sentimiento de culpa respecto a que ella "tenga que" trabajar (secuencia 10) y la responsabilidad que adjudica Rosa a su padre por "tener que" buscar lo que él no le proporciona, esto en condiciones de dudosa moralidad (secuencia 12).

El sufrimiento de Gumaro hecho explícito cuando en tono suave reclama que, sí tomar nota de lo que necesita su familia es lo único que puede hacer en su hogar, es un acto disidente a través del cual critica una organización familiar donde se le ha relegado únicamente esa responsabilidad, la cual no le permite gozar de ningún tipo de derecho. Como abordaremos un poco más adelante, el señor Pérez pretende ser un miembro activo en la vida de sus hijos, darles consejos, acompañarlos y participar de su felicidad, no sólo ser el individuo que debe estar al pendiente del inventario de necesidades materiales de su familia. Hablamos de una masculinidad que protesta porque se encuentra marginada ¿Cuántos de los hombre asistentes a las salas de cine percibieron algún tipo de concurrencia con los reclamos de Gumaro respecto a la percepción de una masculinidad que aparentemente sólo le adjudica ese compromiso?

Lo señalado podría tratarse de una incomodidad compartida entre hombres de las clases populares o medias, el cual además pudo o no ser en elemento común en las experiencias de género de los realizadores cinematográficos quienes para

bien o para mal pertenecían a una elite cultural del México de los cuarenta. Desde luego bajo las condiciones en la que desarrolla la masculinidad y su constante búsqueda por aplacar o sancionar algún tipo de sentimentalismo o sufrimiento, pues estos fueron vinculando con la femineidad, es difícil saberlo. Una ventana es justamente el cine como reflejo de la realidad, medio de catarsis o educador sentimental; como lo muestran otras cintas, el exabrupto de Gumaro no es la excepción pero tampoco la regla.

La más grande estrella del cine mexicano durante la Época de Oro, Pedro Infante, un año antes del estreno de *La familia Pérez* encarnaría en *Nosotros los pobres* (1947) y más tarde en *Ustedes los ricos* (1948), un personaje que muestra la ansiedad y el dolor que pudo implicar para los hombres una masculinidad organizada alrededor de la proveeduría económica, incluso los títulos ya anuncian la importancia de los recursos económicos dentro de la construcción de la trama. Si bien es cierto generalmente la pobreza o las necesidades materiales arrastran no sólo al varón sino a la familia entera, la responsabilidad sobre su obtención fue constantemente masculina. Igualmente, la consumación del amor entre parejas solía quedar suspendida en muchas de las películas de la Época de Oro a que el varón fuera capaz de obtener lo necesario para formar una familia, o en última instancia hasta que estuviera a la altura de las exigencias materiales o nivel de vida de aquella que se planteada como su enamorada, recuérdese por ejemplo *Bugambilia* (1944).

Ahora bien también se le ha señalado al cine clásico mexicano en lo general y a los filmes de Infante en particular su perfil poco realista al construirse sobre personajes que administran su dolor como mecanismo de ennoblecimiento o redención, y en donde la pobreza es equiparada a un estadio que les asegura la felicidad e incluso el cielo.[205] Podríamos afirmar que más allá de la mojigatería como trasfondo de la solución ante los aprietos económicos que estremeces a los personajes varones, el carácter recurrente de conductas incomodas,

[205] Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Volumen 4, México, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/CONACULTA/IMCINE, 193, pp. 160-163; Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, *op. cit.*, pp.114-119.

desconcertadas o inclusive que reclaman frente a la exigencia hondamente subjetivada de entender ser hombre como ser sustento económico de la familia pueden ser un indicio de una práctica social donde las películas actúan como espejo deformando o herramienta de purga.

Sin embargo no debe igualarse el reclamo de Gumaro con el desasosiego que sufre Pepe *El Toro*, siendo en esta diferencia donde *La familia Pérez* adquiere su peculiaridad. Mientras el señor Pérez desea avanzar en su participación en la conformación del hogar, Infante goza casi de un incuestionable poder al interior de su humilde pero patriarcal familia, pues en *Nosotros los pobres* realmente no existe un personaje que le sirva de contrapeso ni siquiera la propia *Chachita*.

Asimismo, Pepe *El Toro* cuenta con otros elementos que podrían ayudar a "compensar" su incapacidad monetaria, inclusive es importante notar el dinamismo que existe al interior de la organización del género masculino en las películas. En relación a otras categorías de análisis como la de clase social, el personaje de Infante se podría encontrar en desventaja frente al pretendiente de *La chorreada*, el licenciado Montes (Rafael Alcayde), pese a ello, Pepe *El Toro* es el gran líder entre sus camarillas, es un "macho", como lo describe explícitamente Celia en un momento de la cinta. Esta serie de encuentros y desencuentros con el poder no son suficiente para que el personaje encarnado por Pedro Infante marginalice su responsabilidad y su constante preocupación por proveer los recursos económicos a su familia, de hecho sus intentos vueltos después fracasos lo exaltan e idealizan.

Por su parte la incomodidad de Gumaro adquiere atisbos de reclamo justamente porque su poder es mucho menor. Él carece, tal como lo plantea la representación construida durante el primer momento de la película, a diferencia de *Pepe El Toro,* de otros elementos que le permitan agenciarse poder y control al interior de su familiar o en el espacio público. No sólo carece de la capacidad suficiente para otorgar el bienestar económico que requiere sus hijos y esposa, sino que además no cuenta con otros recursos que le permiten avanzar en un proceso que sustituya una ausencia por alguna otra importante característica, como ser atractivo, joven, sexualmente activo, etcétera. El dolor que dibujan los realizadores

en el personaje de Joaquín Pardavé parece más profundo debido que la representación de la masculinidad sostenía de forma implícita ya avisaba que la proveeduría económica no debía ser el único espacio de ejercicio de la masculinidad.

A pesar de lo anterior hay un puente entre estas dos películas que podría referirse a la forma en que ambos personajes manifiesta cada uno a su forma, su incapacidad de cumplir o alcanzar los términos de una masculinidad organizada alrededor del poder económico, hay malestar, que es catalizado por los guiones de formas muy distintas, en medio de un retrato familiar donde el trabajo es determinante para alcanzar las nociones construidas alrededor de la masculinidad hegemónica. Efectivamente el desasosiego surgido de este imperativo sobre "el ser hombre" se vuelve una constante referencia en las películas donde circulan las clases medias y populares, sobre todo en el medio urbano, aun cuando el personaje varón no sea el protagonista, ello frente a espectadores que son participes y testigos de un México bajo un proceso de modernización construida sobre la base de la industrialización y urbanización.

Esta nación que se vive cuando se sale de la salas de cine o antes de entrar a ellas, era mucho menos alentadora que la que nos muestra *La familia Pérez*, pero ahí estuvo el cine para irse a ver y enseñarles que es posible "con el tiempo y un ganchito" superar la adversidad y lograr hasta lo imposible. Lo cierto es que las experiencias de los hombres durante los años cuarenta alrededor del poder económico fueron particularmente conflictivas y difícilmente se resolvieron entablando una amistad con la novia del jefe. ¿Cuántos hombres después de caer de vagabundos volverán a su antiguo empleo en una jerarquía laboral superior como le ocurre a Gumaro?

Como señalamos en otro momento, el comienzo de la Segunda Guerra Mundial le dio a la economía mexicana un impulso vital que configuró parte del rostro del país durante el transcurso de la década, lo anterior esencialmente originado por el ensanchamiento de la demanda de artículos mexicanos, que debido a la falta de competencia tanto en los mercados en el interior y/o exterior, vieron

incrementado su consumo más allá de la calidad o el precio de estos. México construyó así una economía orientada mayormente al exterior que le significó en el corto plazo un crecimiento del índice de exportaciones superior al 100% entre 1939 y 1945, de lo que se desprendió un incremento anual del PIB cercano al 5.5 % durante los mismo años.

Lamentablemente, lo anterior se desarrolló bajo un problema inflacionario de proporciones considerables, el cual estuvo alimentado por la fijación de los precios de los artículos mexicanos por el mercado internacional, como por la ausencia de mejoras salariales en el mercado laboral. Desde luego, el espejismo originado por la guerra contuvo las paradojas que enraizaban el crecimiento económico del país, pero una vez finalizada ésta y conforme avanzaron los años, las consecuencias de una modernización construida sobre dichas bases fue notoriamente conflictiva y endeble.

El problema es que la política económica de Ávila Camacho careció de la visión para aprovechar el auge económico de la guerra a fin de dar pie a la autonomía financiera del Estado mexicano, de tal suerte que al fin de la conflagración mundial y la subsecuente reestructuración económica nacional y mundial, el gobierno no modificó sus fuentes de financiamiento, construidas alrededor del aumento de las masas monetarias.[206] A pesar de la evidente reducción del valor real de la moneda mexicana, el mantenimiento de un tipo de cambio por parte del gobierno federal respecto al dólar, a un precio de 4.58 pesos, debido a la firma de los Acuerdos de Bretton Woods,[207] fue otra variable que hizo eclosión, confabulándose con el aumento de las importaciones y el déficit de las divisas del banco central.

[206] Héctor Guillen Romo, *Orígenes de la crisis en México. Inflación y endeudamiento externo (1940-1982*), México, D.F., Ediciones Era, 1984, p. 26.

[207] Estos tuvieron lugar en 1944, y en ellos se fijaron varias estrategias para el restablecimiento mundial de la destrucción originada por la guerra entre ellos la un sistema de tipos de cambio fijos para las monedas del mundo. Véase: José Luis Aranda, ¿Qué fue Bretton Woods?, en *El País*, 15 de noviembre de 2008, Acceso: 14 de agosto de 2016. Disponible en: http://economia.elpais.com/economia/2008/11/15/actualidad/1226737974_850215.html.

Así, a pesar de los malabares del gobierno de Miguel Alemán Valdés por mantener la estabilidad durante los primeros meses de 1948, las presiones sobre la economía mexicana por la fuga de capitales y la inflación agudizaron las turbulencias durante los dos primeros trimestres. Para el 22 de julio de 1948, a través del Banco de México se emprendió la devaluación del peso, pretendiendo encarar el diferencial acumulado de inflación desde 1940, que ascendía a un 70.2%.[208] La suspensión de la paridad fija por parte del gobierno mexicano llevó a la elevación del precio del dólar a $6.45, tan sólo diez días después del comunicado oficial por parte del Banco de México. Durante el año siguiente se mantuvo esta política monetaria hasta el 18 de junio de 1949 cuando el gobierno mexicano ensayó una nueva fijación de tipo de cambio, en $8.01, la cual se mantuvo estable hasta 1954.[209]

Todos estos sinsabores golpearon gravemente el poder adquisitivo de mujeres, hombres y subsecuentemente de sus familias. Derivado de esto existe una modificación de las experiencias en la construcción de la identidad de género y en la noción normativa de ser hombre durante los años cuarenta. Para comenzar valdría la pena poner los reflectores sobre la forma en que los salarios reales, reducidos durante el decenio a una tercera parte de su poder adquisitivo,[210] modificaron la estructura familiar ¿Cuánto de este andamiaje económico empujó a la inserción de mujeres, o hijos menores al mercado laboral ya sea formal o informal?

Si bien es cierto el trabajo femenino no fue un fenómeno que nació con este proceso de modernización, sostener que bajo estas condiciones no existe una reestructuración de las relaciones de género implica negar que justamente lo económico es uno de los grandes bastiones bajo los cuales se sostuvo y continúa sosteniéndose la hegemonía masculina.

---

[208] Antonio Ortiz Mena, *El desarrollo estabilizador: reflexiones sobre una época*, Serie Hacienda, México, D.F., El Colegio de México, 1998, p. 35.
[209] Ricardo Torres Gaytán, *Un siglo de devaluaciones del peso mexicano*, México, D.F., Siglo XXI editores, 1997, p. 308.
[210] Leopoldo Solís, *La realidad económica mexicana: retrospectiva y perspectiva*, México, D.F., Siglo XXI Editores, p. 112.

Derivado de un aumento poblacional, producido a su vez por un incremento de la natalidad y una disminución de la mortalidad, durante la década existe una ampliación de la Población Económica Activa, el censo de 1940 arrojó que de esta población 5,425, 659 eran hombres y 432,457 mujeres; diez años después 7, 114,872 eran hombres y 1, 127,221 eran mujeres.[211]

Como muestra la tabla 1, los índices de desempleo son altos para ambos sexos, aunque singularmente más importantes para el caso de la PEA femenina; igualmente debe notarse que el desempleo de las mujeres durante los años de 1940 a 1950 disminuyó, a pesar de que esta PEA se había duplicado durante el mismo periodo de tiempo. De hecho el incremento de las mujeres en el mercado laborar marcó las condiciones del modelo de Industrialización por Sustitución de Importaciones, debido a que ellas representaron una mano de obra mucha más barata que la masculina. Sin embargo debe notarse que esta inserción casi exclusivamente ocurrió en ámbitos laborales que requerían poca especialización industrial así como en el sector terciario de la economía, donde durante el avance el decenio se fue colocando mayormente la PEA femenina. [212]

Las reflexiones más importantes alrededor de la masculinidad han hecho énfasis en dos elementos a los cuales nos queremos referir en las siguientes líneas, que se encuentran directamente enlazados con el proceso económico sufrido durante la década de los cuarenta. El primero referente tiene como premisa que no es posible emprender un estudio profundo respecto a la masculinidad, sino comprendemos los espacios de tensión, convergencia, disputa y derrota con los otros géneros, y por supuesto, la trascendencia del trabajo como factor determinante en la construcción de la identidad masculina. Particularmente, este último se encontró estrechamente relacionado, sino es que a veces determinó, la capacidad de cumplir o no con la función de ser proveedor económico, es en este

[211] Instituto Nacional de Geografía, Estadística e Informática, Estadísticas históricas 2009, México, D.F., Instituto Nacional de Geografía, Estadística e Informática, 2009, p. 5; Secretaría de Economía, *Séptimo Censo General de Población 1950*, México, D.F., Secretaría de Economía/Dirección General de Estadística, 6 de junio de 1950, pp. 89.

[212] Gloria González Salazar, "La participación de la mujer en la actividad laboral de México", en María del Carmen Elu de Leñero, *La mujer en América Latina*, México, D.F., Sep-Setentas, 1975, pp. 33-69.

sentido en que debemos evaluar el carácter de la política económica de modernización con respecto al fracaso individual de muchos hombres en su función de ser jefes de familia, cuyo mayor significante fue el ser provisor económico de esta.

Gumaro Pérez nos hizo notar su inconformidad y el dolor que le generaba, ser enjaulado exclusivamente en este significante; no obstante, como ya vimos en la primera parte de este capítulo, esta era una noción que explícitamente no se cuestionaba. Algunos de los discursos, como el del gobierno, pugnaban porque los hombres de las clases populares asumieran de una vez por todas la responsabilidad de sus familias, entendiendo esta esencialmente como la de ser proveedor material, y sugiriendo con ello que la norma justamente era la jefatura del varón. Ciertas facciones de las clases medias tampoco se resisten ante esta responsabilidad, más lo que hacen es disputar alrededor de los límites morales de esta. Por otro lado, el bombardeo realizado por algunas empresas o tiendas a fin de aumentar el consumo de artículos dirigidos a un mercado masculino, tampoco intentan socavar esta función, la reconocen prácticamente como epicentro alrededor del cual se habrán de integrar prácticas un tanto modificadas respecto al ejercicio de la paternidad.

Existentes vasos comunicantes a nivel discursivos respecto a este significante, ocurriendo que fuera probable que justamente en esto residió su poder social sobre la masculinidad durante los años cuarenta. Gumaro ejerce o intenta ejercer una función al interior de su familia notoriamente compartida con el espacio histórico en donde es exhibida y distribuida la película. Avanzando un poco también es probable que el señor Pérez proyecte las ansiedades generadas en medio de un proceso económico notoriamente desfavorecer para la mayor parte de la población mexicana durante la década, pero concretamente más conflictivo para la hegemonía masculina.

El censo de 1940 es sintomático al empadronar a las familias así como a cada uno de sus miembros a partir del señalamiento del jefe de esta y al establecer patrones de rellenado del cuestionario para los encuestadores en términos que asumen que dicha dirección es masculina (imagen 20). Este censo arrojó que 3,637

385 familias eran dirigidas por un varón mientras que 637, 385,[213] eran presididas por mujeres. Diez años más tarde, el censo de 1950 parte de la mirada de que la jefatura familiar es esencialmente proveeduría de bienes materiales,[214] arrojando que 4,432,649 hombres encabezaban la familia, contra 672,714 mujeres que también lo hacían.[215]

Enlazado con esto, el promedio de miembros de una familia mexicana correspondió a 4.09 en 1940 y 4.32 en 1950[216]. En la Tabla 2 por ejemplo podemos observar la distribución en la cantidad de integrantes durante el periodo, observando que un poco más de la población vivían en familias de más de cuatro miembros según muestran ambos censos.

Otro factor importante que debe ponerse sobre la mesa es la forma en que el gobierno mexicano había priorizado como parte de su política económica, la creación de condiciones favorables a los empresarios para invertir en el país en detrimento de los incrementos salarios. La forma eficiente en que rápidamente se va cooptando las organizaciones sindicales a través de los sindicatos charros, es una de las respuestas más importantes aunada a la pérdida de poder adquisitivo que explica el serio problema respecto a la disminución de los salarios reales.

El Banco Nacional de México (Banamex) hizo referencia a que durante el periodo comprendido desde noviembre de 1939 hasta noviembre de 1951, el incremento salarial había sido tan sólo de un 80%, esto significó un aumento de 2.50 pesos a 4.50 pesos diarios, frente a un Índice de Precios al Consumidor (IPC) de 302.7%, el cual fue realizado sobre 210 artículos de consumo básico. [217] En relación a esto, no parece existir una cifra oficial respecto a pérdida del poder

[213] La suma presentada es propia, basada en los datos proporcionados por el Sexto Censo de Población 1940, y excluye a las familias de un solo miembro. *Sexto Censo General de Población 1940*, *op. cit.*, pp. 56.
[214] Dentro de las preguntas que formaban parte del censo, hay un apartado que versa: SOLO PARA EL PRIMER JEFE DE FAMILIA EMPADRONADO EN CADA CUESTIONARIO: ¿Cuánto gasta diariamente la familia en la alimentación de todos sus miembros? ¿Cuánto paga al mes la familia por alquiler o renta de la casa o vivienda que ocupa? *Séptimo Censo General de Población 1950*, *op. cit.*, p. 21.
[215] *Ibidem*, p. 77.
[216] *Necesidades esenciales en México, op. cit.,* 36.
[217] Banco Nacional de México, *Examen de la situación económica*, Banamex, núm. 314, México, D.F., enero de 1952, p. 3.

adquisitivo de los salarios mínimos tanto para la vida rural y urbana durante la década, lo que en general coinciden los estudios realizados en torno al proceso económico durante el periodo, es el quebranto económico del peso mexicano después del fin de la Segunda Guerra Mundial, la distribución inequitativa de la riqueza y las profundas desigualdades sociales. [218] Joaquín Pardavé, a través de don Cirilo, lo aludiría de forma maravilloso en *El ropavejero* (1947), "[…]el negocio no está muy bien que digamos porque después de la guerra vino la posguerra y pos […] con decirle que hasta los diputados usan fracs de segunda mano y eso que todo el tiempo están hablando de la no reelección".

Desde luego la familia promedio mexicana no es tan grande como los Pérez o los Cataño de *Una familia de tantas* (1948), pero en medio de la adversidad económica y el sueño, tan sintomáticos en las clases medias, de escalar socialmente, se fue constituyendo una carga alta sobre la organización familiar donde el jefe de familia, es decir, primariamente el varón debía encarar y soportar dichas coyunturas.

Con lo señalado vemos cómo es que para finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta existe un avance no sólo simbólico sino también material de las mujeres como grupo social, originado entre otras cosas por la posibilidad de cierta independencia económica, lo cual estuvo estrechamente relacionado con el proceso de industrialización y modernización. Ya fuera empujadas por profundos sueños personales, para colaborar, complementar o ser el único soporte de la familia, muchas mujeres recorren la década en un proceso quizá minúsculo y no sistemático que está empujando los espacios laborales y asumiendo responsabilidades familiares concebidas como lugares masculinos.

Aquí podemos prestar atención a la manera en que, frente a la adversidad económica, la representación de la masculinidad encarnada en Gumaro Pérez no es monolítica, y se reconstruye constantemente bajo paradojas. La "incapacidad" del señor Pérez para afrontar los retos económicos que le constituyen su familia le

[218] Celso Furtado, *La economía latinoamericana: formación histórica y problemas* contemporáneos, 24ª ed., México, Siglo XXI editores, 2001, p. 106; Roger D. Hansen, *op. cit.*, p. 99; Blanca Torres, *op. cit*., p. 124.

han obligado a aceptar una serie de prácticas que le generan dolor, siendo una de ellas: Clara, su hija mayor quien tiene que laborar como taquimecanógrafa en una oficina a fin de auxiliar en el sostenimiento de su familia. La película lo muestra como un terreno de tensiones no para la familia, no para la sociedad, sino más bien para el individuo, un hombre de edad avanzada que según sus propias palabras “es un inepto, un viejo pobre y cansado, incapaz de proporcionar a su familia otra clase de vida”.

A pesar de su malestar Gumaro no va más allá de la noción normativa bajo la cual se ha construido, y que como pudimos ver fue un elemento constante y compartido por muchos otros discursos durante el periodo. Hoy podríamos preguntarnos ¿por qué Gumaro no estimula u en última estancia obliga a todas sus hijas a trabajar? Es algo que ni siquiera se anuncia en la película, dando testimonio tanto de las contradicciones al interior de una familia de la clase media, como la forma en que se edifica la femineidad y el resquicio donde se mina, sostiene y ejerce presión la masculinidad hegemónica.

El filme evoca a través del sufrimiento, los anhelos de Gumaro, lo que una noción normativa del ser hombre pretende instituir como elemento de normalización a nivel de práctica social, ya vimos cómo algunos grupos en las clases medias y el propio gobierno mexicano implementaron mecanismo a fin de que hombres y mujeres subjetivaran una noción donde los varones tenga entre sus principales funciones ser el proveedor material, pero los hechos cotidiano abonan a que las prácticas sociales se distancien de esta noción, las experiencias individuales y colectivas de muchos hombres durante la década muy seguramente no fueran tan reconfortantes como la vida del señor Pérez.

Parte de la inestabilidad en la masculinidad se alimenta, según la representación construida por el filme, del trabajo que desempeña Gumaro otorgando a este una importancia vital como elemento estructurante del “ser hombre”, es un oficinista. No es muy claro si forma parte de la burocracia estatal, o labora en alguna empresa privada; en este sentido es que la discusión no se construye sobre el espacio sino más bien respecto a las actividades y el puesto que

desempeñas. La lógica nos puede llevar a pensar que, de hecho, ser oficinista al contrario de ser carpintero, pudo haberle permitido avanzar hacia una masculinidad con mayor poder, sí es comparado con otros varones de la propia trama, Raymundo por ejemplo, se muestra más seguro y empoderado cuando está reeducando a Gumaro para que viva como limosnero.

Asimismo, valdría la pena poner sobre la mesa el sello que la película imprime a las actividades de Gumaro. El relato hace patente quizá de forma ya un poco tardía a través de Clara que su padre es oficinista (secuencia 7, plano 1, 2,3), previo a ello, Martínez Solares nos proporcionó una serie de indicios que permitían concluir esto: el espacio es consistente con otras imágenes tomadas durante esos mismos años de oficinas empresariales o gubernamentales y aparecidas en otros medios de comunicación. El censo de 1950 había señalado como oficinista:

> 1º. A personas cuyos trabajos consisten en redactar, escribir clasificar, archivar y despachar comunicaciones escritas, o documentos, así como a las que manejan dinero dentro o fuera de las oficinas. 2º. A personas que bajo las órdenes de un superior desempeñan trabajos de oficinas similares a los descritos en el punto anterior. 3º.A otras personas que se dedican a trabajos más o menos comparables con los ya citado como telefonistas, mensajeros, carteros, taquilleros, tomadores del tiempo, etc.[219]

De aquí se puede decir que en la secuencia 6, plano 6 se observa a Gumaro sentándose abatido frente a una máquina de escribir de la marca Remington, a ello agregaríamos que en la secuencia 5, plano 9, don Ricardo le solicita al personaje de Pardavé mecanografiar unos expedientes. De hecho gracias a estas dos últimas referencias es posible dejar claro las actividades a las que se refiere la vida laboral de Gumaro, es muy probable que esta gire en torno de la mecanografía, siendo aquí donde se enraíza parte de su incapacidad para hacer frente a muchos de los problemas económicos del personaje.

El uso del mecanógrafo tanto en Europa y los Estados Unidos desde muy temprano estuvo vinculado al género femenino,[220] por ejemplo para la década de

[219] Dirección General de Estadística, Secretaría de Economía, *Sexto Censo General de Población 1940*. Secretaría de Economía, Talleres gráficos de la nación, México, D.F., 1942, pp. 56.

[220] Un informe de 1900 citado en una investigación sobre el papel de las mujeres en el trabajo de oficina en Chicago podemos comprender esto: "Foremost among the great inventions of the age to expedite business,

los ochenta del siglo XIX, existía una percepción generalizada que la máquina de escribir era una herramienta no de tipo masculino,[221] para comienzos del siglo XX en 1900, 77 % del total de los mecanógrafos eran mujeres, 30 años más tarde, la cifra había avanzado de forma estrepitosa a un 96%.[222]

Carecimos de cifras que nos pudieran ilustrar el índice de ocupación tanto de varones como mujeres en esta actividad en el país, pero nuevamente la imagen puede servirnos para dar testimonio del procesos social durante el decenio, lo cual nos ha llevado a concluir que efectivamente por lo menos a nivel de representación ser mecanógrafo ya desde inicios del siglo era una actividad vinculada mayormente con el género femenino. Agustín Víctor Casasola y Miguel Casasola, los primeros grandes fotorreporteros del país, dedicaron una cantidad importante de su tiempo a fotografiar oficios desde los años previos al estallido de la lucha armada, siendo justamente parte de este acervo aquellas fotografías de oficinistas donde se puedo observar una apabullante presencia femenina ejerciendo el oficio, aprendiendo en las escuelas o compitiendo por descubrir cuál era la mejor (véase imágenes 21 y 22).

Joanne Hershifiel reflexionó respecto a la investigación de Rubén Gallo titulada *Mexican Modernity*[223] cuyo eje fundamental giró alrededor del impacto de la inserción de la tecnología en las artes y los medios de comunicación durante los años de la posrevolución, particularmente le cuestiona haber pasado por alto la notoria presencia femenina dentro de las fotografías a la que hace referencia,

---

we way here name the Remigton Standard Type-Writer, the success of which has eclipsed the manipulation of the pen and thrown much of the prestige of chirography in the shade. This grand invetion was first brought to public notice in the year 1873, since which time it has become an important factor the operations of business in almost every law *off*ice, counting-romm and mercantile agency in the principal cities of Europe and America. This machine... now employs a large number of girls whose wages average $12 to $15 for week". Lisa M. Fine, *The souls of the skyscraper: Female clerical workers in Chicago*, 1870-1930, Philadelphia, Temple University Pres, 1990.p. 67.

[221] Ben Highmore, *Ordinary Lives: Studies in the Everyday*, New York, Routledge, 2011, p. 106.

[222] Angel Kwokel-Folland, *Engendering Business: Men and Women in the Corporate Office*, 1870-1930, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1998, p. 30.

[223] Ruben Gallo, *Mexican Modernity: The Avant-garde and the Technological Revolution*, Cambridge, MIT Press 2005, p. 280.

señalando que incluso estas pudieron ser un síntoma de la forma en que el trabajo de oficina comenzó a feminizarse. [224]

El ensanchamiento del aparato burocrático como consecuencia del inicio de la ascensión del Estado de bienestar mexicano durante los años cuarenta ofreció por supuesto nuevas oportunidades y un incremento en la oferta del trabajo de oficinista, cuya actividad constituía casi de forma irrestricta la mecanografía. En las salas de cine la atadura entre esta actividad y el género femenino fue una constante, alimentando parte de este proceso cultural que tendió a reproducir una diferencia sexual del trabajo, representando a mujeres con alguna carrera comercial generalmente de clase media baja que ejercían el oficio por un sinnúmero de razones: económicas, de independencia personal, necesidad de aventura, espacio de entretenimiento mientras contraían nupcias, o incluso, un excelente medio para conocer prospectos de maridos. La propia María Félix no escapó de encarnar personajes de este tipo durante su carrera cinematográfica, en 1942 apareció personificando una inocente y dulce mecanógrafa en *María Eugenia*.

El síntoma más destacado desde nuestro punto de vista es la película *Nosotros las taquígrafas* (1950), basada en la novela homónima escrita por Sara Batiza Berckowipz y publicada en 1949. La versión escrita no sólo resultó triunfadora en el certamen cultural de los Talleres Gráficos de la Nación durante 1950 sino que obtuvo un gran éxito comercial,[225] causando gran revuelo por la descripción del drama de un grupo representativo de las mujeres trabajadoras y por su cuadro detallado de los personajes masculinos.[226]

Por otro lado, debe hacerse mención que aunque el vínculo entre oficinista, mujer y mecanografía durante los años cuarenta forma parte de un proceso que se remonta a principios del siglo, no estamos ante una relación semántica restrictiva (imagen 21), lo anterior implica reconocer que dicha actividad resultaba una opción

[224] Joanne Hershfield, *Imagining la Chica Moderna: Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917-1936*, Durham, Duke University Press, 2008, pp. 115-116.
[225] Sarah Batiza, *Nosotras las taquígrafas…,* México, D.F., Editorial Stylo, 1949, pp. 315.
[226] Instituto Nacional de Bellas Artes, "A la memoria de Selgas", *Las letras patrias*, México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1954, p. 31.

profesional para los varones (imagen 23). En 1952, Pedro Infante encarnó a Pedro González, un joven llegado de provincia que trabaja de mecanógrafo en una oficina llena de mujeres.

Sin embargo, en el acervo del fondo Casasola conforme avanza el siglo XX, van desapareciendo hombres como mecanógrafos, lo que sugiere un desplazamiento de las mujeres en detrimento de los varones, repitiéndose con ello quizás, el fenómeno dado en otros lugares donde mecanografía y oficinista, remontan hacía los años sesenta, casi irrestrictamente a la secretaria. Esto no significa una desaparición de los hombres en las oficinas, más bien se construye una diferencia genérica más estricta respecto a las funciones a desempeñar. Mientras que a las mujeres se les comienza a circunscribir, ya desde los años cuarenta, a actividades rutinarias: atender a los visitantes, agendar citas, contestar la correspondencia, taquigrafiar los dictados del jefe y mecanografiarlos; a los hombres, con mayores oportunidades de preparación, se empoderaron en actividades de más alto nivel, o por lo menos aquellas que implicaron la toma de decisiones o el uso de la "racionalidad" dentro de la oficina.[227]

Dichos significantes no solo implicaron sueños o pasatiempos en las historietas o salas de cine, sino que trajeron consigo consecuencias sociales en los ámbitos laborales y salariales, desventajosos para las mujeres, pero particularmente estremecedoras para los hombres de las posiciones más bajas dentro de esta estructura laboral, debido a que justamente serán a ellos a quienes generalmente la población económica activa femenina llegará a sustituir.

Con lo anterior nos estamos refiriendo a un doble desplazamiento: el primero referente a la sustitución de varones en favor de las mujeres, y el segundo respecto a la disminución del pago y del prestigio de aquellas funciones, sí es comparado por ejemplo con la que percibían los escribientes durante el siglo XIX. Esto forma parte del proceso capitalista internacional donde el carácter repetitivo y de "poca" preparación que se vincula con la mecanografía es sujeto a los parámetros de la eficiencia productiva. Igualmente es evidente la forma en que los discursos de

[227] Mary Kathleen Benet, *El guetto de las secretarias*, Barcelona, Editorial Kaidos, 1975, pp. 61-53.

género se hacen presentes en prácticas discursivas de domesticación por medio de las cuales los nuevos espacios ganados por las mujeres son objetos de retóricas que intentan mantener la hegemonía masculina como centro de donde irradia el poder.

Algo importante que debe señalarse es como el oficio por sí mismo no feminiza a los varones que lo realizan, pues la película en ningún momento lo sugiere, más bien la tensión se construye alrededor de cómo esta actividad laboral genera recursos económicos insuficientes para un varón. Natalia Vivanco condensa maravillosamente esto cuando conoce al pretendiente de su hija Clara, Roberto quien es oficinista y taquimecanógrafo: "lástima que no sea usted más que eso, oficinista […] oficinista sinónimo de escases, penuria y mediocridad". Inclusive la señora de Pérez escarbó un poco más al intentar corroborar la tesis expuesta, "¿cuánto gana al mes? ¿Tiene usted mucha familia que mantener'"

Ser "oficinista y taquimecanografico", parece en el sentido estricto no ser el problema, sino la posición económica que acarrea esta actividad a los varones. Se trata de un proceso lleno de tensiones debido a que por un lado ser oficinista fue una actividad que significó para muchos hombres de clases bajas y medias, un camino seguro hacía la ascensión social en medio del proceso de industrialización y ampliación del aparato burocrático, pero también está la otra cara de la monedad donde dicha actividad se trocó en un ancla. Pedro Infante encarnando a Pedro González nos lo dio a conocer amargamente en *Un rincón cerca del cielo* (1951), "[…] no sabe usted las ganas que traigo de trabajar en lo que sea, que de seguro es mejor que ser escribiente haya en el juzgado en *Juchi,* usted conoce aquello, ¡no hay futuro!".

Se trata de un traspié para muchos hombres de carne y hueso, que como Gumaro y Roberto tenían "mucha familia que mantener" en un clima económico anclado por la inflación. Ganar 236 pesos al mes como Pancho, el pretendiente mecanógrafo de Rosa Gómez (Elsa Aguirre) en *Una mujer decente* (1950); o en el mejor de los casos 450 o 600 pesos como le ocurre a nuestros dos oficinistas en *La familia Pérez*, es una cantidad que distribuida entre 8 miembros hace que la vida se

presente apretada económicamente. Tan sólo en 1941, un análisis llevado a cabo por el revista *La Nación* señaló que los empleados público en la Ciudad de México percibían casi 66% menos que 10 años atrás, concluyendo que una familia de 5 miembros gastaba en alimentación, un promedio de 90.45 pesos a la quincena, la inclusión de la renta, transporte, vestido, colegiatura, diversiones, etcétera, incrementaba la cantidad a 350 pesos mensuales.[228]

Los guionistas de la película resuelven el conflicto de Gumaro no trasladándolo a otro espacio de trabajo sino haciéndolo ascender, ello muestra que la tensión residía, no tanto en ser un empleado de oficina sino en la categoría que poseía en ella. El señor Pérez se había convertido, no únicamente en el miembro más insignificante de su familia sino también en el patiño del trabajo. El relato, al mantenerlo en el mismo espacio laboral, le da así la oportunidad de emprender la revancha contra sus antiguos compañeros, vuelve reivindicado y siendo el jefe de estos, asimismo esto debe leerse como una estrategia narrativa que permite a los realizadores del filme señalar la transformación del personaje.

Particularmente el cambio de actitud observado en el personaje de Pardavé quien, como hemos señalado en el análisis de la secuencia 25, actúa de forma innecesariamente agresiva contra su compañero Ledesma, aunado a la mudanza de título de “el viejo” a “el señor Pérez”, nos muestra el carácter vital del trabajo como elemento que troquela la autoestima de Gumaro, debido a que la película asocia de forma implícita al empleo con la posibilidad instrumental de realizar un proyecto familiar y de vida,[229]los cuales fueron forjados por nociones normativas del género. Los costes emocionales a los que se somete y es sometido el señor Pérez debido a su “incapacidad” de ser un buen proveedor económico durante la primera parte de la narrativa, pueden poseer la clave de la medicación construida por la película, el público y los realizadores.

[228] Manuel Solano Carrera, “Análisis del poder adquisitivo del pueblo mexicano”, *La Nación*, Partido Acción Nacional, México, D.F., 13 de diciembre de 1941, p. 19.
[229] María Lucero Jiménez Guzmán y Olivia Tena Guerrero (coords.*), Reflexiones sobre masculinidad y empleo, México*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 522.

Incluso en una lectura más amplia se observa cómo el prestigio de la familia se encuentra atado al trabajo de Gumaro, en una relación simétrica de trabajo=proveeduría económica=prestigio social. De ahí se desprende lo vital de que el personaje pueda o no ser mecanógrafo, limosnero, policía o jefe de oficina. Se trata así de una relación semántica que la película trae a colación del espacio social e histórico donde fue creada, y que cabe mencionar no sólo se presenta exclusivamente para Gumaro, sino también para Rodrigo, Luis y Raymundo, y que fue particularmente importante para las clases medias.

La masculinidad se enfrenta a retos históricos surgidos por una estructura económica, salarial y laboral, contra la que luchan, se adhieren o negocian los hombres de las clases bajas y medias, intentando así subjetivar y crear identidad a partir de experiencias individuales, de grupo y haciendo eco de las prácticas discursivas que apelan a mantener la proveeduría económica como elementos necesario que acompaña a las representaciones de las masculinidades.

Al contrario de lo que pudiera pensarse, la lucha que sostiene Gumaro no se resuelve asegurando su estabilidad económica. El reclamo más elocuente de parte del personaje se refiere a su deseo por ejercer una función más activa en la historia de vida de sus hijos, esto le da un matiz histórico a la representación de la masculinidad durante los años cuarenta ya que no sólo se trata de cumplir con la estabilidad económica sino que pretende avanzar en el control de la esfera privada.

Pero ahí está Natalia actuando como muro que restringe al señor Pérez: la presencia del personaje de Sara García es apabullante durante la primera parte de la trama, haciendo cumplir la tesis de la profunda presencia femenina y maternal en el cine de la Época de Oro. La construcción narrativa del filme y su análisis, sin embargo, nos permite problematizar esta explicación al hacer patente un mensaje respecto a las deficiencias que podían tener las mujeres como guías morales de la familia, al mismo tiempo que se reivindica una mayor eficiencia y participación de los hombres como patriarcas, en el sentido de agente catalizador de la moral del grupo.

Se trata de una discusión presente en otros discursos respecto al ejercicio de una masculinidad que ni se restringiera ni privilegiara la proveeduría de recursos económicos, avanzando en el ejercicio de una "forma de ser hombre" que conllevara también el encauzamiento y la salvaguardia moral de la familia. Con ello no nos referimos a una "paternidad responsable" que implique la presencia del padre en todos las etapas de vida de sus hijos, cosa que ya ha sido barajada como existente en otras investigaciones durante la década y que para este justo momento podría ser quizá un poco anacrónica, sino más bien, una presencia constante de la figura del hombre dentro de la vida privada como elemento de estabilidad y modelo moral, algo que sólo se le había señalado como peculiar a las figuras femenina del cine clásico mexicano.

Lo que construyó el filme entonces fue, una representación del ser hombre que posee como función además encauzar la vida moral de los hijos y actuar como modelo a seguir, esto resultó mucho más evidente en *La oveja negra* (1949), a la cual nos referimos en el capítulo siguiente. No obstante nos parece importante señalar la manera en que en *La familia Pérez*, conforma esta representación de guía moral, debido a que los significados que la construyen nos dan testimonio no sólo de la moral de quienes pudieron participar en la construcción y desarrollo del filme sino además, cuáles fueron los argumentos sociales que se movieron para sostener otro bastión de la división social basada en una distribución inequitativa del poder. Esto se vuelve aún más importante porque Gumaro tiene frente a él varias zonas minadas dentro del discursos de construcción del género durante la década, uno de ellos ya hemos señalado es justamente la "emancipación" de un sector de la población femenina, cuyas consecuencias no se limitaron a su inserción en la vida económica durante la década.

¿*La familia Pérez* avanza o problematiza en esta discusión? Desde luego que sí, ahí tenemos a Natalia, Clara y a Rosa, diferentes rostros y construcciones de "la mujer moderna". Aunque si bien es cierto, la trama construye una serie de matices respecto a cada una, las tres poseen rasgos que permiten identificarlas con esta compleja categoría social. En este sentido la película captura un pequeño espacio

del mundo social y terreno de continuas tensiones durante el decenio, derivado del avance en la participación social de las mujeres en la esfera pública y cuyas consecuencias se midieron por supuesto en el espacio privado.

Aunque su periodo de eclosión se remonta a principios del siglo XX mexicano,[230] "la mujer moderna", o "chica moderna", se tornó una amenaza latente cuando el aumento de la migración femenina del campo a la ciudad, el incremento de lugares de trabajo y la ascensión de los medios de comunicación masiva, la volvieron un referente cultural contra el que se lucha pero que en un acto reflejo también se publicitaba. Las chicas modernas fueron continuamente el centro de las prácticas discursivas realizadas tanto por hombres como mujeres durante el periodo, en una extraña mezcla de fascinación y recelo eran representadas como sujetos que amenazan los espacios percibidos como estrictamente masculinos.[231]

Particularmente durante los años cuarenta "la mujer moderna", es evocada como una pieza que se aleja de lo que Anne Rubbenstein ha llamado la *mujer tradicional*, esta última personificaba el honor familiar, la abnegación, virtud[232]y ambos conceptos fueron continuamente utilizados en contraposición, como figuras de negación una de la otra. No obstante, la mujer moderna se movió en un abanico de significados más allá de la simple definición construida a partir de la ausencia de "valores tradicionales", así existe una profunda riqueza en las prácticas sociales y no deben leerse como compartimentos estancos, ni siquiera como elementos que se contraponen en todo.

Quizá el significado más recurrente, y el que provocó más ansiedad, fue el halo de libertad que aparentemente la envolvía. Manuel Esperón uno de los grandes compositores en la Época de Oro del cine y la radio en el país reunido con Ernesto González[233], dedicaron una canción a este fenómeno social, *Muchacha siglo XX*:

---

[230] Joanne Hershfield, *op. cit.,* p. 38.

[231] Mínuto 50:45.

[232] Anne Rubenstein, *Band language, naked ladies, and other threats to the Nation: A political history of comic books in México*, USA, Duke University Press, 1998, pp. 44-107.

[233] Manuel Esperón y Ernesto Cortázar fueron coautores de algunas canciones muy importantes para la historia del cine mexicano *como Ay Jalisco no te rajes*, *No volveré*, *Serenata tapatía*, *Amor con amor se paga*,

Como soy una muchacha siglo XX
Gozo contenta mi libertad
Vivo sola, muy feliz e independiente
Sin exigencias de sociedad
Fumo y bebo sin tener quien me lo evite
Y voy de noche al cabaret
Mi elegido no hay mujer que me lo quite
Pues mi experiencia la aplicó bien

Pues soy taquígrafa y mecanógrafa
Soy psicológica hasta los pies
Nací noctambula, hiper-sonámbula
Y así romántica como lo ven

Tengo un jefe del cual soy la secretaria
Que mi trabajo, lo hace por mí
Que a mi nombre ha puesto ya cuenta bancaria
Y con mirarme es ya feliz
Me compró ya mi fordcito cinco asientos
Al cual no sube por precaución
Y aunque el pobre me propone casamiento
Yo le doy largas sin compasión

Pues soy taquígrafa y mecanógrafa
Soy psicológica hasta los pies
Nací noctambula, hiper-sonámbula
Y así romántica como lo ven.

La canción hace referencia a un sinnúmero de prácticas estrechamente relacionadas con "la mujer moderna": ser secretaria, astuta, ambiciosa, escurridiza a la institución matrimonial, asistente asidua de clubes nocturnos, fumar, beber y tener experiencia sexual. ¿A cuál de estas prácticas se enfrentó Gumaro durante el fragmento de vida fotografiado en *La familia Pérez*? De hecho a todos en rostros

*Hasta que perdió* Jalisco, *Aunque me cueste la vida*, *Chaparrita cuerpo de uva*, *Al Águila o sol* y *El aventurero*. Este último fue también argumentista, guionista y director, de películas como *Jalisco nunca pierde* (1937), *Seda, sangre y sol* (1941), *Juan Charrasqueado* (1947), *Amor con amor se paga* (1948), *En cada puerto un amor* (1948), *Mancornadora* (1948 ), *Si Adelita se fuera con otro* (1948), *Callejera* (1949), *Amor de la calle* (1950), *Traicionera* (1950) *Cuando tú me quieras* (1950), *Los tres alegres compadres* (1951 y *Los hijos de María Morales* (1952). Albert Recasens Barberà, *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro en Latinoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal para la Cultura Exterior, 2010, p. 207.

diferentes y no a través de modelos claros sino en mezclas complejas con aplastantes modelos tradicionales.

Clara es quizá la que menos se acerca a la categoría de chica moderna. Primero que otra función narrativa es el punto de convergencia entre sus padres, al tiempo que intenta detener diplomática las arbitrariedades de Natalia, y es un soporte emocional para Gumaro, con quien comparte fuertes convergencias a nivel moral. Es una hija tolerante y que lucha por sobreponerse a las ambiciones de su madre, siendo aquí donde podemos ver esta necesidad de vivir fuera de las expectativas sociales. Cuando en el campo/contracampo de la secuencia 4, Clara le dice suave pero firmemente que "yo no pienso casarme mamá, no me corre prisa", ante los intento de Natalia por emparejarla con Don Felipe, por el cual además no siente mucha simpatía.

De hecho Clara parece un tanto conservadora si usamos a su hermana Rosa como rasero, pero en comparación con alguna de las mujeres Cataño en *Una familia de tantas*, con Estela por ejemplo existen matices importantes. La hija de Don Rodrigo comparte con Clara, el ser una mujer que trabaja, durante la película no es muy claro en que lo hace, pero por unas palabras emitidas por Guadalupe, la sirvienta, se sabe que lo hace en una oficina. Estela no sólo vive sumisa sino constantemente aterrorizada por las directrices de su padre, ella anhela poder entablar una relación abierta y romántica con Leopoldo, su novio, fuera de la mirada inquisidora de su madre, quien es representada como una especie de ojo vigilante cuando Don Rodrigo no está.

Clara es un espacio de tensiones para la masculinidad de Gumaro, vivido en el terreno económico. Nuestro protagonista sufre amargamente que su hija mayor tenga que trabajar para "completar el gasto familiar". Aunque los planos de la secuencia 10 pueden y deben ser medidos en su función sentimentalista o incluso de chantaje al público, la conversación íntima y franca ¿nos habla de otra forma de entender el ser padre de familia o en general la masculinidad?, pues Gumaro sostiene una conversación en tono muy parecido con su compañera de trabajo Margarita, de hecho la película jamás realizará una secuencia que pretenda borrar

esta manifestación explicita y quizá poco ortodoxa respecto a una masculinidad entendida como ausente de emociones, templada y racional.

Quizá estos planos solo sirvan para mostrar una faceta poco vista respecto a la construcción de ser hombre durante la Época de Oro, ya que Gumaro no será el único hombre que se le vio sufrir por un sinnúmero de razones en las producciones cinematográficas durante la época. Lo peculiar sin embargo, en este nivel, no es por sí mismo el sufrimiento sino esta relación de cercanía con una de sus hijas, algo que por ejemplo no se encuentra presente en Rodrigo Cataño de *Una familia de tantas*.

La intimidad más grande que se puede ver entre Fernando Soler y uno de sus cinco hijos, es cuando Don Rodrigo sube a la habitación de Héctor (Felipe de Alba), el primogénito quien se había mostrado sumamente extraño durante los días previos. Preocupado por saber que le ocurre, el personaje de Fernando Soler se envuelve en una conversación que más bien parece un monologo, cuyas explicaciones son más impuestas que otorgada por Héctor, quien ante la poderosa presencia de su padre se muestra nervioso y esquivo. Paradójicamente, Don Rodrigo en un tono de gloria se ufana sosteniendo “ves hijo, hablando se entiende las cosas”, cuando el único que hablo fue él y dio unilateralmente un consejo sobre un problema que él mismo supuso.

Gumaro en cambio, se toma su tiempo para sentarse a lado de Clara, baja tibiamente la voz y deja de ser el hombre torpe y cómico que vemos en la mayor parte de la película; con firmeza pero en tono melancólico le pide a Clara que duerma porque supone que está cansada de tanto trabajar, luego más importante, se desnuda frente a ella, exhibiendo sus frustraciones y el motivo de su dolor: su incapacidad de cumplir como el proveedor económico. Clara lo ve dulcemente y lo ve llorar, ella lo consuela en una mezcla de amor y compañerismo vital para construir una imagen de Gumaro y una representación de la masculinidad.

Aunque la noción de mujer moderna se encontró más estrechamente vinculada a mujeres jóvenes, no fue una categoría restringida a la juventud, en este sentido podríamos señalar que Natalia da atisbos de algunas características que la

podrían acercar a esta forma de ser mujer. Lo más notorio para nosotros es su tendencia a colocar sus intereses por encima de las prioridades de otros, una conducta totalmente individualista que la aleja de la noción de una madre abnegada y sufrida recurrente en el propio cine y en otros medios de comunicación. Natalia quiere presentarse como la gran matriarca moderna y liberal, que dirige y sabe lo que requiere para mantener en causa el timón de los Pérez.

Lo anterior no se trata de nada mínimo a nivel social sino de algo que, tal como lo presenta el filme y lo sugerían algunas historietas de la época, podría ser un elemento que provocara serios traspiés morales.[234] El personaje de Sara García hace así gala de un amplio egoísmo que parece en realidad la raíz de su preocupación respecto a que la familia ascienda socialmente; ella está dispuesta, como ya esbozamos antes, a pasar por encima de cualquier valor moral: prácticamente pretende vender a sus hijas por sus deseos de ennoblecimiento y enriquecimiento familiar y personal, recuérdese que después del matrimonio de Irene con Luis, lo primero que le pide a su nuevo yerno, no es algo para su familia sino para sí, un coche para salir los domingos a "boulevardear" (*sic*).

Los matrimonios por "interés" no son una práctica cultural que nace con la década, al contrario, se trata de una noción tradicional respecto a la construcción de vínculos matrimoniales basados en priorizar el bienestar familiar por encima de los deseos individuales. El matrimonio por amor de hecho tampoco es un fenómeno nacido durante estos años, se remonta al siglo XVIII. La época victoriana será quien abrigue con más tenacidad en el matrimonio todas las esperanzas de amor romántico, intimidad, satisfacción personal y felicidad mutua, que se expresaron de manera más abierta y perentoria durante el siglo XX.[235] Así es de llamar particularmente la atención en el filme, la forma en que Natalia se esfuerza para que su hija Clara se despose con el adinerado Don Felipe, que aunque "pelado y vulgar" tiene el suficiente dinero para sacar a la familia de su rezago económico.

[234] Anne Rubenstein, *op. cit.*, pp. 46-50.
[235] Stephanie Coontz, *Historia del matrimonio. Cómo el amor conquistó el matrimonio*, Trad. Alcira Bixio, Barcelona, Editorial Gedisa, 2006, p. 233.

Lo nuevo sin embargo es el énfasis con que Natalia encarna la naciente ansiedad de prestigio de su clase social, así como el vínculo que establece entre la "libertad", con la que ha educado a sus hijos, y lo moderno: en la secuencia 12, llama a Gumaro "retrograda" debido al intento de este de sancionar a Rosa por transitar en ropa interior a lo largo del vestíbulo de su casa. Detrás de la aparente libertad de movimiento con que la señora de Pérez educó a sus hijos, se mueven los deseos individuales, sumamente vinculados en la retórica de la época, con la mujer y los hombres modernos. Natalia tienes así atisbos de una mujer "liberada" de las exigencias sociales a nivel moral, encarnando el desplazamiento cultural que ató parte del prestigio social de una familia a la riqueza económica como noción vital.

Por otro lado, Rosa es quien mejor encarnó en casi todo su esplendor a la mujer moderna: fuma, (secuencia 1, plano 9), bebe y asiste a clubes nocturnos (secuencia 12, plano 12), es ambiciosa (secuencia 12, plano 11), vive libremente su vida sexual, sino por lo menos la erótica (secuencia 17 y secuencia 21, plano 32), y para cerrar la construcción el filme hace que el personaje encarnado por Lilia Prado le sostenga enfáticamente a Gumaro: "[…] nada de eso viejo, es la vida moderna, no estamos en tu época".

Con una música *off* melancólica y triste, los realizadores cinematográficos nos envían el mensaje respecto al sufrimiento que le genera la conducta de Rosa a nuestro protagonista. Gumaro de hecho, en el final de la secuencia 12, se reconoce responsable pues Rosa le ha argumentado que su moral cuestionada se debe justamente a que él les ha dado una vida plagada de miserias, "si tú no puedes proporcionarme la vida que a mí me gusta, deja que la busque en donde la encuentre, ¿de acuerdo viejo?", mientras abandona la habitación y observamos a Joaquín Pardavé completamente derrotado.

La relación de Gumaro con Rosa es la más conflictiva, después de la que sostiene con Natalia. Lo anterior desde luego no es gratuito, como ya mencionamos, mujeres como ella con todas sus características, transita y se construyen desde los albores del siglo. Mujeres que cuestionaron los límites o las esferas en que se

habían construido sus abuelas o quizá también sus madres. Los sectores más conservadores de la sociedad mexicana, veían en la mujer moderna un gran problema para la estabilidad social, sosteniendo que la influencia norteamericana sobre todo a través del cine hollywoodense y el comportamiento del "hombre moderno", de ser la causa de que esta construcción se percibiera como apabullante y capaz de desechar las funciones tradicionales de la mujer, tal como manifestó una nota en el periódico *El Nacional*.[236]

El filme sugirió en un primer nivel que parte de la "indecencia" de Rosa se debe a la moral relajada de Natalia, (secuencia 3, plano 6) "yo vigilo, yo velo, yo protejo y tú callado", pero en última instancia, el carácter pasivo de Gumaro es, en una relación de causas el motivo más profundo de las prácticas sociales no sólo de Rosa, sino en general de sus hijos. En este sentido parece ser que el rotativo ya, no esta tan equivocado o por lo menos acierta en el hecho de que el comportamiento de estas mujeres modernas se debe en parte o en buena parte a la actitud de los hombres modernos.

La gran pregunta que se deriva de este silogismo tejido entre el universo del filme y el espacio histórico es, ¿la representación que se construye respecto a la masculinidad de Gumaro Pérez da muestra de ser moderna? ¿es Gumaro un hombre moderno? A diferencia de lo que ocurre con su contraparte femenina, el hombre moderno no es un referente cultural recurrentemente invocado en la retórica de la década de los cuarenta, parece ser que este concepto adquirió más forma hacia finales de los cincuenta y vinculado de forma exhaustiva a la "juventud rebelde". Pese a esto, el elemento que compartieron estas construcciones culturales fue un amplio deseo de libertad, vinculado al desarrollo personal más allá de los intereses y deseos familiares.[237]

Gumaro es en realidad una obra sumamente compleja. Durante la mayor parte del relato parece relegar algún interés particular, en pos de mantener en pie la estructura familia. Inclusive cuando el señor Pérez abandona su casa, y existe

[236] *El Nacional*, México, D.F., 12 de Octubre, 1945, p. 1.
[237] *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*, *op. cit.*, pp. 1-16.

con ello una prueba de que está tratando de sacudirse la autoridad de Natalia, esta separación se encuentra más emparentada a mantener la honra de sus hijas sin mancha, que un puro deseo personal por avanzar en removerse el control de su esposa. Gumaro así en este sentido tangencialmente se acerca a algunos personajes femeninos de la época construidos sobre la base de la renuncia a favor de no ultrajar el honor de su familia.

Lo anterior no solo queda constatado por el hecho señalado sino además, como pudimos observar en la sección anterior del presente capítulo, el lenguaje audiovisual y la construcción dramática del relato alientan la edificación de Gumaro como la víctima, recuérdese en la secuencia 4, plano 14, la conversación con Natalia: “Yo no quisiera que mis hijas se sacrificaran”, asegura él mientras su esposa le responde, “entonces sacrifícate tú empezando por no comer albóndigas…”.

Por otro lado, en reiteradas ocasiones Gumaro sobrepone la felicidad de sus hijas, marginando no sólo sus deseos individuales sino también su propia moral, ya señalamos el incidente que ocurre con Rosa cuando esta le reprocha su insolvencia económica para satisfacer sus necesidades materiales, Gumaro adolorido acepta esta situación a pesar de que evidentemente no la comparte.

Igualmente cuando conoce de la cena organizada en honor de los pretendientes de sus hijas, el señor Pérez se muestra entusiasta de “por fin conocer al novio de Irenita”; Natalia inmediatamente lo repele comunicándolo que no asistirá: “por eso por atarantado, vas a cenar en la cocina con Patricia […] ahora bien Gumaro, si tú me prometes bañarte, rasurarte, pelarte, cepillarte y arreglarte […] bueno, si tú me prometes todo eso, pues también te iras a cenar a la cocina porque tú no sabes portarte en sociedad”. Derivado de esto, en los planos de la secuencia 7 vemos a Gumaro cenando a escondidas un pollo con su hija Patricia, esta chica que Natalia prácticamente trata como una sirvienta.

El señor Pérez se marginaliza debido en parte a que parece asumir que su presencia pudiera incomodar particularmente a su hija Irene, que es presentada por la narrativa cinematográfica como tan pretenciosa como su madre. Abonando a lo

anterior también es importante señalar la forma en que Gumaro se hace a un lado, a favor tanto de la felicidad de Irene como de no avergonzar a sus familia, cuando toma la decisión de no asistir a la boda de aquella. En los primeros planos de la secuencia 23 vemos a Gumaro que al lado de Raymundo, ve a escondidas a su hija y a su familia arribando gozosas a la que había sido su casa.

Estos actos de renuncia producidos por un evidente desfase entre los intereses personales de los hijos de la familia Pérez y los deseos o la moral de Gumaro, dan testimonio de tres procesos importantes. Primero corroboran el carácter relacional de la construcción de los géneros pues parte de la organización de las representaciones de las masculinidades del personaje de Joaquín Pardavé solo se puede comprender bajo los planos de vida de sus hijos y su esposa. Segundo, el filme plantea que las prácticas realizadas a nivel individual por cada uno de los miembros de la familia Pérez siempre mantienen como frontera la conducta de Gumaro. Esto significa en términos llanos el señor Pérez tiene autoridad, la cual actúa como contenedor de la vida de su familia, en la medida en que él sea "incapaz" o "capaz" de ordenar las conductas de los miembros de su hogar, en esa medida se resolverán o se agudizarán los conflictos a su interior.

Tercero, Gumaro es una representación paradójica de la masculinidad. Durante la segunda parte del relato fílmico, este reprende a su hijo Ramón por dar su opinión respecto de la huida de Rosa: "ustedes tienen esas ideas anticuadas y ridículas, pero yo no veo nada de malo en eso, si ella lo quiere y él a ella, pues a volar en los brazos de la dicha, y a quien no le parece que lo componga". Como ya señalamos la reacción del persona de Pardavé parece sobrada, pero se torna necesaria para corroborar el empoderamiento del personaje.

Las practicas que pone en marcha Gumaro a fin de reinstalar el prestigio social de los Pérez construyen una representación de la masculinidad hegemónica que actúa como piedra de toque en el desenlace de la trama, al tiempo que ensalza y reivindica para sí, ser llave de paso de la moral familiar a través de una doble devolución: de los muebles como símbolo de status económico y el retorno de Rosa como símbolo de la reivindicación moral. Ambas restituciones, según la estructura

narrativa, irrealizables fuera de su personaje; la misma Natalia hecha añicos después de su partida es incapaz de dirigir de forma eficiente a su familia.

El empoderamiento del personaje amilana una masculinidad más permeable a negociar o aceptar la opinión o voluntad de cualquier otro. Por ejemplo, en la secuencia 30, plano 57, Gumaro reza una serie de condiciones a su esposa a partir de las cuales se dirigirá desde aquel día el hogar; todas ellas encaminadas a envestirlo de poder y priorizarse por encima de cualquier otro. Igualmente notorio es la manera en que ordena que Ramón sea enviado de conscripto para que según sus términos, “aprenda a ser hombre”, arbitrariamente también le señala a Clara que deje de hacer “trabajitos”, bajo el argumento implícito de que ahora su sueldo basta para satisfacer los requerimientos económicos de su familia. ¿Qué hay de los deseos personales de Ramón o Clara? ¿Acaso podría ser que ella se siente satisfecha trabajando más allá de la remuneración monetaria que recibe? Son preguntas que desde luego no son planteadas por la filme, ensalzando a Gumaro con poder no solo sobre la estructuran financiera de su familia, sino que además, como un individuo con alta capacidad para discernir el bien del mal y por lo mismo activo coparticipe en el trayecto de vida de sus hijos.

La nueva situación de poder es, pese a lo señalo, un terreno resbaladizo cuando se piensa que el ejercicio de esta implica una noción androcentrista, donde la figura masculina se convierte en el rasero de las prácticas sociales. Incluso el sermón de Noche Buena podría jugar como argumento que abonaría a esta conclusión: el señor Pérez se torna arbitrario e incluso caprichoso, emprendiendo su empeoramiento lesionando la voluntad personal de los miembros de su familia. Pero es indispensable ir más allá de esta interpretación plana respecto a Gumaro. A este respeto hay dos elementos que complejizan cualquier conclusión respecto a un ejercicio machista de este nuevo centro de gravedad entre los Pérez: la charla que sostiene con Natalia (secuencia 30, plano 15 al 33) y cuando solo en su habitación besa una fotografía de su familia para después abrazarla dulcemente (secuencia 23, plano 28).

La reivindicación del poder de Gumaro se mueve bajo una lógica que no fue completamente arbitraria: vuelve a su casa no buscando reapropiarse del control de su familia sino más preocupado por el declive de su nombre, incluso la indiferencia y desdén con el que trata a Natalia queda mitigado justamente por los dos grupos de plano que hemos señalado. El Gumaro ya hegemónico no termina por desdibujar el alto grado de libertad con la que se mueven los miembros de su familia, sus gritos, enojos, exigencias son presentadas como justas en medio de los malos tratos que recibía de ellos y correctas al ser envestido como fuente de sabiduría y racionalidad.

El señor Pérez aun volviéndose una masculinidad hegemónica, echa mano de medios de legitimación menos violentos o incluso menos autoritarios que por ejemplo, Rodrigo Cataño de *Una familia de tantas*, ello asegura la permanencia de la estructura familiar al mismo tiempo que lo reivindica no sólo como proveedor material sino ante todo como un guía moral, una autoridad. Particularmente esta subjetivación de la dirección moral de la familia es construida de formas disimiles entre una representación y la otra.

La película de Alejandro Galindo es una construcción discursiva que apunta justamente a discutir y ejercer una dura crítica respecto al ejercicio de una masculinidad entendida en estos términos unilateral e incluso despótico. Don Rodrigo, es un hombre que se muestra incapaz de escuchar a su esposa e hijos, que atropella de forma arbitraria sus anhelos, sueños y emociones en pos de una moralidad que a todas luces es planteada como anticuada e incluso ridícula. Una escenografía con sombras profundas y la fotografía de Porfirio Díaz podría servir de metáfora para dar indicios de lo anacrónico de la actitud del personaje de Fernando Soler. Gumaro entiende el ejercicio de esta dirección moral de una forma un poco diferente, quizá en el sentido más llano de guía moral, una especie de preceptor o tutor de los miembros de su familia.

A este respecto el elemento más significativo que ayuda a aclarar la construcción de estas representaciones distintas de la masculinidad sea el trato desigual en que uno y otro enfrenta el enamoramiento de sus respectivas hijas. Rodrigo Cataño cuando es informado de la relación entre Maru y Roberto del Hierro,

reacciona de forma virulenta, echa de su hogar al pretendiente, arremete contra su propia hija e intenta golearla, advirtiéndole que si desea desposarse con aquel habrá de asumir las consecuencias: “ten entendido que de aquí saldrás sola, nadie de tu familia irá contigo, nadie lo has oído, nadie”. Por su parte el señor Pérez, al enterarse de la fuga de Rosa con Rodrigo, se presenta más contrariado ante la incomodidad o dolor que dicha situación le podría estar generando a Clara.

Agregado a lo anterior, el señor Cataño cumple su promesa y castiga la falta de obediencia de parte de Maru dejándola que marche al altar sola, quedando con ello implícitamente claro que bajo esta decisión no volverá a esa casa, situación que en la trama ya se había presentado previamente con su hija mayor, Estela. Gumaro Pérez muy al contrario según lo muestra la narrativa mueve cielo, mar y tierra para hacer volver a Rosa al nido familiar, pide favores, busca y no descansa hasta que la pareja de enamorados vuelve oportunamente el día de Noche Buena y además concede el perdón a la pareja de forma comprensiva.

Así a pesar o incluso gracias a su empoderamiento, el personaje de Joaquín Pardavé construye una representación de la masculinidad mucho más dispuesta a negociar a través de la concesión de su perdón y gracias como manera de legitimización, de hecho en su capacidad de no enclavarse en una construcción autoritaria de la dirección moral de la familia parece estribar el éxito de su patriarcado, coronado con el discurso en la cena de navidad. La representación de esta masculinidad es de una pasta distinta, ya señalamos como Gumaro continuamente se enfrentó a muchos de los grandes retos que transitaban los hombres durante la década, los cuales son resueltos de manera teóricamente eficiente. Mientras que a Rodrigo Cataño se le avecina una vejez en soledad alejado de los hijos, Gumaro se muestra victorioso en una actitud prácticamente de patriarca mesiánico.

Un sinnúmero de películas durante la llamada Época de Oro dan testimonio de la discusión vertida en la producción cinematográfica respecto a las fronteras entre la construcción de la individualidad de los hijos y los límites de la paternidad, en narrativas donde se exponían críticas melodramáticas alrededor del libertinaje

de la juventud o las arbitrariedades de los adultos, apuntando casi invariablemente hacia la enseñanza o reeducación tanto de unos y otros. Así es que es necesario hacer énfasis que la construcción realizada por Gilberto Martínez Solares y Joaquín Pardavé no es exclusiva del filme, sino se encuentra en muchas ocasiones como telón de fondo o discurso implícito en varias películas del cine mexicano de la Época de Oro, lo peculiar del filme es la manera en que Gumaro apunta hacia una representación más "moderna" no únicamente por crear formas de legitimación menos violentas, algo que de por sí ya encuentra consistencia con el discurso gubernamental que venía construyendo desde los años veinte, sino además por mostrarse más sensible a las necesidades de sus hijos.

*La familia Pérez* no toca fondo o se vuelve tragedia, pues no hay pérdidas significativas que descalabren la estructura familia, la muerte de Perroquet sirve como metáfora para aplastar cualquier deseo malintencionado de venganza mezquina por parte de Gumaro, quien según lo plantea el relato es el personaje que posee el derecho de buscar justicia por los descalabros cometidos de parte de su esposa y compañeros de trabajo. Igualmente tampoco existe una destrucción irreparable de la moral familiar, la traición de Rosa a Clara huyendo con quien poco antes se había planteado como el enamorado de su propia hermana, tiene un desenlace feliz que no acarrea rencores de ninguna parte debido a la intervención oportuna de Gumaro.

Así, el tono de la película forja la construcción del personaje de Joaquín Pardavé y lo aleja de cualquier arbitrariedad deleznable, montando una representación de la masculinidad más moderna, no únicamente por no ejercer una violencia que pudiera llegar a lesionar física y emocionalmente a sus hijos sino además por la sensibilidad que se mueve detrás del personaje respecto a los anhelos o sentimientos de los miembros de su familia. El relato invierte recursos técnicos y diálogos para presentar a Gumaro Pérez como una víctima al tiempo que lo edifica como un padre y esposo guardián quien a pesar, o justamente a consecuencia de sus limitaciones respecto a la autoridad que ejerce, lucha por su bienestar y está ahí "como una sombra protectora". En el sentido estricto la dirección

moral de la familia no es un espacio novedoso de poder para la masculinidad, la manera en que se ejerce sin embargo si lo es, y Gumaro apunta a plantear formas un tanto disimiles de entablar relaciones tanto con sus hijos como con su esposa.

Es sumamente relevante, la cercanía que se plantea entre Gumaro y Natalia cuando la película está a punto de llegar a su desenlace. Un vínculo de comprensión entre los esposos avanza nuevamente a la construcción de una masculinidad menos fría y racional con la que se ha solido anclar los personajes masculinos de la Época de Oro. Gumaro es un hombre sumamente noble que incluso perdona a Natalia los maltratos que ha ejercido sobre él. La representación de la masculinidad sin embargo, no debe ser entendida como una construcción que rompa con la noción tradicional de ser hombre. El personaje de Pardavé carga una aplastante responsabilidad respecto a la proveeduría económica de su familia y su empoderamiento es una necesidad apremiante a fin de resolver los problemas planteados por la trama. No menos importante es la moral con la que se construye la masculinidad de Don Gumaro, con evidentes raíces católicas, determinante en la definición del prestigio familiar y que encontrará fuertes coincidencias con la de Rodrigo Cataño. La diferencia entre ambos personajes se refiere a la forma en que ponen en marcha y ejercen esta moralidad sobre su familia.

La fuerza de la representación de la masculinidad de Gumaro reside así en un no ejercicio de la violencia como fuerte principal de legitimación, en una lucha por mantener a su familia dentro de los valores que él considera aseguran el bienestar de cada uno de sus miembros. Gumaro no es completamente un hombre moderno pues ha subjetivado valores que coinciden más con aquella moral tradicional cuyo honor familiar reside en buena medida en la pureza de sus hijas, pero lo cierto es que los realizadores cinematográficos construyeron una representación de la masculinidad mucho menos conservadora y autoritaria que otros personajes de la Época de Oro, y más en contacto con los proyectos de vida de sus hijos y esposa.

Como ya mencionamos antes, la construcción de una noción normativa del ser hombre se define a partir del poder, o más bien a partir de una tensión alrededor

de él. La película revela discusiones y toma posición respecto a la construcción de género, la primera de dichas controversias, es la disputa alrededor de quién habrá de dirigir el timón de los Pérez. Realmente se trata de una pregunta retórica pues la respuesta está dada de antemano, el espacio fuera de campo presagió la solución tanto a los espectadores como a Joaquín Pardavé y Gilberto Martínez Solares. Vimos antes como existió una línea vertical que luchó por sostener al hombre como jefe de familia, directriz cuyos cimientos se encontraron en las clases medias y que con las políticas de modernización de los años cuarenta, pretendió instituir como paradigma a partir del cual se debía forjar la estructura familiar.

El camino para lograr lo anterior fue sumamente sinuoso, y las prácticas sociales se restituiremos a partir de ahí, no se trata de un proceso aislado ni exclusivo del filme ya que se encontró presente en otros discursos. La propia retórica de la camarilla revolucionaria había institucionalizado de forma simbólica al presidente como el gran patriarca, esto fue un proceso que se pudo ver desde los tempranos años veinte, lo cual evidentemente implica que no estamos hablando de un hecho histórico que nació con Manuel Ávila Camacho.

Lo peculiar del decenio sin embargo es la forma en que habrá de ejercerse esta jefatura de la familia revolucionaria, esta noción moderna y abigarrada con los fuertes lazos católicas que ratificaron al hombre como jefe de familia. Tanto Gilberto Martínez Solares como Joaquín Pardavé traslaparon de la realidad el cimiento moral de este sema en la representación de la masculinidad en el filme, que se encontró bastante tácito, una complejidad incuestionable de las masculinidades durante estos años que son estremecidos por la modernización al tiempo que se atan a nociones tradicionales. ¿Es el cine mexicano uno de los responsables de la construcción de una masculinidad mexicana violenta? La respuesta no es unívoca y se aloja en las representaciones alrededor de nociones normativas del ser hombre, complejas, contradictorios, pero estableces en sus intentos por encontrar nuevos lugares para legitimar su poder.

En términos generales, *La familia Pérez* dejó entrever parte de las tensiones más importantes alrededor de la proveeduría económica de la familia, en este

sentido, construyó las fronteras entre dos masculinidades: una que era incapaz de cumplir con este rol social y la otra que lograba hacerlo. Lo sintomático a este respecto es como este sema se convierte en una importante filtro para tener acceso a la autoridad moral de la familia, en este sentido valdría la pena preguntarse hasta qué punto el cine echo sobre las espaldas de los hombres esta importante responsabilidad, que fue consistentes con las políticas públicas que pretendían hacer invariablemente responsables de sus familias a los hombres de las clases populares urbanas y rurales.

Aunque la experiencia fue profundamente conflictiva para Gumaro, la masculinidad entendida bajo estos términos jamás fue cuestionada por el personaje y bajo esta lógica se tejió la amplia admiración que el filme intento instituir respecto a él. Contradictoriamente la película construyó una representación mucho más cercana a las visiones católicas o conservadoras de la clase media mexicana que circularon durante el periodo, al cuestionar severamente las exigencias a la proveeduría económica originadas por las pretensiones de prestigio social, entendido como acumulación de riqueza material. En este sentido, la película si bien exige a Gumaro ser el proveedor económico, confía en que su amplia racionalidad y sabiduría lo guiara a reconocer la frontera de lo que es lo correcto.

El otro terreno hacia donde avanzó fue presentar al hombre como un importante contrapeso moral al interior de la familia dibujando una serie de significantes que actúan como requisitos, los cuales Gumaro cumple con relativa soltura. A pesar de que Gumaro no cumple con muchas otros elementos vinculados con el ser hombre, no es un hombre viril, no es fuerte, ni hábil, ni tampoco fértil, una serie de prácticas socioculturales constituidas alrededor de él , como ser un hombre honorable y racional, le otorgan los elementos, según lo presenta la película como suficientes para convertirse en una legitima autoridad al interior de la familia, dando testimonio de la importante propuesta del cine por empujar a formas de masculinidad que se alejan rotundamente el hombre alegre, enérgico, mujeriego o viril por las que pugnaron otras propuestas fílmicas.

## Capítulo III. Representaciones de las masculinidades en *La oveja negra* (1949)

### 1. Análisis audiovisual de *La oveja negra*

#### 1.1 Sinopsis

La trama de la película gira alrededor de Cruz Treviño Martínez de la Garza y la relación que mantiene con su hijo Silvano. Cruz es un hombre norteño, de edad madura, que insisten en actuar como si aún fuera joven, y que no ha sido el mejor ejemplo: incapaz de trabajar, alcohólico, mujeriego, con una grave ludopatía y, permanentemente, fuente de sufrimiento para su devota esposa, Viviana, quien ha tolerado durante los años de matrimonio excesos, infidelidad y el despilfarrado de su dinero. Silvano por su parte, profesa un fervor incuestionable por su madre, a tal grado que le hace negar sus propios deseos, obligándolo a contenerse constantemente a fin de no faltarse al "respeto" a su padre, rebelándose en contra de sus tiranías.

El detonante de los conflictos es el fin de la relación entre Silvano y Justina, una mujer liberal de moral relajada que no está dispuesta a aceptar fácilmente este abandono, argumentándole que a diferencia de otras relaciones previas, de él sí está enamorada. Silvano no da marcha atrás y ratifica su decisión echándole en cara sus planes de matrimonio con otra mujer, Marielba; Justina visiblemente herida lo amenaza y promete vengarse. En un encuentro fortuito afuera de la cantina del pueblo, Justina y Cruz coquetean, y ella ve una oportunidad de desquitarse del dolor que le ha causado Silvano, así la relación pasa de simples flirteos a volverse una seria obsesión para Cruz, quien está dispuesto a dejar a su propia familia por seguir a la joven mujer.

La otra tensión se confabula a partir de un grupo de hombre liderados por Sotero, quienes proponen a Cruz contender por las elección a alcalde del pueblo, no por que consideren a este capaz, sino porque saben que es una hombre al cual podrán manipular a su antojo y les permitirá seguir sacando recursos del gobierno; lo inesperado es que Silvano también es propuesto para la candidatura en un partido opositor. Esta situación agudiza los conflictos entre padre e hijo que ya se habían agriado debido a los amoríos entre Justina y Cruz, el abandono del hogar, y los chismes entre las personas del pueblo alrededor de esto. Cruz en un acto de vanidad y despreció, jamás considera que su hijo pueda lograr vencerlo en las elección, lo cree un niño torpe que aún trae restos de leche en la boca, sin embargo, el triunfo inesperado de éste desata la virulencia de su padre, que ebrio y visiblemente herido por la derrota, golpea a un boxeador en la feria del pueblo, al cual se le ha pagado dinero con el único fin de provocarlo y desestabilizar la jefatura de Silvano.

A partir de este momento las relaciones entre padre e hijo suben de tono y se vuelven mucho más complicadas, Cruz abusa de su papel como padre, humillando continuamente a su hijo frente a los ojos burlescos del pueblo, mientras Silvano se debate entre sus deseos individuales, su responsabilidad como autoridad y el amor por su madre. Después de este momento la película avanza hacia un desenlace con una aparente reconciliación de padre e hijo, la cual sólo tiene cabida ante la muerte de Viviana.

### 1.2 Construcción dramática de *La oveja negra*

*La oveja negra* tiene una duración de 1 hora, 51 minutos con 34 segundos, y al igual que casi la totalidad de la producción cinematográfica de la Época de Oro, posee la estructura narrativa del cine clásico de Hollywood, esto es, un desarrollo lineal cuya acción surge principalmente de que los personajes individuales actúan como agentes causales. Lo señalado no implica la negación de causas naturales (inundaciones, incendios) o sociales (crisis económicas, crímenes políticos), sin embargo, estas existen sólo como catalizadores o condiciones previas, siendo los

motivantes esenciales, los rasgos psicológicos de los personajes.[238] Dicha acción adquiere la característica de ser una falta inicial o una privación, que puede leerse en la imposibilidad de Cruz Treviño de subjetivar una forma de masculinidad más consiste con su edad, y que pudo o no referirse a una noción normativa del ser hombre.

Otro elemento que hace coincidir a la película, con la mencionada estructura narrativa, es el hecho de que la historia avance debido a que el personaje de Fernando Soler mantiene un deseo: en el lapso de tiempo fílmico en que se desarrolla la historia, Cruz desea continuar actuando de la misma manera que lo hizo durante los años previos. Sin embargo, sí sólo existiera este anhelo, el objetivo se conseguiría fácilmente pero, los cánones de la narrativa clásica establecen una fuerza contraria, cuyos deseos son opuestos a los de Cruz, ello evidentemente problematiza y construye obstáculos que dan aliento a la historia.

La polaridad en las metas forja acciones, construidas sobre causas y medidas en sus efectos, generando transformaciones entendidas tanto como cambios como procesos. En este sentido la película se construye sobre una serie de tensiones secundarias que generalmente girarán alrededor de Silvano Treviño, las cuales gradualmente se van acumulando hasta ser reveladas en el clímax, a partir del cual mucho de los mensajes enviados por el filme comienzan a ser mucho más nítidos y avanzan hacia la resolución de la problemática central.[239]

Algo que consideramos importante señalar respecto a la construcción de la película es el hecho de que ésta tuvo una secuela, *No desearas la mujer de tu hijo* (1949). Ismael Rodríguez y Rogelio A. González, al germinar la idea original, pensaron en una gran trama dividida en dos películas;[240] ya en los últimos minutos de *La oveja negra*, podemos observar la manera en que esta está publicitando la segunda parte. Lo anterior imprime un cierto ritmo a ambas películas, pero más particularmente a la que es objeto de las presentes líneas. A *La oveja negra* la

[238] David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico: Una introducción*, Madrid, Paidós Iberica, 1995, p. 82
[239] Bruce F. Kawin, *How Movies Work*, California, University of California Press, 1992, p. 83.
[240] Ismael Rodríguez, *Memorias*, México, D.F., CONACULTA, 2014, p. 42.

debemos leer en el contexto de una estructura narrativa más larga, cuyo clímax parece situarse en el fallecimiento de Viviana, aunque esto no debe significar la carencia de un punto álgido autónomo que, desde nuestra problemática respecto al estudio de las masculinidades, se cimbra en la derrota de Cruz Treviño para la prefectura municipal. Efectivamente a partir de este momento el personaje de Fernando Soler se encuentra desbocado, y la tensión se vuelve más severa con respecto a Silvano, ello cumple la función de exponer más el carácter de los personajes a fin de precipitar el desenlace.

Otro elemento nodal que debemos discutir es la imbricada relación de los dos protagonistas. Silvano es toral en el desarrollo de la cinta, en virtud de esto, a veces es sumamente complicado colocar una línea estable respecto a la dirección que está tomando la narrativa, pues ofrece una lectura ambivalente alrededor del análisis de la masculinidad. En este sentido la disyuntiva es obvia, según desde el ángulo en que se observe, la película ofrece un camino hacia la negación de una noción normativa de ser hombre con el personaje de Cruz, o una mirada un poco más cercana, siguiéndole la pista al hijo. Derivado de esto, la historia de Silvano se lee también como una falta inicial respecto a su incapacidad de sacudirse el control familiar y permitir con ello empoderarse.

*La oveja negra*, edifica de forma correcta al héroe y contra héroe, siendo esto un denominador común en los melodramas familiares mexicanos de la época. Más allá del enorme peso de Silvano, el gran protagonista del filme es Cruz Treviño porque sobre él gira la gran discusión dentro del relato, que dicho sea de paso dio título a la misma. Ahora bien, también los propios testimonios del director han sugerido la importancia de este personaje por encima del de Pedro Infante en el desarrollo del argumento,[241] lo anterior otorga una fisonomía propia al volver al villano el protagonista.

Partiendo de esta serie de premisas y tomando como supuesto nuestro interés alrededor de la masculinidad, consideramos que la película tiene dos grandes bloques, cuyo punto más denso como ya hemos adelantado, es el triunfo

[241]Ismael Rodríguez, *op. cit.* p. 43.

de Silvano en las elecciones, minuto 67’06’’, o más exactamente, la derrota de la candidatura a la prefectura municipal de Cruz (secuencia 25), a partir de aquí, la película avanza complejizando las respuestas del personaje de forma más virulenta y quizá menos consistentes con una noción de la masculinidad hegemónica. La localización de este nudo dramático nos permitió constituir las siguientes secuencias dramáticas:

I. El regreso de la oveja negra (1:40)
II. La contestación de Silvano (6:43).
III. Confirmación de la ruptura entre Silvano y Justina (10:41).
IV. El juego entre Sotero y Silvano (12:19).
V. El coqueteo entre Cruz y Justina (14:53).
VI. La reivindicación de Cruz por gracia de Silvano (15:50)
VII. Disputa de Silvano y Marielba por causa de Cruz (21:22)
VIII. Segundos coqueteos entre Cruz y Justina (21:57)
IX. Silvano como sostén de la familia Treviño (24:50)
X. La adulación de Viviana (26:08)
XI. Padre e hijo brincan las trancas (29:13)
XII. La asexualización de Silvano (30:54).
XIII. Los ahijados de Cruz (33:16).
XIV. Cruz y la negación de la adultez de Silvano (34:42).
XV. Cruz Treviño para prefecto (36:55).
XVI. Silvano y sus deseos de matrimonio (39: 19).
XVII. La serenata para Marielba (42:07)
XVIII. El temperamento tropical de Cruz (48:04).
XIX. El discurso oculto de Silvano (51:13).
XX. La prefectura y Marielba para Silvano (53:20).
XXI. Un nuevo enojo para Cruz Treviño (54:11).
XXII. La confrontación por la prefectura (56:15).
XXIII. Los sueños de Silvano por la prefectura (1:00:24).
XXIV. Las elecciones (1:00:29).
XXV. La caída de Cruz y el triunfo de Silvano (1:05:17).

XXVI. Don Cruz en la arena del boxeo (1:09:51).

XXVII. El arresto de Cruz (1:11:59).

XXVIII. La enfermedad de Viviana y la culpa de Cruz (1:17:03).

XXIX. La sentencia de Cruz (1:20:25).

XXX. La renuncia a la prefectura de Silvano (1:27:23).

XXXI. Cruz Treviño de luto (1:30:13).

XXXII. El regreso de Silvano y la Justina (1:33:31).

XXXIII. Violencia de Cruz sobre Silvano (1:36:28).

XXXIV. El remordimiento y la culpa en Cruz (1:42:12).

XXXV. La muerte de Viviana (1:45:37).

Este desglose arrojó cinco secuencias más que *La familia Pérez*, lo cual se debe en parte, al hecho de que la película dura 18 minutos más como porque a nivel técnico *La oveja negra* es mucho más compleja. Esto quedará un poco más claro cuando se observe a detalle el constante cambio de planos hechos en el trabajo de edición, proyectando secuencias fílmicas que hacen uso de una cantidad considerable de diferentes recursos técnicos y menos tiempo eficiente en una misma toma.

De las treinta y cinco secuencias dramáticas esbozadas, una gran mayoría tiene la presencia explícita de Cruz Treviño, aunque el resto no son epifenoménicas. En las secuencias III, IV, VII, IX, XVI, XVII, XIX, XX, XXIII, XXX y XXXII tenemos la sombra innegable del personaje de Fernando Soler. Igualmente importante, hacemos énfasis en el uso sistemático de música, tanto no diegética, como diegética,[242] por ejemplo, aparecen por lo menos cuatro diferentes canciones en secuencias casi musicales, *Con el tiempo y un ganchito*, *Amor de los dos*, *Todos metemos la pata* y *María, María*, [243] ya observaremos más tarde las implicaciones

[242] Música diegética es la que proviene de fuentes naturales que el espectador puede reconocer físicamente en la película, mientras que la no diegética es aquella que no proviene de fuentes naturales, sino abstractas, el espectador no reconoce su lugar de procedencia y los personajes no la escuchan. Conrado Xalabarderp, *Música de Cine. Una ilusión óptica*, Madrid, Librosenred, 2006, p. 33.

[243] *Con el tiempo y un ganchito*, autor: Genaro Núñez, interpretada por Fernando Soler, Pedro Infante y Andrés Soler; *Amor de los dos*, autor: Gilberto Parra, interpretada por Pedro Infante; *Todos metemos la pata*, autor: Felipe "Charro" Gil, interpretada por Pedro Infante y *María, María*, autor: Juan José Espinoza Guevara,

dramáticas de una y otra, en este momento queremos señalar que todas estas diferencias técnicas en *La oveja negra* nos sugiere la posibilidad de una mayor inversión de recursos económicos.

### 1.3 Análisis fílmico de *La oveja negra*

**Sobre el título y los créditos**

La casa productora, Producciones Rodríguez Hermanos fue la encargada de poner en marcha el inició de la filmación de *La oveja negra*, el día 25 de julio de 1949, se trata nada más que de la productora fundada, como ya su nombre sugiere, por los hermanos Rodríguez: José de Jesús "Joselito", Roberto, Consuelo e Ismael, en 1939. Producciones Rodríguez Hermanos tenía para 1949 una trayectoria sólida de unos diez años dentro de la cinematografía nacional: en 1940 había lanzado su primera película, *Viviré otra vez*, con David Silva, Adriana Lamar y Joaquín Pardavé. La punta de lanza de la productora llegaría, sin embargo, un año más tarde, de la mano de Jorge Negrete y Gloria Marín con *¡Ay Jalisco, no te rajes!*, dirigida por Joselito Rodríguez, y que resultó ser la adaptación cinematográfica hecha tanto por este, como por Roberto de la novela de Aurelio Robles Castillo[244], con un guion cinematográfico de Ismael.

interpretada por Pedro Infante. Cabe señalar que Juan José Espinosa Guevara no aparece en los créditos de la película, sin embargo en el catálogo de la Sociedad de Compositores de México, *María, María* es registrada para este compositor. Respecto a la musicalización de la película fue realizada por Raúl Lavista, quien tuvo una prolífica carrera en el cine mexicano durante la época de oro. Información obtenida en http://www.sacm.org.mx/informa/repertorio.asp

[244] Aurelio Robles Castillo fue un novelista jalisciense director de la revista *Ideal*, así como colaborador en *El Nacional*, *Excélsior* y *El Tiempo de Coahuila*. Sus novelas suelen ser catalogadas de corte costumbrista y regionales: *Jungla*, por ejemplo exhibe la lucha de México por su petróleo, *Shuncos* el paisaje de la zona del Istmo de Tehuantepec y las costumbres de las razas indígenas, *¡Ay Jalisco, no te rajes!*, narra las condiciones sociales en que se encontraban los campesino de San Pedro Tlaquepaque y fue considera una novela netamente anticristera. Igualmente importantes es que *¡Ay Jalisco, no te rajes!*, será puesta en escena nuevamente en un intento de continuación protagonizado, esta vez por Pedro Infante en 1943, y dirigido por el propio Aurelio Robles Castillo. Lo señalado respecto al eje fundamental en el que gira esta novela y el resultado final de ambas películas puede sugerir importantes líneas de trabajo respecto a la manera en que se construyen las mediaciones en el cine y los mecanismos para atraer a los espectadores a las salas de cine. Datos obtenidos en: Instituto de Investigaciones Filológicas, *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: Desde las generaciones del Ateneo y los novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, Tomo VII, México, D.F., UNAM, 1988, p. 307.

Muy en sintonía con lo que ocurría con FILMEX, aunque de forma más aguda, esta compañía fue la casa productora casi exclusiva de los proyectos cinematográficos de los hermanos Rodríguez, más concretamente de Ismael. Durante la década de 1940 por ejemplo, de treinta y dos películas realizadas, sólo tres producciones fueron realizadas por directores distintos a la tríada de los varones Rodríguez, y en catorce fungió como director específicamente del menor de los hermanos[245]. Estrechamente relacionado con esto, la reproducción sistemática de equipos de trabajo a todos los niveles desde el maquillista o anotador, pasado por el editor, el jefe de laboratorios, hasta llegar obviamente al director nos da testimonio de la manera en que dentro de la producción de las cintas se había anquilosado el *Studio System* en el país.

Aunque Rodríguez Hermanos produjo durante los años siguientes a 1939, importantes películas que la mantuvieron y le hicieron ganar una posición dentro de la industrial, la empresa no se posicionaría de forma definitiva hasta *Nosotros los pobres*, y su secuela *Ustedes los ricos* (una y otra de 1948), puesto que ambas le significaron ganancias económicas considerables así como una incuestionable culminación de su arraigo entre los espectadores de las clases populares.[246]

Aquí es necesario reflexionar sobre la estrecha relación que existió entre el afianzamiento de la casa productora, Ismael Rodríguez, Pedro Infante, la posición que jugaron los protagonistas y las películas generadas por esta ecuación. Una mirada más detallada respecto al avance de cada uno nos demuestra que de hecho, el éxito de uno estuvo invariable atado al éxito del otro. Con esto no abordamos una discusión nueva, ya desde principios de los años cincuenta, alguna vez se le cuestionó tanto a uno como a otro , ¿quién había hecho a quién: Pedro Infante a Ismael Rodríguez o Ismael Rodríguez a Pedro Infante? Realmente la respuesta sigue siendo sumamente compleja, pues va dirigida a la superposición de una serie de elementos que no se limitaron exclusivamente a la relación entre ambos.

[245] Las películas fueron *Esquina bajan* (1948) y *Hay lugar para… dos* (1949) de Alejandro Galindo, así como *Al caer la tarde* (1949) de Rafael E. Portas.
[246] García Riera, *Historia documental del mexicano*, Vol. 4, *op. cit*., p. 162.

Derivado de lo señalado, es vital entender a *La oveja negra* dentro del entramado empresarial, cultural, y político que ya estaba tendido para 1949. Particularmente Hermanos Rodríguez hizo una apuesta férrea y sumamente aguerrida, quizá como ninguna otra casa productora durante la época, por hacer un cine rural en medio de una alta producción urbana, por ejemplo durante el año de filmación y estreno de nuestra película 68% de la manufactura fílmica estuvo desarrollado en ambientes urbanos mientras que tan sólo el 32% fue rural. De hecho durante la década se observa el decrecimiento de la producción con referencias rurales durante el primer quinquenio y un leve reposicionamiento en el segundo, en la siguiente tabla podemos observar esta tendencia:

| **Producción cinematográfica por ubicación ambiental** | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1941 | 1943 | 1944 | 1945 | 1946 | 1947 | 1948 | 1949 | 1950 |
| **Cintas urbanas** | 76 | 68 | 69 | 71 | 71 | 63 | 54 | 68 | 84 |
| **Cintas rurales** | 43 | 32 | 32 | 29 | 29 | 37 | 46 | 32 | 16 |

Fuente: Breve historia el cine mexicano, *op. cit.,* p. 124.

Lo anterior se volverá particularmente más agudo conforme avanzaron los años cincuenta en coincidencia con los aires modernos que circulan en el país. Rodríguez Hermanos se arriesgó y ganó en la mayor parte de las ocasiones. Durante la década produjo 32 películas de las cuales 11 estuvieron ambientadas en la vida urbana, pero incluso algunas de estas, poseyeron claras reminiscencias al México rural como espacio idílico donde era posible mantener la estabilidad individual y social, estamos hablando de *Sobre las olas* (1950), *Mexicanos al grito de guerra* (1943) y *¡Arriba las mujeres* (1943).

Las 21 películas restantes quedaron enmarcadas en aquello que se conoce como la comedia ranchera, género cinematográfico mexicano donde las comunidades cerradas al tiempo y al espacio fueron idealizadas. En este tipo de filmes resultó obligatorio la presentación de gente bondadosa, peleas de gallos,

carreras de caballos, cancioneros, mariachis, riñas de tabernas para demostrar la hombría además de la presencia infalible del héroe simpático con traje de gala charro, la voz estentórea, viril, desafiante, la soltura dispuesta y el buen humor.[247] Es a esta fórmula a la que apostó la casa productora y que le granjeo éxitos comerciales atados en el arraigo popular.

La figura más visible de esta casa productora fue sin duda Ismael Rodríguez, pero atribuir exclusivamente a él su empoderamiento es apenas un primer acercamiento. Joselito y Roberto habían arado terreno para la productora mucho antes que eclosionara la fórmula con Pedro Infante. En 1941, ante el impacto y la fascinación que generó en *El secreto del sacerdote*, la actuación de una muy joven actriz llamada Eva Muñoz, Joselito apostó por impulsar la construcción de una versión mexicana de la famosa actriz infantil estadounidense, Shirley Temple. Evita Muñoz aparecería nuevamente como sobrina de Gloria Marín, presentándose plácidamente como "Chachita" ante Jorge Negrete, en *¡Ay Jalisco no te rajes!*", el golpe estaba dado. Desde los 4 hasta más o menos 26 años, Chachita fue una artista exclusiva de la casa productora cuando su "envejecimiento" impidió, tanto a la propia Evita Muñoz como a la empresa, continuar explotando su imagen en los mismos términos, ello no significó el fin de la relación, sino más bien la finalización de la exclusividad laboral de la actriz.

Igualmente notorio es el papel que tuvieron tanto Roberto como José de Jesús en el desarrollo de tecnología durante los primeros años de la industria, a través de la empresa llamada *Rodríguez Brothers Sound Recording System*. Fueron los dos hermanos y el sonido óptico, los que le dieron voz a Lupita Tovar en la segunda versión cinematográfica de *Santa* (1936) dando fin con ello a la época de cine silente en el país.

El ansia personal del menor de los Rodríguez vino en parte derivada de ver una y otra vez a sus hermanos trabajar dentro en la industria,[248]y al igual que aquellos, careció de una formación profesional, su escuela fueron los set de

[247] Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano, op. cit.,* p. 68.
[248] Rodríguez*, op. cit.,* p. 26-29.

grabación donde aprendió a través del ensayo y error. Pero Ismael, a diferencia de los otros, tuvo la capacidad como ningún otro director durante el periodo, de conectarse con el público y seducirlo, siendo quizá aquí una parte de la contundencia de su obra cinematográfica. Un recorrido por su filmografía durante el periodo, resulta ser el tránsito por los más importantes filmes de la década: *Los tres García* (1947), *Vuelven los García* (1947), *Nosotros los pobres* (1948), *Los tres huastecos* (1948), *Ustedes los ricos* (1948), *La oveja negra* (1949) o *No desearas a la mujer de tu hijo* (1950).

Lo señalado, empero, tiene su complejidad pues no se trató de un proceso monolítico ni unilateral. Ismael Rodríguez fue apreciado entre las clases populares y entre algunos sectores de las clases medias pero encontró seria resistencia e incomodidad de la crítica especializada e incluso de otros compañeros de la industria que lo consideraban populachero, circular, estridente y comercial con una cursilería de barriada y patéticamente romántico.[249]Esto fue algo que realmente lo incomodaba, soliendo revirar apelando justamente a aquello que tanto se le criticaba: el virtuosismo de su guiones enraizado en el entendimiento y la asimilación de los problemas sustanciales de las clases menos favorecidas por el proyecto económico de industrialización, así como su facilidad para encontrar un punto equidistante entre el drama y la carcajada, acoplando sus historias con la sensibilidad de los espectadores.

Ismael Rodríguez fue ambos polos de la industria: el creador de dramas estridentes o comedias socarrona, y uno de los grandes mediadores respecto al malestar social de un sector considerable de la sociedad mexicana. Quizá sea justamente *La oveja negra* una de las pocas películas en la carrera del director, y la única durante la década de los cuarenta, que construyó esa coordenada, entre las exigencia cinematográficas y las mediaciones con el público.

La película fue el resultado del esfuerzo tanto de Rodríguez como de Rogelio A. González, quien dicho sea de paso dirigió a Pedro Infante en la mayor parte de

[249] Raúl Gutiérrez Polo, "Nuevas estrategias en el cine nacional", *El Cine gráfico*, México, D.F., 13 de junio de 1949, p. 9.

sus cintas durante la década de los cincuenta.[250]Rodríguez y González habían colaborado en la elaboración de guiones cinematográficos de forma constante desde *Los tres García*, y lo continuaran haciendo hasta que este último se independizó y comenzó una carrera también como director. Bajo esta información es posible entender el tono relativamente constante de los personajes de Infante desde la década de los cuarenta hasta su muerte. Por otro lado, esta circunstancia da pie a reflexionar sobre lo complejo que puede ser establecer una línea nítida en la autoría unánime de una película, ¿a quién se le puede adjudicar el tono tremendista de *La oveja negra*?

Rogelio A. González fue un director con un permanente aire oscuro que imprimió a algunos de sus filmes un halo de dramatismo fatalista, mientras que en otros mantuvo una comedia jocosa de ocasión, que culminarían en la que ha sido considerada la única película de humor negro del cine mexicano, *El esqueleto de la señora Morales* (1959). En particular González le otorgo la oportunidad a Infante, fuera de cualquier aire pintores, de demostrar sus límites actorales, a través de un personaje atormentado en *La vida no vale nada* (1954); se trata de una película que, a pesar de las serias críticas que recibió[251], construyó un hombre que sin razón aparente se encontraba desgarrado en su interior, reflejando con esto una visión sumamente deprimente de la naturaleza humana, elemento que se encontró también presente en *Un rincón cerca del cielo* o *Ahora soy rico*.

*La oveja negra* parece entonces dividirse en dos grandes momentos dramáticos, el primero más enmarcado en la comedia dicharachera, irónica, con diálogos vistosos y atrayentes, y luego un segundo, cuando padre e hijo comienzan a disputarse la prefectura, es ahí donde comienza el verdadero drama, y vemos a los personajes envueltos en una atmosfera degradante y dolorosa. Lo cierto es que a pesar del posible peso de Rogelio A. González en la fuerza dramática del guion, la dirección artística de los personajes fue únicamente responsabilidad de Ismael

[250] *Escuela de rateros* (1956), director; *La vida no vale nada (1954), director*; *Escuela de vagabundos* (1954), director; *El mil amores* (1954), director y guionista (adaptación); *Ahora soy rico* (1952), director y guionista; *Un rincón cerca del cielo* (1952), director y guionista y *El gavilán pollero* (1950) director y guionista.
[251] Álvaro Custodio, "Los alcances del cine de Rogelio A. González", *Excélsior*, México, D.F., 2 de agosto de 1956, p. 43.

Rodríguez, ahí vemos pues a Pedro Infante, Fernando Soler, Amelia Wilhelmy o a Andrés Soler, seduciendo al público a través de los constantes movimientos de cámaras y la fluidez de sus diálogos.

Además, Ismael Rodríguez estuvo detrás de la reunión de las dos figuras protagonistas de la cinta. Una anécdota interesante respecto a la manera en que llegaron a trabajar juntos ambos actores, angulares en el *Star System* mexicano, nos puede ayudar a testimoniar la fuerza dentro de la industria cinematográfica de la figura de Rodríguez y su casa productora. Al conocer Fernando Soler el proyecto respecto a *La oveja negra*, mostró inmediato interés en realizarlo, sin embargo, cuando Rodríguez le señaló la cantidad que iba a cobrar por la filmación, se negó, sosteniendo que él estaba acostumbrado a cobrar por lo menos un peso más de lo que se le había pagado en su anterior película, prosiguiendo: "Mira, hijo, modestia aparte… Trabando contigo, te voy a dar categoría, ¿sí o no? A lo cual Ismael Rodríguez contesto: ¡Claro! Pero trabajando conmigo te voy a dar taquilla.[252]

Lo que sostuvieron uno del otro fue cierto, como ya hemos señalado Rodríguez tenía un arraigo importante entre las clases populares, mientras que Fernando Soler, efectivamente, era una institución para la industria mexicana de la época. Soler perteneció, igual que Ismael Rodríguez a una familia con raigambre cinematográfica, había nacido en el seno de la familia Díaz Pavia, la cual emigró a los Estados Unidos debido al movimiento revolucionario, pero donde fundaron una compañía teatral que dio giras por el sur de dicho país. La suerte actoral reconoció desde muy pronto a los hermanos Soler, debido a que durante sus inicios actores, Fernando junto con sus tres hermanos Domingo, Andrés, Julián y Mercedes[253], integraría un cuarteto infantil conocido como "Cuarteto Infantil Soler".

Los Soler conformaron desde los primeros momentos una parte vital en la estructuración del cine mexicano, por ejemplo, en 1934 Domingo Soler protagonizó la icónica película *La mujer del puerto* al lado de Andrea Palma, más tarde participó

[252] Rodríguez*, op. cit.,* p. 42.
[253] Hubo otras tres mujeres que no se dedicaron a la actuación ni a la industria cinematográfica: Elvira, Irene y Gloria.

además en el también histórico filme *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1936), mientras que el resto de sus hermanos trabajaron de forma sostenida en otros proyectos que mantuvieron y ayudaron a consolidar la industria durante los años treinta. Los tres hermanos varones, a diferencia de su hermana cuya carrera quedo detenida debido a su matrimonio con el también actor, Alejandro Ciangherotti,[254]fueron sumamente prolíficos, al finalizar la década de los cuarenta: Domingo había actuado en 81 películas, Andrés en 56, Fernando en 52 y Julián en 47.[255]

Además de su alta capacidad productiva, los Soler parecen haber sido respetados entre los sectores más críticos de la industria, todos fueron nominados a los premios Ariel: Domingo como mejor coactuación masculina por *El rebozo de Soledad* (1952); Fernando por mejor actuación masculina en *El grito de la carne* (1951); Andrés por mejor coactuación masculina por *La hija del penal* (1949), *No desearas la mujer de tu hijo* (1949), *El bruto* (1953)y *Los Fernández de Peralvillo* (1954); finalmente Julián por mejor actuación masculina en *El secreto de Juan Palomo* (1947) y mejor argumento por *La mujer X* (1955 y compartido con Edmundo Báez). De los cuatro, dos recibieron la estatuilla como mejor actor: Domingo por *La barraca* en 1945 y Fernando gracias a la secuela de *La oveja negra*, *No desearas a la mujer de tu* hijo en 1951.

Fernando Soler trabajo arduamente para ganar espacio en una industria rotundamente competida. Su primera película, donde ni siquiera se le reconoció su participación, fue una producción norteamericana que data de 1915, titulada *The Spanish Jade*; durante los años treinta realizó una decena de películas hasta que se involucró en *En tiempo de Don Porfirio*(1940), desde donde comenzó un camino de ascenso que lo volvió una estrella vital del *Star System* mexicano: *Cuando los hijos se van* (1941), *Al son de la marimba* (1941), *México de mis recuerdos* (1944), *Una familia de tantas* (1949), *Cuando los padres se quedan solos* (1949), *El gran*

[254] Aquí es importante notar nuevamente como la división del trabajo se encuentra organizada sobre bases sexuales y el carácter hondamente masculino de la industria, sus hermanos tenían una prolífica carrera para finales de los cuarenta, mientras ella apenas si había participado en 12 películas aproximadamente, incluso su esposo el actor Alejandro Ciangherotti continuó con su carrera hasta un par de años antes de que falleciera, mientras ella se retiró definitivamente hacia 1957.

[255] Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano, op. cit.*, p. 98.

*calavera* (1949), *La oveja negra* (1949), *No desearas a la mujer de tu hijo* (1950) o *Azahares para tu boda* (1950), tan sólo en la década de los cuarenta.

Fernando fue quizá el más destacado de los cuatro hermanos Soler, con una alta habilidad para dar el giro justo a sus personajes, vinculados en un sinnúmero de ocasiones, al ejercicio de la paternidad. Así, a pesar de estos pudieron haber sido construidos inapropiadamente de forma lineal, Soler imprimió a cada uno, la personalidad suficiente aunque no abismal para distanciarlos entre sí. Ahí tenemos a Don José Rosales (*Cuando los hijos se van*), que se encuentra en el polo opuesto de Don Rodrigo Cataño (*Una familia de tantas*), o a este respondiendo de formas muy disimiles respecto a lo hecho por Don Roberto Cifuentes (*Cuando los padres se quedan solos*), o a Don Ramiro de la Mata (*El gran calavera*), y por supuesto, a todos ellos en un camino un tanto distinto del de Don Cruz Treviño (*La oveja negra* y *No desearas la mujer de tu hijo*).

Existe, a pesar de lo señalado, una fuerte presencia de Soler en la pantalla, con personajes que juegan al disimulo, a la omnipotencia de la autoridad masculina, y que soslayan incesantemente su responsabilidad en los errores de esposas, o hijos, sugeridos siempre como traspiés propios. Así, sus personajes apenas si se mueven de su personalidad inicial y pasan a lo largo de las tramas siendo golpeados por su necedad, derivada de entenderse como una autoridad moral inequívoca, ya sea al bloquear recursos económicos, por darlos sin ningún tipo de reparo, por ser el estandarte de una moral porfirista polvorienta, por actuar como acérrimo anticomunista, o por ser un ranchero perverso de mediana edad aún viril. Estos personajes parecen pensar que están siempre en lo correcto moviéndose, a pesar de los cuestionamientos edificados por las tramas, hacia la búsqueda del reconocimiento de su autoridad patriarcal que paradójicamente es cuestionada pero también ansiosamente anhelada.

Fue realmente un acierto de Ismael Rodríguez haber pensado en Fernando Soler para encarnar a Cruz Treviño Martínez de la Garza. El actor fue llamado por Emilio García Riera, el padre institucional del cine mexicano,[256] y efectivamente sus

[256] García Riera, *Breve historia, op. cit.,* p. 103.

personajes se movieron hacia esa dirección, melodramas que se construían sobre la base del cuestionamiento del control férreo de la autoridad masculina, y el replanteamiento de las relacionas familiares bajo una estructura de poder que a veces termino siendo únicamente una promesa, cuando no un acto de fingimiento, que dieron cabida a la construcción de la individualidad pero que, paradójicamente, no dejaron de reconocer la autoridad de los personajes de Soler.

Don Fernando tuvo una visión muy peculiar respecto a su espacio dentro de la industria, así como de los alcances de las películas entre la sociedad mexicana, apropósito de una entrevista realizada en 1951 debido a su triunfo en los premios Ariel, se mostró complacido de ver al cine como un espacio de recreación y distracción, rechazando en el personaje de Cruz cualquier intensión fabulesca o moralista, igualmente rebatió que su actuación en *No desearas la mujer de tu hijo* hubiera pretendido seducir a los espectadores especializados, "yo quería llegar a mi público, […] tocar sus dolores más profundo"[257]. A pesar de lo señalado como veremos más tarde Cruz no deja de ser un personaje fabulesco, que probablemente construyó espacios de mediación cinematográficos de largo aliento respecto a la masculinidad mexicana.

La otra gran presencia fue Pedro Infante, que ya para entonces era una estrella, con una carrera conectada de forma precisa a la de Ismael Rodríguez. Infante, el ídolo de Guamúchil, como se le conoció durante la época, aunque realmente había nacido en 1917 en Mazatlán, para 1949 se había consolidado como una estrella con muy pocas películas, pero con una muy extensa carrera en el mundo de la música. Su primera actuación como extra fue *En un burro tres baturros* (1939), más tarde vinieron otras, la más importante para nuestro caso fue *¡Viva mi desgracia*! (1943), donde conoció a Ismael Rodríguez y luego *Mexicanos al grito de guerra* (1943), en la que por primera vez fue dirigido por aquel. Este primer trabajo juntos no dio, bajo ninguna circunstancia, atisbos de lo que vendría después, ni siquiera *Escandalo de estrellas* un año más tarde; realmente en estos dos

[257] Martín Ignacio de la Cruz, "Entrevista con el primer actor Fernando Soler", *El Universal*, México, D.F., 30 de mayo de 1951, pp. 12-13.

acercamiento Pedro Infante aún estaba muy lejano a lo que después se volvería un lugar común.

Ismael Rodríguez sostuvo que, desde su primer encuentro con el actor, se percató de su potencial, el cual no tardó en volver un fenómeno social en 1946 con *Los tres García*, luego vino la famosa *Nosotros los pobres* (1948), e Infante ya era una estrella que parecía no tener límites. Resulta una empresa bastante difícil poder explicar la construcción de este ídolo tan importante para la cultura mexicana del siglo XX, las líneas no son desde luego claras y continuamente están intersectadas por muchos elementos. Lo que intentamos, con todas las limitaciones historiográficas que se mueven a su alrededor debido a la falta de investigaciones, es apuntar a entenderlo dentro de su posición dentro de la industria y los significados culturales que representaba su imagen en un posible contexto de lectura social de *La oveja negra*.

Pedro Infante se presentó entonces como la única figura capaz de poder ofrecer el contrapeso necesario a la fuerza del personaje de Cruz, quizá no tanto por su capacidad histriónica como por la fuerza social de su imagen. Por esta misma razón, y después de su profundo éxito en *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*, el ídolo inmortal, como se le conoció después de su muerte, estaba preocupado por los alcances de su personaje, tenía temor de que su actuación y rol en la cinta no estuviera a la altura de la actuación de su coprotagonista, y que por ello, su papel empequeñeciera frente a la personalidad de Soler: “Pero mi papel es un hueso, ¡Voy a desaparecer! [Le comentó a Ismael Rodríguez] ¡Todo se lo lleva el padre!... No, papi, no me des eso… hay muchos otros que lo pueden hacer. ¡Me quieres poner mano a mano con don Fernando Soler y en un papel inferior! ¡No me hagas eso![258]

Infante cimentó un espacio privilegiado dentro de la industria por sus éxitos en el cine de barriada, los cuales se derivaron no sólo de la inocencia y honradez de sus personajes, sino por encarnar al mismo tiempo, hombres viriles que solían ser violentos cuando su probidad se lo dictaba. Hubo en la carrera de este actor un alto grado de maleabilidad que le permitió escalar hacia un lugar predilecto respecto

[258] Rodríguez*, op. cit.,* p. 42.

al resto de las estrellas del periodo. A diferencia de otros actores masculinos como Pedro Armendáriz o Jorge Negrete quienes tendieron a repetir un mismo tipo de entramado respecto a sus personajes, Infante se arriesgó a encarnar una escala más amplia de historias: hombres seriamente atormentados, doloridos como Pedro González, Pablo Galván o Felipe Ortiz (*Un rincón cerca del cielo*, *La vida no vale nada*, *Islas Marías*, respectivamente), dicharacheros como Pedro Chávez o Juan de Dios Andrade (*A.T.M. A toda máquina*, *Los tres huastecos*), mujeriegos como Pedro Dosamantes, Bibiano Villareal o Pablo Garza (*Dicen que soy mujeriego*, *El mil amores*, *Pablo y Carolina*), o sobrios como Carlos Iturbe y Valdivia (*Ansiedad*).

Como ya habíamos señalado, es sintomático la forma en que los límites entre la persona de carne y hueso, y los personajes como Pepe *El Toro* o Pedro Chávez, son sumamente borrosos, o muchas veces inexistente, algo que fue un lugar compartido con otros actores y en el que influyó la edificación del *Star System* en el país. Estas construcciones sociales llevaron a la creación de una escala amplia de significados entre el público respecto a Pedro Infante: el charro urbano, el macho sentimental, el hombre común de la clase trabajadora, o el hombre rico y exitoso. Infante se volvió un verdadero amortiguador tanto para hombres como mujeres de las clases populares y medias quienes veían en aquellos héroes, y en él mismo, un epitome de la perfección moral y física vinculada a su vez con el orgullo nacional,[259] donde se creó un tejido vascular por el que circularon formas menos violentas de masculinidad.

En medio de este poder cultural y social es posible entender el reto histriónico al que se enfrentó Pedro Infante, el propio director e inclusive Fernando Soler. La crítica de la época sugirió que, efectivamente, el ídolo de Guamúchil había estado a la altura de las circunstancias, fue nominado al Ariel por mejor actuación masculina en 1950.[260]

[259] Anne Rubenstein, "Bodies, Cities, Cinema: Pedro Infante's death as political spectacle", en Gilbert M. Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolo, *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico Since 1940*, EUA, Duke University Press, 2001, pp. 199-233.
[260] Álvaro Custodio, "Una película de Ismael Rodríguez", *Excélsior*, México, D.F. 4 de febrero, 1950, p. 18.

Realmente Rodríguez no dejó muy claro sí Silvano había sido creado para ser explícitamente encarnado por Infante desde un principio, pero debido al contrato de exclusividad que este mantenía con Producciones Rodríguez Hermanos parece ser que así fue, de hecho el desenvolvimiento del personaje confirma la necesidad de que fuera Infante y no otro quien lo interpretará, ya que éste se movió en una escala de personalidad muy cercana a las actuaciones de otros personajes de la carrera de Infante hasta aquel momento. Sin embargo, el mérito de su actuación estriba justamente en haberse dejado abatir por Fernando Soler, y ser el hombre que resiste y se mantiene en silencio para que el otro acaparará, de todas formas Infante está en el filme brillando con una luz propia surgida de la impotencia y contradicciones humanas, y del espacio histórico donde él ya apunta a ser el hijo del pueblo.

En *La oveja negra* hubo importantes espacios de poder puestos en juego: el de la productora, Ismael Rodríguez, Fernando Soler, y desde luego el de Pedro Infante. Hay demasiado que se arriesgó, pero al mismo tiempo, mucho también que se confirma, como la relevancia de sus participantes en la construcción de un proyecto de cinematografía mexicana, de identidad nacional y por supuesto, de formas peculiares de representar la masculinidad. En ese sentido *La oveja negra* tiene una lectura de base más amplia: fue una pieza dentro de un rompecabezas que se vincula a la edificación del Estado mexicano moderno, por los que participan en ella, que ya tienen una posición muy específica en la arena social del México de los cuarenta, pero también por lo que el filme puso a discutir.

Bajo esta lectura es posible entender otra referencia importante que confirma y alimenta lo simbólico, los hondos vínculos de socialización, y el poder de quienes se involucraron en el proyecto de la película: Kamcia. El caballo de Silvano se torna importante, no únicamente en el ámbito dramático sino por las ligaduras que sugiere o que pretende construir. Pareciera sobrado haber colocado un espacio específico en una de las cortinillas de los créditos (Imagen 1) que reconociera el nombre del caballo, a quién pertenecía y quién lo había entrenado.

El Reglamento de Supervisión Cinematográfico de 1941, vigente para el año de realización y estreno de la película, no obligaba en ningún de sus artículos a realizar tal reconocimiento, tan sólo por ejemplo, las solicitudes de autorización de exhibición debían contener el título de la película, el número de rollos, nombre del director, productor, de los dos primeros actores (nótese como hasta aquí se alcanzan a mostrar los efectos del *Star System*, y de la organización de los melodramas) así como el nombre del distribuidor y/o exportador.[261]

Kamcia fue un caballo muy popular durante el periodo, estuvo presente en las Olimpiadas, Juegos Panamericanos y Centroamericanos, siendo montado por el mayor Gabriel Gracida su entrenador, abanderó el equipo militar ecuestre mexicano en 1948, y continuó dando exhibiciones charras en diferentes países del mundo. El caballo actuó como un verdadero embajador y un símbolo de identidad nacional hasta que en 1951, durante los Juegos Panamericanos ante una demostración de salto de silla charra por parte del mayor Gracida ante el presidente Juan Domingo Perón y su esposa, Kamcia fascina a Eva solicitando que este le fuera vendido. El general Humberto Matiles, jefe del equipo ecuestre mexicano, primero se negó ante dicha petición pero más tarde fue instruido, no es muy claro si por el propio Ávila Camacho a quien pertenecía, o por Miguel Alemán, de hacer entrega del caballo a Eva Perón.[262]

¿Era necesario dedicarle un espacio exclusivo a los vínculos del caballo con el General Manuel Ávila Camacho y con uno de los más importantes entrenadores durante la época? La respuesta es que sí, bajo estas condiciones, Kamcia fue un personaje que permitió confirmar el poder de convocatoria de Rodríguez, su compañía, y desde luego de Pedro Infante, que fue con quien más se vinculó ¿en qué otra película veremos aparecer a este caballo?

El segundo código que construye la película, tras de imponer a los dos protagonistas, es respecto al título, la oveja negra, mientras se observa un dibujo

[261] Reglamento de Supervisión Cinematográfica, *Diario Oficial de la Federación*, México, D.F., 1 de marzo, 1941, p. 4.
[262] Armando Félix Contreras, *Sed de Triunfo*, México, Editorial Sofimex, 2005, p. 163-167.

sumamente obscuro de un camino con árboles en el costado derecho, y una cerca que cruza este (imagen 2). En esta cortinilla constituida en el sentido estricto como primera referencia audiovisual, podemos centrar la información en dos elementos: la oveja negra y el camino con la cerca.

Particularmente, la oveja negra es un tropo presente en otros idiomas: inglés (*black sheep*), alemán (*Schwarzes Schaf*), sueco (*svarta far*), francés (*mouton noir*), catalán (*be negre*), entre otros muchos, que ha sugerido un estado de excepción, o de distinción de un elemento que se diferencia o destaca del resto del grupo. Esto encuentra su espacio de soporte en la naturaleza, debido a que en términos genéticos una oveja negra es el resultado de una anomalía, la cual implica que sólo un porcentaje relativamente bajo de dos ovejas blancas pueden criar una oveja negra o roja, con la condicionante previa de que estos padres sean portadores de un gen dominante para el color oscuro. El carácter excepcional pudo dar pie a dos caminos de interpretación, uno positivo y otro negativo, el primero se referiría a una excepción entendida como algo plausible que lleva al mejoramiento social, y la otra, una ruptura que implica la degradación o el daño de la estructura social

En términos de práctica social, no es muy claro el origen de esta expresión idiomática, sin embargo los usos históricos en el mundo occidental sitúan sus primeros encuentros en el idioma inglés constituidos a partir de la creencia, bastante antigua, que vinculó lo excepcional-diferente, el color negro, y lo negativo. El tejido que existió entre los gatos negros y la mala suerte desde el periodo medieval, se acostumbró aplicar por extensión a las ovejas, en 1598, por ejemplo, el poeta clérigo Thomas Bastard presentaba ya algunas referencia a la oveja negra como un depredador o una bestia mordaz.[263]

La expresión también consiguió encontrar consistencia en los tiempos preindustriales donde las ovejas negras representaban una disminución de las ganancias para los pastores en virtud de que, a diferencia de la lana blanca que podía ser teñida de cualquier color, la negra se enfrentaba a serias limitaciones, y

[263] Albert Jack, *Black Sheep and Lame Ducks: The Origins of Even More Phrases We Use Every Day*, New York, Perigee Book, 2010, p. 128

no eran tan cotizada, dando pie a que fuera lentamente interpretada como una marca del diablo.[264]

Otras líneas de usos históricos se derivan de malas traducciones respecto a los textos prístinos del versículo original, Génesis 30:32,[265] en el que Jacob le sugería a Jehová permitirle quitar las ovejas manchadas y oscuras del rebaño, con el fin de ser capaz de demostrar más tarde que este no había robado ninguna oveja blanca, en este sentido, las ovejas negras eran un marca de la integridad de Jacob, no una de descrédito; sin embargo unas primeras interpretaciones no muy claras, originaron que durante los primeros siglos las traducciones circulantes, la concibieran como un símbolo de algo turbulento u oscuro.[266]

La metáfora suele vincular dos elementos perfectamente reconocibles en nuestro contexto: el primero, el negro, entretejido a lo perverso, corrupto, u opuesto a la bondad, y luego la oveja, que quizá evoca lo religioso, Jesús es nuestro pastor y nosotros somos las ovejas del rebaño.[267] El denominador común, entonces respecto a su uso más extendido ha sido el carácter negativo que implica ser la oveja negra, si bien es cierto, actualmente la expresión ha girado también para describir a alguien que suele ser rebelde en un sentido más positivo, se trata de un uso más contemporánea relacionado a la creación de identidad en medio de proceso de globalización y la sociedad de masas. Incluso el carácter nebuloso y sombrío del plano con la música *over*, corrobora el significado negativo que se le pretende dar a esta expresión, convertida en título de la película.

La película está evocado una construcción del lenguaje con fuertes raíces en la práctica social, haciendo referencia a una expresión que avecina una trama específica sobre alguien que será la oveja negra, no es desde luego claro en este momento, si quien tendrá esta función será Fernando Soler o Pedro Infante, pues recuérdese que previo a este plano, la película nos ha dicho quien son los

[264] Christopher Simon Sykes, *Black Sheep*, New York, Chatto & Windus, 1982, p. 11.
[265] Génesis 30:32: "déjame pasar por entre todo tu rebaño hoy, apartando de él toda oveja moteada o manchada y todos los corderos negros, y las manchadas o moteadas de entre las cabras, y ése será mi salario".
[266] María Prieto Grande, *Hablando en plata: De modismo y metáforas culturales*, España, Edinumen, 2007, p. 6.
[267] *Idem.*

protagonistas; o sí será el lado oscuro de una familia o una comunidad, en español incluso la expresión idiomática es un poco más específica, "... (Alguien) es la oveja negra de la familia", por lo cual es probable que el mensaje que se pretende enviar ya haya sido pensado en encontrar apoyo en esta parte específica del universo social, pero esto aún no es del todo específico, por lo que no nulifica su utilización fuera del contexto familiar.

Así el título impone la presencia de alguien (Soler o Infante) que al tiempo que será diferente del resto, puede implicar algo particularmente destructivo para la mayoría, o por lo menos no deseable, esta lectura se deriva de los usos que ha implicado la expresión, entonces quien es la oveja negra no sigue las directrices establecidas, o incluso rompe las fronteras sociales. En este sentido es posible que la imagen que acompaña de fondo a la presentación del título de la película y del *staff*, sirva como metáfora justamente de este límite que se rebasa, que excede la oveja negra. Un camino que se ha bloqueado, y que entonces es mostrado como no accesible, ya sea que está prohibido para todos, o porque no se forma parte de aquellos que están autorizados para hacerlo. De cualquiera forma una lectura conjunta entre el título y la imagen sostienen el mensaje de que quien lo haga está haciendo algo trasgresor en un sentido negativo. La cerca también actúa como el final de un lugar, y el inicio de otro al que tentativamente no se tiene acceso, dos espacios que se presentan como mutuamente excluyentes a pesar de que forman parte de una misma línea vascular.

Igualmente importantes, son los arboles altos y frondosos que se encuentran en el lado derecho del plano. Históricamente estos en el folclor de muchas culturas por su forma –un tronco central con ramas como brazos y dedos, la corteza como piel–, han sido vinculados con la forma humana, y muchas veces han sido dotados simbólicamente de características antropomórficas.[268] Quizás el simbolismo no sea tan profundo dentro de la película, pero puede construirse una metáfora que apunta a vincular a estos árboles maduros con la vida, su peregrinar, y al tiempo que

[268] J. Crews, "Significado simbólico del bosque y del árbol en el folclore", en *Unasylva, Percepciones de los bosques*, Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura, Núm. 213, Vol. 54 2003/2. Disponible en: http://www.fao.org/docrep/005/y9882s/y9882s08.htm. Acceso: 21 de octubre de 2016.

avanza. En este sentido la propuesta que presenta el plano también puede leerse como el final de la vida, si se nota, después de la cerca sólo hay neblina y nada reconocible para el ojo humano.

**Secuencia I: El regreso de la oveja negra 1:40**

1. P.E. Música *over*, perro de Cruz que está sobre un tapete comiendo carne. Barrido.
2. P.M.C. Música *over*, Silvano en angulación frontal llevándose una cuchara con comida a la boca pero la detiene antes de probarla, mientras le pide a su madre que coma. Paneo.
3. P.M.L. Música *over*. Nana Agustina en angulación frontal a un lado de Viviana quien se encuentra en angulación ¾. Agustina secunda a Silvano pidiéndole que coma pues Cruz no llegará por andar en la parranda, Viviana se ve desconsolada, y justifica a su esposo quien no ha llegado, según ella, por sus ocupaciones.
4. P.M.C. Música *over*. Angulación ¾ Silvano responde que su padre solo pierde el dinero de Viviana en la baraja.
5. P.M.C. Música *over*. Angulación ¾ de Viviana y Agustina, esta última responde a Silvano que perder dinero es considerado por Cruz como trabajo. Viviana le pide a Silvano que no hable mal de su padre.
6. P.M.C. Música *over*. Angulación ¾ Silvano responde que no habla mal de su padre solo dice algo que es cierto.
7. P.G.C. Música *over*. Angulación frontal de Silvano. Angulación lateral de Agustina y Viviana. Silvano continua insistiendo en que Cruz no trabaja mientras Agustina le pide que se calle. Ruido *off* de una puerta siendo golpeada.
8. P.G.C. Música *over*. Angulación picada. Cruz esta frente a su casa goleando con fuerza la puerta, mientras grita que le abran.
9. P.G.C. Música *over*. Angulación frontal de Silvano. Angulación lateral de Agustina y Viviana. Agustina asegura que ya ha llegado Cruz.

10. P.G.C. Música *over*. Angulación picada. Cruz esta frente a su casa gritando molesto que le abran. *Travelling* avant, plano medio largo de Cruz, en angulación lateral se muestra molesto al no recibir lo que está pidiendo y sigue golpeando la puerta con molestia.
11. P.G.C. Angulación trasera de Agustina quien está abriendo la puerta para que entre Cruz.
12. P.M.C. Angulación trasera de Agustina, mientras Cruz esta frente a ella. Agustina lo golpea por venir manchado de labial de mujer.
13. P.G.C. Paneo, Cruz cruza el encuadre mientras discute con Agustina e intenta limpiarse la cara.
14. P.M.C. Angulación lateral, Agustina sigue hablando mientras reprende a Cruz, quien a pesar de su edad, sostiene ella, seguirá siendo la oveja negra de la familia.
15. P.G.C. Silvano en angulación trasera, Viviana en angulación lateral, ambos sentados frente a la mesa. Cruz entra por la puerta y sigue limpiándose el rostro, deja el sombrero y reprende por haber iniciado a comer si su bendición, Silvano se levanta de la mesa.
16. P.M.C. Angulación frontal de Viviana sentada en la mesa, responde a Cruz que iniciaron a comer pues él tenía varios días sin aparecer. Silvano y Cruz en plano medio americano, el primero le prepara una taza de agua con carbonato y se la da a su padre.
17. P.G.C. Angulación frontal de Silvano y Cruz quien toma la bebida. Viviana en angulación lateral. Agustina entra al encuadre y le pregunta a Cruz sí viene crudo.
18. P.G.C. Angulación frontal de Viviana. Enfoque selectivo sobre Silvano, Cruz y Agustina. Cruz le reprocha a Agustina dirigirse a él de forma irrespetuosa frente a su hijo, exigiéndole que se calle y llamándole bruja, Viviana interviene y le pide que no le llame así a su nana.
19. P.G.C. Cruz se lava las manos mientras Silvano le acerca el agua para que este se las enjuague, mientras reprende a Viviana quien con el rostro agachado solo escucha. Cruz le reprende asegurando que mientras él

trabaja ella solo está sentada como una reina. Silvano no deja de verlo, visiblemente molesto por lo que ocurre.

20. P.M.C. Angulación lateral. Viviana gira el rostro y le dice a Cruz que ella no ha dicho nada, que esta callada.
21. P.A. Silvano en angulación frontal, sostiene una toalla ´para su padre, Cruz sigue reprendiendo a Viviana.
22. P.G.C. Angulación trasera de Agustina quien está colocando la comida sobre la mesa. Viviana sigue sentada en la mesa mientras solloza, Cruz la cuestiona, sí ya se va a poner a llorar, Silvano a un lado de su padre, sólo lo escucha visiblemente molesto por todo lo ocurrido. Cruz le pide a Viviana que deje sus modos de niña consentida, esta sigue sollozando.
23. P.A. Cruz le cuestiona a Viviana sí va a comenzar a llorar. *Travelling* lateral. Cruz se acerca a su esposa que ya está llorando. Silvano se acerca y acaricia en la cabeza a su madre, Cruz continua hablando con Viviana quien sigue llorando y le cuestiona que solo le dice “verdades amargas” cuando no viene a dormir. Cruz tose.
24. P.G.C. Agustina entra al encuadre, regañando a Cruz diciéndole que él que quiere echar pleito es él, como siempre que le ganan en el juego. Viviana llora sentada, mientras Cruz está a un lado de ella. Silvano sale del encuadre.
25. P.M.L. Silvano en angulación trasera. Enfoque selectivo sobre Agustina, Cruz y Viviana. Agustina en angulación ¾, Cruz en angulación frontal, este sostiene que a nadie tiene que darle explicaciones mucho menos en presencia de su hijo. Viviana sigue sollozando.
26. P.M.C. Silvano en angulación frontal, sentado frente a la mesa, escucha a su padre, a punto de estallar frente a las palabras de Cruz.
27. P.G.C. Comedor en angulación semiperfil. Cruz en angulación escorzo. Viviana sentada frente a él. Cruz sigue discutiendo con Agustina mientras toma asiento en la cabeza de la mesa.
28. P.G.C. Comedor en angulación frontal. Silvano en angulación frontal. Viviana y Silvano uno frente al otro, en angulación lateral. Cruz al sentarse

nota dispuesto un plato de comida y cuestiona quien estaba sentado en su lugar. Agustina cruza el encuadre. Silvano responde que él.

29. P.M.C. Silvano en angulación frontal, Cruz en angulación escorzo. Cruz le da un plato, a fin de que Silvano le sirva de comer mientras le pide que no se vuelva a sentar en su lugar.
30. P.M.C. Cruz en angulación frontal, Silvano en angulación escorzo. Cruz le pide a su hijo que no puje y que no piense en ocupar el lugar de su padre hasta que muera. Silvano agacha la cabeza aunque se ve incomodo, y responde dándole la razón a su padre.
31. P.M.C. Viviana en angulación frontal. Voz *off* de Cruz, molesto. Viviana se asusta.
32. P.G.C. Comedor en angulación frontal. Cruz en angulación frontal. Viviana y Silvano uno frente al otro, en angulación lateral. Cruz se queja de que la comida huele mal.
33. P.M.C. Silvano en angulación frontal, Cruz en angulación escorzo, mientras ve a Viviana. Silvano le responde que la sopa está muy sabrosa, mientras se lleva una cucharada a la boca. Cruz se molesta.
34. P.M.L. Música *over*. Cruz en angulación frontal. Silvano en angulación escorzo. Cruz se levanta retando a Silvano respecto a su respuesta, y sostiene que no le parece que lo contradiga, mientras le da una bofetada.
35. P.M.C. Música *over*. Viviana, en angulación frontal, se asusta debido a que Cruz haya golpeado a su hijo.
36. P.G.C. Cruz y Silvano en angulación lateral se ve mutuamente, mientras Silvano se toca la cara por la bofetada reciben recibida. Viviana en angulación lateral sólo los ve. Cruz le ordena a Silvano que se vaya a comer con los puercos.
37. *Zoom out*. P.G.C. Silvano se levanta y camina hacia afuera del encuadre, mientras Viviana y Cruz discuten. En plano medio americano Cruz le ordena a Silvano que se detenga.
38. P.M.L. Música *over*. Viviana en angulación frontal. Silvano entra al encuadre y se coloca a un lado de su madre en angulación frontal.

39. P.M.C. Música *over*. Angulación frontal de Cruz, quien le ordena a Silvano que ahora se siente.
40. P.M.L. Música *over*. Viviana en angulación frontal. Silvano en angulación lateral, visiblemente incomodado por la situación, Viviana trata de controlarlo y lo ve suplicante.
41. P.M.C. Música *over*. Angulación frontal de Cruz, quien ve a Viviana, vuelve a ordenarle a Silvano que se siente.
42. P.M.C. Música *over*. Angulación frontal de Cruz, quien ve a Viviana, vuelve a ordenarle a Silvano que se siente.
43. P.M.L. Música *over*. Viviana en angulación frontal. Silvano en angulación lateral. Viviana ve a Silvano y asiente respecto a la orden que le ha dado su padre. Silvano la ve y sale del encuadre.
44. P.G.C. Música *over*. Viviana en angulación ¾. Cruz en angulación ¾. Silvano camina frente rodea la mesa y se dirige a la silla donde está sentado. Cruz le ordena que se siente. Silvano se sienta.
45. P.M.C. Música *over*. Silla vacía. Cruz se deja caer sobre la silla mientras sigue reprendiendo a Silvano.
46. P.M.C. Música *over* y Voz *off* de Cruz. Silvano en angulación frontal, se toca la mejilla mientras ve con enojo a su padre. Cruz le asegura que se ocupara de su educación ya que no ha existido quien lo eduque.
47. P.M.C. Música *over*. Cruz en angulación frontal, sigue molesto mientras cuestiona que tal como lo ha enseñado a trabajar lo va a educar.
48. P.M.C. Música *over*. Viviana en angulación frontal se muestra apesadumbrada y sumisa frente a las palabras de su esposo, agachando la cabeza.
49. P.M.C. Música *over*. Cruz en angulación frontal, cuestiona ¿si acaso no trabaja? Mientras le dice a Silvano que no se atreva a intentar ser más que su padre.
50. P.M.C. Música *over*. Voz *off* de Cruz. Silvano en angulación frontal, escucha a Cruz. Voz *off* de Viviana quien asegura que esta situación es imposible.

51. P.M.C. Música *over*. Viviana en angulación frontal sollozante sostiene que no pueden comer tranquilos, mientras se lleva las manos al pecho visiblemente ahogada por la situación.
52. P.M.C. Música *over*. Cruz en angulación frontal, se molesta porque piensa que Viviana se ha ofendido. *Zoom out*. Angulación lateral, Silvano sentado frente a su madre y Viviana solloza agachada, Cruz le reprocha que se sienta ofendida, mientras se levanta ofendido y arroja la servilleta sobre la mesa.
53. P.M.C. Música *over*. Silvano en angulación lateral. Cruz en el fondo del encuadre se gira diciendo que en su casa nadie lo quiere, y vuelve hacia la mesa exigiendo que le digan con todo franqueza si ya no es bienvenido.
54. P.G.C. Música *over*. Comedor en angulación lateral. Silvano y Viviana sentados uno frente al otro en la mesa. Cruz de pie, va y viene mal humorado.
55. *Zoom in* sobre Cruz quien va y viene, acercándose a Silvano, que se encuentra en angulación ¾, regaña a Silvano sosteniendo que lo que ha ocurrido es su responsabilidad. *Travelling* lateral sobre Cruz.
56. P.M.C. Música *over*. Silvano en angulación lateral. Cruz en el fondo del encuadre se gira diciendo que ya no le interesara más su educción y le pide perdón a Silvano sí en algo lo ha ofendido a él o a Viviana. Silvano solo escucha visiblemente molesto e incomodado con la situación.
57. P.M.C. Música *over*. Voz *off* de Cruz. Viviana en angulación frontal escucha apesadumbrada a su esposo, quien continúa reprendiéndolos.
58. P.M.C. Música *over*. Silvano en angulación lateral. Cruz en el fondo del encuadre continua discutiendo sostiene que se lava las manos respecto a la educación y porvenir de Silvano, este respira tratando de mantener la calma.
59. P.M.C. Música *over*. Silvano en angulación frontal, le agradece a su padre.
60. P.M.L. Música *over*. Silvano sentado en angulación lateral. Cruz de pie lo escucha y lo abofetea, diciéndole que todavía le agradece.

61. P.G.C. Música *over*. Cruz en angulación trasera. Silvano y Viviana en angulación lateral sentados en la mesa. Cruz camina hacia la puerta y sale del encuadre.

El primer personaje que nos muestra la secuencia y la película en lo general es un perro, que es probable que fuera un *bóxer* debido a que durante los años de la posguerra esta raza fue bastante popular. Durante el periodo de las dos conflagraciones mundiales, este tipo de perros habían sido un instrumento de guerra de los ejércitos alemanes que los utilizaban para enviar mensajes, recoger cadáveres -debido a la fuerza en su mandíbula- y como guardias en los frentes de batalla. En los años siguientes esta raza se convirtió en un animal de compañía y de guardia sumamente popular, debido a su aire impositivo y el latente instituto de defender las fronteras.[269]

Así el plano nos muestra a un perro devorando un trozo de carne plácidamente recostado sobre un tapete, mientras la música *over* en tono picaresco sugiere una travesura, aún no sabemos en el sentido estricto su valor simbólico, pero el hecho de que la película haya comenzado justamente aquí sugiere la necesidad de colocar la atención sobre este animal. Un barrido subsecuente nos lleva hacia un rostro ya conocido, Pedro Infante, el producto estrella de Ismael Rodríguez, Producciones Hermanos Rodríguez y por supuesto del mismo actor, es un efecto de imposición que probablemente calara hondo en el resto de la película. (Imagen 3)

En general la secuencia nos acerca al nudo central del problema y descifra el misterio respecto a quien habrá de ser la oveja negra, pero antes de discutir un poco más sobre esto consideramos indispensable caminar sobre otro elemento que aunque implícito no es por ello menos importantes: el espacio social de la historia. A diferencia de lo que ocurre con *La familia Pérez* aquí no hay narrador que guie la lectura de la trama, así que quizá los espectadores tuvieron que esforzarse un poco respecto al lugar donde podían situar el desarrollo de la historia. Obviamente el

[269] Rosa T. de Azar, *El Bóxer*, México, D.F., Editorial Albatros, p. 6-7.

público no parte de cero, la secuencia provee datos interesantes que permiten dar un acercamiento.

A reserva de una lectura más tardía respecto a este tópico, habremos de adelantarnos y señalar que en el sentido estricto la narrativa marginaliza o no alcanza a construir un referente espacial específico, quizá el único dato concreto que expresa el filme más tarde lo conoceremos por boca de tío Laureano, cuando señala que su hija está en Monte Morelos, ciudad situada cerca de Monterrey, Nuevo León. Lo anterior no debe ser interpretado como una ausencia, sino más bien como parte de una intencionada construcción de ambigüedad, que dio la oportunidad a la libre asociación, así el público encontrará en estos personajes lo que desee, la cercanía o lejanía de su esfera espacial. Esto encuentra soporte dentro de las películas de Rodríguez quien tendió a recurrir a espacios ficticios para hacerlos pasar como históricos, como ocurre con San Luis de La Paz, la zona de la Huasteca, o la famosa vecindad de *Nosotros los pobres*.

A pesar de la referencia explícita señalada, en este primer momento los mensajes enviados respecto al espacio social se construyen sobre el lenguaje, y la composición que rodea a nuestros personajes. Por un lado tenemos ciertos elementos del vestuario: el cinto con pistola que usan tanto Cruz como Silvano, el sombrero de Cruz, las botas de Silvano, y los vestidos tanto de Viviana y Agustina que podrían ser identificados o sugeridos como propios de mujeres de cierta edad y clase social en provincia, incluso estos últimos elementos encuentran cierta semejanza con los que usa Natalia Pérez, quien cabe recordar es una mujer proveniente de una ciudad fuera de la capital del país. Estos elementos por si solos sin embargo no son suficientes, luego está la amplia casa con el patio empedrado y la fuente, los cuales son presentados como signos del origen provinciano de nuestros protagonistas.

Ambos elementos ayudaron simultáneamente a fijar los personajes dentro de la estratificación social, ropas que si bien no son lujosas tampoco son sencillas, un comedor considerablemente grande para una familia de apenas tres miembros, un portón enorme, y una casa cuyos límites no alcanza a tomar los encuadres.

Agregado a lo anterior tenemos el elemento más notorio y preciso de parte de la construcción de Rodríguez y González: el lenguaje, o más específicamente el acento y la entonación norteño con que lo desarrollan sus personajes: “Ama”, “Aste”, “No oyites”, “Ya vitesn”, “Parece ay”, “Mira no más como vienesn”. Estamos ante una construcción lingüística con una fuerte raíz histórica en la creación de identidad regional, y en cuyo proceso el cine mexicano también abonó a definir.[270]

Sin embargo el desarrollo del acento y la entonación también se vinculan ciertamente con las zonas rurales, en donde la lejanía ha mantenido el uso del español en sus versiones más antiguas, lo cual sobrevive aun hasta nuestros días. Adelantándonos un poco a las secuencias subsecuentes por ejemplo: Agustina le pregunta a Cruz, ¿Cuánto perdites?; esto muestra el uso de formas más antigua donde prevalece la conjugación del verbo hacer, haiga en vez haya, y la fuerte tendencia a emplear la terminación en *-stes*, como en hablastes o hicistes, mesmamente (por asimismo o así es), mesmo (por mismo); incluso aunque estas últimas son consideradas incorrectas, su uso en el lenguaje cotidiano alrededor del país era muy común.[271] Quizás sea justamente sobre estas peculiaridades donde recaiga la mayor parte de la responsabilidad que permite avanzar a la identificación del espacio social donde habrá de situarse la trama, y no debe considerarse esto como una sobrevaloración, ya que fue un rasgo importante dentro de la construcción de los filmes realizados por Ismael Rodríguez durante el periodo. Así bajo este entramado de elementos la película ha enviado un mensaje respecto a los orígenes provincianos, norteños y quizás acomodados de los protagonistas.

[270] Everardo Mendoza Guerrero citado por Pedro Martín Butrageño, ha señalado la importancia del desarrollo histórico de la región en la conformación del español mexicano en el norte del país, particularmente, el exterminio de buena parte de la población nativa, y el repoblamiento llevado a cabo con indígenas del centro y esclavos negros, así como la influencia de los misioneros franciscanos y jesuitas, así como la lejanía y abandono de la región, fueron factores que llevaron a la conformación de un español con una dinámica muy propia. Los rasgos lingüísticos más claros son de carácter fónico: debilitamiento vocálico documentable en el noreste (Nuevo León), pero no en el norte-centro (Chihuahua) ni en el noreste (Sonora, Sinaloa, Baja California): en todo el norte se diptonga (e) y con vocal fuerte: la palatal (j) se debilita, y también, sobre todo en la mitad oeste, aparece la solución fricativa [ʃ] de [tʃ]. Pedro Martín Butrageño, “La división dialéctica del español mexicano”, en *Historia sociolingüística de México*, México, D.F., El Colegio de México, 2010, p 27.

[271] Pedro Martín Butrageño, “Más sobre la evaluación global de los procesos fonológicos: la geografía fónica de México”, en *Variación lingüística y teoría fonológica*, México, D.F., El Colegio de México, 2002, pp. 62-104.

El otro elemento importante de la secuencia sucede justamente en el plano 14, a través de Agustina la nana vieja de Cruz, porque justamente a través de ella sabemos que él es el motivo del título de la película y sobre él se han colocado los reflectores: “Pero te caerás de viejo y seguirás siendo la oveja negra de la familia” sentencia el personaje de Amelia Wilhelmy. Sin embargo la existencia de este plano, después de que transcurrió apenas un minutos de haber iniciado la narrativa fílmica, resulta quizás un poco sobrada: durante los primeros 6 planos, (exceptuando el primero donde sólo vemos al perro), la conversación entre Silvano, Viviana y Agustina se refiere a las pocas virtudes que ha demostrado Cruz a lo largo de su vida, Agustina lo llama “sinvergüenza”, Silvano lo acusa de “perder el dinero de su madre a la baraja”, “tan siguiera trabajara”, mientras que Viviana intenta revirar, pero sin muchos argumentos, lo único que puede hacer es subir un poco el tono pusilánime de su voz y ordenarle a su hijo que no hable mal de su padre.

Pero el cine siempre es reiterativo, circular y suele buscar afianzar con uno y otro recurso los mensajes que envía, por eso la primera descripción de la personalidad de Cruz, se le agrega los golpes represores que deja caer sobre él Agustina tras de abrirle la puerta, lo llama desvergonzado “… mira no más como vienes, pareces bailarina” (plano 11), y finalmente el estigma que marcara al personaje de Fernando Soler, incluso la música *over* que había acompañado el desarrollado de los planos se detiene, como dejando el espacio de silencio necesario para no dar lugar a equivocaciones respecto a los señalado por la nana de Cruz.

Incluso es sintomático además que sea justamente esta quien lo señale, ha sido su nana durante toda la vida (plano 18), y en cuanto sucede esto, institucionaliza el peso moral de su juicio, es válido por derecho de antigüedad, y por ser ella quien conoció sus rincones más secretos, quizás incluso por ser una figura maternal en la vida de Cruz. A este respecto la construcción del relato es clara ya desde esta primera secuencia, por encima de cualquier otro de los personajes, en Agustina cabe el derecho de seguir calificándolo, en un discurso público que apenas si se encuentra presente en otros de los personajes, lo llama desdichado,

lo abofetea, mientras vemos a Soler tratar de esquivar los goles como si fuera un niño. Sin embargo, Don Cruz en ningún momento se deja aplastar, durante la secuencia le revira de forma violenta, le pide “que no esté fregando”, la cuestiona por dirigirse a él de forma irrespetuosa frente a su hijo, y la llama bruja. Agustina, empero, parece no tener matices, su tono de voz se mantiene relativamente estable y no se muestra amilanada frente a la violencia y las groserías del personaje de Soler, al contrario, a pesar de que este le ha llamado bruja, en el plano 24 ella continua retándole y diciéndole lo que piensa, sabe que viene molesto y quiere desquitarse con alguien porque le han ganado en el juego.

Después del arribó de Cruz a la casa, en Agustina vemos fluir el relato sin muchos recursos más que el dialogo, aunque esto no significa que la franqueza del personaje limite a ella la descripción del personaje de Cruz. Los otros dos personajes, Viviana y Silvano también avanzan en la configuración que la película, pretende edificar respecto al personaje de Soler y al tiempo que lo hacen, de la misma forma que ocurrió con Agustina, ellos mismos establecen algunos de los primeros elementos que constituyen las fronteras de su personalidad e identidad.

La construcción de Viviana se caracteriza por su poca movilidad visual que contrasta con el dinamismo del resto de los personajes, apenas si la vemos moverse en los 61 planos que constituyen la secuencia. Pero el mensaje es justamente ese, Viviana no requiere moverse, la función que cumple al interior de la película y en su familia es sufrir, y este sufrimiento se alimenta por su pasividad, “por esperar”, como le replica Cruz, y “por estar callada”. Ello no debe interpretarse como inmutabilidad, al contrario, es la figura más doliente ante la presencia o ausencia de Cruz, incluso durante la secuencia no se atreve ni a verlo, en el plano 18, agacha la cabeza cuando este la reprende por haber empezado a comer sin esperarlo (imagen 4).

Viviana lo único que desea es estar en paz, pero Cruz la usa como *sparring* desahogando las frustraciones por haber perdido en la baraja, manipulando el lenguaje y la situación con una maestría impresionante que termina responsabilizándola de sus reacciones virulentas, la acusa de ser una “niña consentida”, de tener una clara intención de pelear, “¿por qué quiere echar pleito?”.

Cruz la lleva al límite, y ella se desmorona en un acto que, debido al lenguaje corporal de Dalia Iñiguez, parece estar esperándose desde el inicio de la secuencia. En este proceso, los planos sugieren una construcción de Viviana que podría avanzar en la configuración de una potestad sobre su esposo: la primera cuando Cruz llama a Agustina, bruja (plano 18); y el momento que le contesta “esas verdades amargas sólo me las dice usted cuando no viene a dormir” (plano 23. ¿Es realmente Cruz un tirano autoritario que no permite ninguna opinión más que la suya?

De hecho la secuencia ya nos ha enseñado que no, Agustina lo ha golpeado, le ha calificado de ser un hombre frustrado, y su violencia no termina por estar desembocada. Por su parte Viviana aparece con un temperamento callado y dócil, dando tumbos por explicar a su esposo por qué empezaron a comer cuando él no había aún llegado. La riqueza de la actuación de Soler, y con ello el lenguaje visual, es fundamental para lograr una explicación mucho más completa del personaje de Viviana. En las situaciones señaladas, el personaje de Iñiguez le pone un freno a las reprimendas de Cruz: “no le llame así a su nana”, mientras la película muestra a Soler redirigir su mirada escuchando a su esposa, y luego preguntando “bueno van a servirme de comer o no”. Cruz acepta el límite, pero cambia rápidamente las aguas a su favor, es entonces cuando comienza a reprenderla, por no haber sido aún capaz de aceptar que ya es esposa y madre, hay una resistencia que conlleva una frustración de parte del personaje pero el límite de cualquier forma es aceptado.

Luego está el asunto de las verdades amargas (plano 23), donde nuevamente la actuación de Soler soporta la comprensión de la complejidad de los personajes. Por un momento Cruz se desconcierta mientras escucha a su esposa reprocharle lastimeramente que cuando desaparece del hogar vuelve siendo otro. En Soler no hay, en ese momento, ninguna palabra más que una fuerte tos, mientras una de sus manos se desliza sobre los bigotes, apenas le toma unos segundos restituirse para en el segundo siguiente nuevamente emprender el contraataque: “¿por qué quiere echar pleito?” Pero lo cierto es que las palabras de Viviana lo

estremecen, hay una ruptura de discurso autocrático con el que se maneja, y es un mensaje implícito dentro de la secuencia.

Finalmente y no por ello menos importante está Silvano, quien la secuencia nos sugiere como el único hijo de la pareja. Durante los planos 3, 4, 5,6 y 7 el espectador escucha al personaje de Pedro Infante señalar un par de elementos que considera reprobable de parte de su padre, y aun cuando su madre le manda guardar silencio, él parece tener todas las intenciones de continuar pero, los golpes secos sobre la puerta, interrumpen la conversación. Al arribo de Cruz, Silvano se levanta de la mesa, no sin antes aventar con, lo que podría ser, un dejo de fastidio la servilleta que usaba, lamentablemente la toma de espalda no permite apreciar su expresión facial, pero quizás no es necesario, lo que veremos a continuación allanará la personalidad de Silvano y su relación con su padre.

El personaje de Infante saca un vaso y lo mezcla con lo que parece ser carbonato, mientras le extiende la mano a su padre para que lo beba. El servilismo que aparenta Silvano se volverá reiterativo cuando la película lo hace verter agua sobre el aguamanil, a fin de que su padre se lave las manos, luego al proporcionarle una toalla para que se seque, y al final terminar desplazándose hacia una silla frente a su madre, cediéndole el lugar, donde antes comía, a su padre. Durante este proceso Silvano se mantiene prácticamente silencioso, incluso mientras suceden las conversaciones tensas entre su padre, Viviana y Agustina, apenas lo escuchamos emitir unas cuantas palabra: “tenga ‘apa”, “salu ‘apa”, “yo, ‘apa”, “si ‘apa”, “pos la sopa está muy sabrosa” y “gracias pa”.

El servilismo y el silencio de Silvano podrían ser demoledores frente a todo lo que ocurre, no sólo porque ha permitido que su padre ofenda y grite a su madre y Agustina, sino también porque el propio Cruz no ha demostrado ningún tipo de consideración con él: le arroja molesto la toalla con la que se ha secado las manos; lo reprende por intentar ocupar su lugar, le da un par de bofetadas por, según Cruz, atreverse a contrariarlo; y lo ofende, gritándole que vaya a comer con los puercos. Pero Silvano podría ser muchas cosas, menos un espíritu pusilánime, o una víctima durante la secuencia, al contrario se resiste a su padre, y su oposición es el mensaje

que expide la escasez de diálogos, pero sobre todo el lenguaje corporal de Pedro Infante. Desde el plano 15 hasta el 61, el espectador puede ver a Silvano moverse entre la compasión, la frustración y el disgusto, enviando la referencia de que no aprueba la personalidad y acciones de Cruz. En el plano 19 (imagen 5) es posible apreciar la manera soterrada en que este personaje ofrece resistencia, la expresión facial es notoria, muy a pesar de que se trata de un plano narrativo.

Silvano parece estar acostumbrado a los sermones belicosos de su padre, por eso calla y espera, sus respuesta monosilábicas le permiten no entrar al ojo de la tormenta, pero Cruz es un provocador y lo lleva al límite. Después de que su padre menosprecia la sopa que recién le han servido para comer, “huele a puro trapo, ni pal perro” (plano 32), Silvano sabe que el personaje de Soler no ha vilipendiado la comida sino a su madre, “pos la sopa está muy sabrosa” mientras lo vemos llevar una cuchara de ésta a la boca con visible entusiasmo (plano 33). Ahí se desata el clímax de la secuencia, la película corrobora la personalidad de Cruz, y podemos leer ya la problemática central.

Esta secuencia construyó una serie de tensiones entre Cruz y los otros personajes, primero con Agustina, después con Viviana y finalmente con Silvano. El personaje de Soler dejó sentir su actitud voluntariosa sobre cada uno de forma gradual hasta que se dio el corolario con su hijo, la música *over* del final de esta secuencia nos anuncia que efectivamente estamos en un momento de mucho drama, una bofetada que evidencia la violencia a la que Cruz puede llegar, a lo que se agrega echar a Silvano del comedor familiar por considerarlo un respondón y por tanto no merecedor de seguir comiendo a su lado. El personaje de Infante obedece mientras su madre suplica que le permita terminar de comer, después nuevamente el lenguaje visual de Silvano nos ayuda a tener una lectura completa: una respiración más profunda, el rostro deshecho por la impotencia y los puños de sus manos envían la información que está a punto de estallar.

No es muy claro sí Cruz le ordena a Silvano seguir comiendo por la petición de Viviana o por un acto de capricho, el otro elemento que se deriva de esto es la respuesta de Silvano a esta nueva orden, él en lugar de regresar inmediatamente a

la silla que antes ocupaba, se detiene, colocándose a un lado de su madre. Después el plano 42 nos revela el límite de poder de Cruz y la conciencia que tiene sobre este, en la imagen 6 podemos ver como por un leve momento el personaje de Soler dirige la mirada hacia su esposa, ¿para qué ratifique su orden? ¿o consciente de la complicidad que existe entre su esposa e hijo? Esa mirada es nodal sin embargo puede prestarse a ambas interpretación, pero con el mismo trasfondo, el poder de Cruz tiene una fisura sustancial, la resistencia de su propio hijo. Silvano vuelve más por la súplica silenciosa de su madre, quien preocupada asienta con la cabeza frente a una nueva orden de su padre.

Lo que sucede después es ya, en unos cuantos segundos, un territorio conocido, Cruz vuelve a reedificar la discusión a su favor: acusa a su hijo de barbaján, mal educado, y a su esposa de querer hacerse la víctima, pero aquí no hay más víctima que él impone, “lo que pasa es que en esta casa ya no me quiere nadie”, todo lo ha hecho para educar a Silvano, no hay maldad en sus acciones, incluso pide perdón, “le pido perdón si deseando su bien con toda mi alma en algo lo he molestado así como a su señora madre y esposa mía”.

La secuencia es muy rica en proporcionar información respecto al desarrollo del relato, en unos cuantos minutos, la película nos ha señalado que existe un problema al interior de la familia Treviño. En los primeros planos vimos a Infante señalado los aspectos negativos de su padre, en un efecto de imposición que como señalamos, es posible que haya calado hondo en la lectura que pudo hacer el espectador, pero como si fuera esto poco, luego aparece Cruz, quien nos instruye que la descripción que hizo Silvano fue apenas un primer acercamiento y que se ha quedado corto. Cruz no para de hablar, reclamando un espacio de poder que considera amenazada por ritos simbólicos como, el que no se le espere para comer, que se le cuestione por gastar “muy su dinero”, el que Silvano “le puje” o no comparta su opinión respecto al sabor de una sopa.

¿Cruz aspira a ejercer un control irrestricto sobre su familia? Aún en este momento la secuencia no ha dejado claro esto, sin embargo sus ataques virulentos parecen cumplir más bien una doble función, al tiempo de que saca a la luz una

serie de violaciones a sus ritos de empoderamientos, parece estar intentando replegar, adelantarse, reclamando y luchando contra cualquier ataque o cuestionamiento de su autoridad y espacios de poder.

La película entonces nos ha señalado que efectivamente el problema fundamental que la atraviesa se refiere a la forma en que se ejerce la masculinidad; así en esta primera secuencia, nos ha dado una serie de elementos respecto a una noción normativa de ser hombre. Cruz tiene poder al interior de su familia, pero hay algo que no cuaja en este empoderamiento, ahí es donde parece estar residiendo el problema principal que plantea el filme. Silvano da atisbos de que será quien guíe el camino para reconocer los espacios de ofensiva de aquella noción de ser hombre que construye Cruz, y en cuanto esto ocurre, también es indispensable seguirle la pista a él, la película los ha planteado en esta primera secuencia como los polos opuestos, ¿cuánto de esto se sostendrá?

**Secuencia II. La contestación de Silvano 6:43**

1. P.G.C. Música *over*. Viviana y Silvano en angulación lateral sentados uno frente al otro en el comedor. Silvano molesto golpea con los puños la mesa y sostiene que ya no lo aguanta más a su padre. Viviana se asusta. *Travelling* lateral.
2. P.G.C. Música *over*. Silvano amenaza que se irá de esa casa mientras Viviana lo escucha apesadumbrada. Silvano camina hacia la puerta.
3. P.G.C. Música *over*. Travelling *avant*. Silvano camina hacia la puerta, y Viviana se levanta preocupada pidiéndole a su hijo que no se ponga así. Travelling retro. Silvano camina hacia adelante mientras sostiene que su padre no le ha enseñado nada. Viviana solloza.
4. P.A. Música *over*. Angulación frontal. Agustina le pide que se calle mientras manotea con su bastón.
5. P.M.L. Música *over*. Silvano en angulación frontal, Viviana se acerca a él, sollozando. Silvano dice que no lo juzga pero, se detiene de seguir pues su madre lo detiene.

6. P.M.C. Música *over*. Silvano en angulación frontal. Viviana en angulación ¾, lo tomo de los hombros, y le pide que no le dé más penas.
7. P.A. Música *over*. Angulación frontal. Agustina dice que Cruz estuvo jugando en casa de Chema.
8. P.M.C. Música *over*. Silvano en angulación frontal y Viviana en angulación ¾. Silvano cruza los brazos, mientras su madre le pide que vaya averiguar cuanto necesita su padre.
9. P.M.L. Música *over.* Silvano en angulación frontal y Viviana en angulación ¾. Silvano se sorprende y dice que él no irá, pues sí le pregunta su padre le romperá la boca.
10. P.A. Música *over*. Angulación frontal. Agustina dice que ella irá y que se tranquilicen.
11. P.G.C. Música *over*. Travelling lateral. Silvano camina y atrás de él se encuentra su madre. Agustina cruza el encuadre en el fondo. Silvano le pregunta a su madre por qué su padre nunca ha trabajado.
12. P.M.C. Música *over*. Silvano y Viviana en angulación frontal. Silvano dice que su padre usa el dinero de su madre, mientras Viviana sostiene que su dinero es de su esposo. Silvano dice que quien lo enseño a trabajar fue ella, y que si siguiera el ejemplo de su padre, solo despilfarraría el dinero de su esposa. Viviana lo abofetea.
13. *Travelling avant*. P.M.C. Música *over*. Silvano ve a su madre mientras se acaricia la mejilla, le pregunta a su madre, sí ella también lo abofeteara. Viviana baja lenta y pensativamente la mano, le dice que el dinero es nada más dinero y que su padre es bueno. Silvano dice que si lo quiere pero no soporta que le haga sufrir.
14. P.M.C. Música *over*. Angulación lateral. Silvano dice que a veces le dan ganas de matar a su padre. Viviana lo escucha resignada. Viviana lo detiene.
15. P.M.C. Música *over*. Angulación frontal de Silvano y Viviana, esta última le dice que Cruz la ha hecho muy feliz pues le ha dado un hijo como él, mientras le toca el rostro.

16. P.M.C. Música *over*. Angulación lateral. Silvano pasa su brazo a través de la espalda de su madre y la besa en la frente.
17. P.G.C. Voz *off* de Agustina llamando a Cruz. Se ve una hamaca en un espacio al aire libre, entre árboles, y al fondo la torre de una iglesia. Paneo. Agustina camina, *travelling* lateral. Agustina camina hacia donde esta recostado Cruz. *Travelling avant*. Agustina sacude a Cruz para que se despierte.
18. P.A. Agustina en angulación lateral, pregunta por qué no se va a recostar a su habitación. Cruz dice que no puede darle un mal ejemplo a su hijo estando dormido a esas horas. Agustina le pregunta cuanto perdió, Cruz le dice que eso a ella no le importa.
19. P.M.L. Angulación lateral. Juego de palabras entre Agustina y Cruz, ella lo golpea y le dice que no le rezongue.
20. P.A. Agustina en angulación lateral. Agustina sigue golpeando e insultando a Cruz, este le pregunta qué es lo que quieres. Agustina quiere sabe cuánto perdió, Cruz dice que $5,000.
21. P.M.L. Angulación lateral. Agustina se sorprende y Cruz le dice que traía mala suerte.
22. P.A. Agustina en angulación lateral. Cruz dice que iba ganando pero la maldita sota fue la del verdadero problema y causante de que perdiera.
23. P.M.L. Angulación lateral. Agustina pregunta sí ya pagó. Cruz responde que en la noche tiene que.
24. P.D. Música *over*. Aretes de brillantes en una caja entre las manos de Silvano. *Zoom out*.
25. P.M.C. Música *over*. Silvano en angulación lateral. Viviana frente a él, en angulación lateral. Silvano pregunta sí son sus aretes de diamantes. Viviana dice que los empeñe para pagar la deuda de Cruz. Silvano dice que es inútil pues Cruz no acepta dinero suyo, Viviana le pide que se las ingenie. Travelling lateral. Silvano camina mientras dice que es más difícil darle el dinero a su padre.

26. P.M.L. Angulación frontal. Silvano dice que su padre es orgulloso y se esfuerza demasiado para darle el dinero. Viviana entra al encuadre.
27. P.M.C. Angulación lateral de Silvano y Viviana. Viviana le insiste en el favor a Silvano, este gira y camina fuera del encuadre.
28. P.A. Silvano camina. *Travelling* lateral, encuentra a Agustina y esta le pide que evite que Cruz sospeche. *Zoom in*. Silvano le contesta.
29. P.A. Música *over*. Silvano sale de la habitación y se detiene sorprendido. *Travelling* lateral.
30. P.G.C. Música *over*. Silvano en angulación lateral insulta al perro, que ha destrozado la foto de su novia, Silvano llama a Agustina.
31. P.A. Música *over*. Agustina camina, preguntado a Silvano por qué grita tanto.
32. P.M.C. Música *over*. Angulación lateral. Silvano pregunta que quién dejo su cuarto abierto, Agustina entra al encuadre, y le contesta que él mismo fue. Silvano le dice que el perro destruyó la fotografía de su novia.
33. P.D. Música *over*. Voz *off* de Silvano que maldice al perro, mientras este sigue mordiendo la fotografía.
34. P.M.C. Música *over*. Agustina en angulación lateral. Silvano en angulación frontal, manifiesta su frustración de no poder matar al perro debido a que su padre lo quiere mucho.
35. P.G.C. Música *over*. Silvano se agacha intentando arrebatarle al perro los restos de la fotografía, le perro le gruñe.
36. P.M. Música *over*. Agustina en angulación frontal se burla de Silvano.
37. P.G.C. Música *over*. Silvano se agacha intentando arrebatarle al perro los restos de la fotografía, le perro le gruñe.
38. P.G.C. Música *over*. Silvano sigue intentando arrebatarle al perro los restos de la fotografía, le perro le ladra. Silvano se levanta.
39. P.M.C. Música *over*. Agustina en angulación lateral y Silvano en angulación frontal. Agustina le dice a Silvano que le tiene miedo al perro, y este le pide que se lo quite ella, se gira y llama a Kamcia.
40. P.G.C. Angulación cenital de un patio, mientras un caballo sale de entre unos arcos.

41. P.G.C. Angulación trasera. Agustina y Silvano, el caballo entra por la puerta. Agustina se lleva las manos a las orejas.
42. P.M.C. Angulación frontal. Agustina se queja del caballo, el perro y Silvano.
43. P.G.C. Angulación trasera de Agustina y Silvano, quien camina con Kamcia hacia afuera de la habitación, mientras su nana dice que la están volviendo loca. Fundido al negro.

La secuencia carece, en general, de planos expresivos pero con una evidentemente línea narrativa, construida a partir de la intersección de dos elementos que se derivan de la secuencia anterior: el más notorio es el posicionamiento definitivo de Silvano frente a su padre, y un refinamiento en la descripción de Cruz. Tras la salida del personaje de Soler, notoriamente indignado por considerar que es rechazado en su familia, hay un breve silencio entre Silvano y Viviana, que queda interrumpido justamente cuando él golpea abruptamente la mesa, provocando la caída al suelo de unos platos, mientras grita: “¡No lo aguanto más, no lo aguanto más, desde que nací tengo que aguántalo por lo menos dos veces a la semana, me largo ahorita mismo de esta casa!”.

Desde luego el filme ya había envidado como mensaje una inconformidad de Silvano frente a su padre, ahora nos muestra que esta incompatibilidad tiene estragos, un rencor muy profundo originado, no por la forma déspota en que Cruz lo trata, sino por el sufrimiento que las acciones de este, provocan en su esposa Viviana. Aquí la película juega un poco con la victimización de Silvano, quien es presentado como la sombra protectora de la gran mártir, pero su propia madre lo golpea al encontrar en él uno de los múltiples defectos de su esposo; sin embargo esto es apenas un leve coqueteo y la película no avanza más allá, una situación así probablemente hubiera debilitado el poder simbólico que encarna Silvano en el filme. Asimismo, lo anterior pudiera corroborar la amplia barricada que ha construido Viviana para defender a Cruz, incluso pasando por encima del instintivo amor maternal, espacio tan reconocido y defendido por la industria de la época, la película parece fisurar finamente una lectura simplista y unívoca de las madres del cine nacional.

Silvano no es una víctima, sino un joven que se mueve constantemente entre el ser y el deber ser cuando se trata de su padre. Años de silencio para no provocar más conflictos y dolor a su madre, ante los abusos de parte de Cruz han configurado un resentimiento que se mantiene latente. Derivado de lo anterior, el parricidio es manejado como la retórica que corona estos sentimientos. Silvano con un rostro calculador, la voz helada y la mirada perdida (Imagen 7) afirma “he llegado a pensar que un día voy a matar a mi padre”, siendo ahí donde se construye el drama, pero la película se detiene abruptamente, intentando suavizar lo ya declarado a través del carisma de Infante y la música *over*, “Silvano” exclama sorprendida Viviana, “pos no más lo he pensado” replica él.

Hay tres espacios de conflicto de parte de Silvano que ya fueron declarados en la secuencia anterior, y que en esta se vuelven muchos más notorios: el sufrimiento que Cruz le provoca a Viviana, su falta de actividades laborales y la procedencia del dinero que gasta. Hay una crítica explícita, respecto a los dos últimos puntos, y la configuración de una noción normativa del ser hombre que se da a conocer a través de Silvano, “oiga ‘ama por qué mi ‘apa nunca ha trabajado, desde que tengo uso de razón cada vez que viene así, usted tiene que sacar de su propio dinero… él nunca ha ganado un centavo, no fue él quien me enseñó a trabajar sino usted ”. Como consecuencia, está la incapacidad de Cruz de convertirse en un ejemplo para su hijo, “bonitos ejemplos me pone”, “sí voy a seguir su ejemplo, me voy a casar para tirar el dinero de mi mujer”. Al tiempo que Silvano describe a su padre, también se define a sí mismo, su crítica es un acto de negación de lo que él no es.

La conducta ejemplar que reclama el personaje de Infante no es sólo un espacio de conflicto para él, sino también para su padre; en el plano 17 vemos a Cruz dispuesto plácidamente sobre una hamaca alrededor de unos árboles, mientras en el fondo se observa la torre de la parroquia de la Preciosa Sangre de Cristo, una composición paradisiaca que contrasta con el carácter religiosos del fondo. Mientras Silvano y Viviana se quedaron enfrascados en un conflicto que realmente Cruz provocó, sin ningún remordimiento o congoja, él prefiere ir a dormir

tras de un par de días de parranda. Desde el plano 17 al 23 la película nos muestra al personaje de Soler más preocupado por intentar dormir que por la discusión de la que fue participe apenas unos minutos atrás. Por otro lado, cuando Agustina cuestiona a Cruz la razón de no estar en su cama en lugar de en la hamaca, él responde “a estas horas, crees que yo le puedo dar ese mal ejemplo a mi hijo”. El personaje de Soler reconoce la responsabilidad que lleva a cuesta respecto a ser un modelo para Silvano y por ello juega al disimulo, reconoce sus limitaciones respecto a la manera en que puede actuar como un modelo para hijo, y la carta con la que juega su paternidad es un teatro, actuando sustancialmente a nivel discursivo.

Después viene algo ya presente en la secuencia previa, su nana le pregunta cuanto perdió en la baraja y él se niega a responderle, tras de una serie de pequeños golpes e insultos provenientes de Agustina, Cruz responde enfurecido “¿qué quieres?, ¿qué quieres? La cantidad que ha perdido el señor Treviño no es irrisoria, son 5,000 pesos, una deuda que además fue contraída en unos cuantos días o incluso minutos. En una tesitura muy estable respecto a la ausencia de preocupación respecto a la discusión que tuvo con Viviana y Silvano, Cruz apenas si muestra algún tipo de ansiedad o nerviosismo en relación a dicha deuda, la manera en que el personaje de Soler enfrenta estos conflictos configuran y van definiendo su personalidad, sin embargo, se prestan a lecturas ambivalentes.

Nosotros sabemos, debido a la información dada en la secuencia previa, que Cruz suele responder a la inestabilidad con agresividad, utilizando con *sparring* a su hijo o esposa; esta violencia se mantiene como mascara cuando Agustina le pregunta sobre la cantidad a que asciende la deuda, ¿existe un conflicto más allá del exteriorizado cuando alguien distinto de él le cuestiona?¿hay una lucha personal por la pérdida de dinero o por haber abofeteado a su hijo y subido el tono de voz a su esposa, pero se esconde detrás de la indiferencia y despreocupación?

La secuencia nos presenta a Cruz como un “desvergonzado”, que reposa tranquilamente sobre una hamaca en un día cálido a la sombra de los árboles (Imagen 8), mientras las tres personas que constituyen su familia se movilizan a su

alrededor a fin de sacarlo avante de los problemas de juego en que él se ha involucrado. Viviana encuentra en la venta de unos aretes de brillantes (plano 24) la respuesta para salir de la dificultad, pero la tensión no termina por resolverse, y la secuencia no para de proporcionarnos más información respecto a Cruz y Silvano. Sobre el personaje de Infante recae la mayor responsabilidad de sacar a su padre del conflicto, no sólo tiene que salir a ofrecer los aretes en venta, sino que además tiene que "hacer un circo bárbaro" para poder darle el dinero a Cruz, quien no acepta recursos provistos por Viviana directamente, "con eso con que él es tan orgulloso". Silvano se muestra renuente pero ahí está Viviana, que con una mirada suplicante (plano 27) lleva a su hijo a aceptar la encomienda, finalmente para cerrar el círculo aparece Agustina que le reitera y "que no sospeche nada porque para que quieresn".

Al final todos están involucrados en el teatro, la familia entera participa de la máscara que les ha impuesto Cruz respecto a que es un hombre moralmente digno, que dice no aceptar dinero proveniente de su esposa. En este sentido, el mensaje general que envía la secuencia es relativo a que la despreocupación de Cruz procede de este lugar, de que Viviana y Silvano han arreglado de forma sistemáticas sus conflictos por lo menos respecto al dinero. Aquí el personaje de Infante juega un papel nodal, él es quien tiene que hacer eso otro que no hace su padre, nuevamente la frontera es la negación de uno para la afirmación del otro y viceversa, en un construcción cinematográfica con un alto carácter relacional.

Finalmente, el uso del perro como una posible relación por analogía con el propio señor Treviño, pero aún esta no es del todo clara, por lo menos en este momento. Silvano esta enfurecido por que la mascota de su padre destruyó la fotografía grande de su novia, mientras pregunta que "¿quién fue el idiota que dejó su cuarto abierto?", Agustina sonríe y le responde que lo hizo él. Quizá aquí podríamos construir una metáfora en la vida de Silvano a través de estos últimos planos de la secuencia, pues los usos retóricos de estos se pueden prestar a relaciones metafóricas, un perro torpe pero voraz y agresivo que ha destruido algo muy preciado para Silvano, mientras Agustina lo culpa a él mismo de haberle dejado

el libre paso a su cuarto. Luego lo más tácito, en los planos 37 y 38, Silvano intenta quitarle lo poco que le queda de la fotografía al perro pero este le gruñe y el personaje de Infante se repliega, Agustina le pregunta “le sacas”, y aquel responde, “quítaselo tú nana”. Esto nosotros ya lo vimos en el plano 9 ante la solicitud de Viviana a Silvano para que averigüe a cuánto asciende la deuda de Cruz, Silvano se muestra exaltado, no quiere ir porque sí lo hace su padre “le romperá el hocico”, Agustina aparece como mediadora y termina siendo ella la que lo encara, ¿Agustina es la domadora de Cruz y también de su perro?

**Secuencia X. La adulación de Viviana**

1. P.M.L. Voz *off* de Cruz Treviño quien canta, “tan bea, tan bea, tan bea”. Angulación frontal del reflejo de Viviana en un espejo, quien se está peinando. Paneo
2. P.A. Angulación frontal de Cruz quien sonríe y camina para dirigirse al lado de Viviana. *Travelling retro*, mientras Cruz camina, llega con su esposa y la besa en la mejilla.
3. P.G.C. Angulación ¾ de Cruz y angulación trasera para Viviana, esta le pregunta a su esposo si amaneció bien, él la corrige y le pide que lo tutee que al final están solos, él se desvive en adulaciones mientras ella inclina avergonzada el rostro.
4. P.A. Angulación frontal de Cruz y Viviana quien está avergonzada. *Travelling* lateral para Cruz quien le agradece a Dios los años de felicidad y por el hijo tan hombrecito que ha sabido darle Viviana.
5. P.G.C. Angulación trasera de Viviana quien se levanta de la silla para reunirse con su esposo.
6. P.A. Angulación lateral de Cruz y angulación trasera de Viviana, quien le señala a su esposo lo bueno que es mientras camina hacia la puerta, a punto de cruzar la puerta Cruz le ordena que se detenga y se dirige a su lado.
7. P.A. Angulación frontal de Viviana y de Cruz quien llega a un lado de ella, y comienza a decirle cuanto la quiere, Viviana sonríe y camina, Cruz la sigue, *travelling* lateral, mientras este sostiene que lo que dice lo hace de corazón.

8. P.A. Angulación trasera de Viviana, angulación lateral de Cruz. Viviana saca unas pastillas y se las toma mientras Cruz sigue hablando pidiéndole perdón si alguna vez la ha lastimado por su carácter. Viviana gira y comienza a caminar, *travelling* lateral.
9. P.A. Angulación frontal de Viviana y angulación lateral de Cruz, quien sigue hablando diciéndole a Viviana que cuando su madre falleció jamás pensó encontrar a alguien igual que ella, Viviana sonríe visiblemente feliz, toma unas flores y camina, *travelling* lateral.
10. P.A. Angulación lateral de Viviana y de Cruz, quien está detrás de ella, Agustina en el fondo del encuadre. Viviana coloca unas flores en un jarrón mientras continúa escuchando a su esposo, quien le dice que ella fue enviada por su madre para darle el cariño que a ella ya no podía darle. Agustina repela sugiriendo que su actitud es porque ganó la noche anterior, Cruz la escucha pero ignora su comentario, al tiempo que le promete que va a cambiar, Viviana sonríe, y él camina. *Travelling avant*.
11. P.G.C. Angulación frontal de Cruz, quien se autoafirma asegurando que será un hombre ejemplar no para los demás, pues ya lo es sino para su esposa. Paneo.
12. P.G.C. Silvano entra por la puerta, Viviana y Cruz en angulación lateral. Viviana se gira en angulación frontal y le pide a su esposo que se calla pues ha llegado su hijo, Cruz le pide Silvano que se acerque, este le informa que ha llegado la semilla. Cruz desea enterarse por su propia mano cómo van los negocios, y le ordena a Silvano que lo deje pasar, Cruz sale del encuadre.
13. P.M.C. Angulación ¾ de Viviana y Silvano. Viviana sonriente le señala a su hijo lo bueno que es su padre y le dice que esa situación se la debe a él, ambos se abraza, y Silvano saca los aretes de brillantes para devolvérselo, Viviana se pone aún más feliz y besa a su hijo, los asusta un ruido *off* de un objeto de vidrio rompiéndose.
14. P.M.L. Angulación ¾ de Cruz, quien está poniéndose un pañuelo alrededor del cuello, escucha el ruido y molesto pregunto qué está ocurriendo pues los platos no los regalan.

15. P.D. de una puerta, entra al encuadre Agustina quien sostiene que quien rompió los platos fue el perro de Cruz.
16. P.M.L. Angulación ¾ de Cruz, quien más tranquilo por la respuesta dice que está todo bien, preguntando además si el perro no se lastimo.
17. P.A. Angulación frontal de Agustina, quien le responde a Cruz que el perro está bien pero que un día ella misma lo va a lastimar, mientras levanta su bastón en una actitud visiblemente amenazante, Agustina sale del encuadre.
18. P.M.L. Angulación lateral de Cruz, quien toma un sombrero en sus manos y comienza a caminar.
19. P.M.L. *Travelling lateral*, Cruz amenaza a Agustina diciéndole que sí le hace algo a su perro lo pagara caro, llega a un lado de Silvano y Viviana.
20. P.M.L. Angulación frontal de Silvano y angulación lateral de Viviana y Cruz quien le pide a su hijo que lo acompañe para que se vaya enterando de cómo funciona el negocio de la familia. Silvano le da un beso a su madre y camina y se retira a un lado de su padre, quien en el fondo se ve que le pasa el brazo detrás de la espalda. Viviana en angulación trasera.

Hasta ahora hemos reflexionado sobre los alcances de la personalidad de Cruz, sus ritos de empoderamiento, basados en el autoritarismo; para en este apartado reflexionaremos a propósito esta secuencia a fin de repasar sobre eso que ya hemos escuchado de boca de Viviana respecto a su esposo, que es “tan bueno y tan cariñoso cuando no está así”. De hecho el “cuando no está así” se ha convertido en unos puntos suspensivos hasta este momento en la película pues durante veinte minutos no se le ha visto actuar de otra forma: ha abofeteado a su hijo, se ha embriagado, expuesto su ludopatía y coqueteado con Justina.

Asimismo, esta secuencia nos puede responder respecto a aquello que mantiene el lazo de amor y fidelidad incondicional de Viviana, materializando aquello que solo se ha mantenido como una promesa para el público. En el plano 1 vemos a Viviana tratando de peinarse mientras escuchamos a Cruz cantar, "es tan bea, tan bea, tan bea, reluciente estrea de un beo jardín" mientras un paneo lo pone a la vista del público, ahí está Cruz Treviño cantando, con una enorme sonrisa en los labios y un notorio traje en color claro, que quizá sea un signo de este otro aspecto

más noble de su personalidad. Toda estos elementos se traslapa y actúan como embajadores que invitan a pensar a Cruz como un hombre limpio, claro, feliz y quizá por ello mismo bueno.

La secuencia es raquítica respecto al uso de planos comparada con las anteriores, pero ello no aleja el hecho de que está cargada de información respecto a la configuración de las representaciones de la masculinidad. Incluso tal vez no era necesario que los realizadores cinematográficos se esforzasen en el uso de planos, pues lo más importante ocurre a nivel de los diálogos que despliega Cruz durante los minutos iniciales de la secuencia. Después de los primeros dos planos sabemos que aquella canción era para su esposa Viviana, tras de esto continua alimentando el rito de adulación, la llama sol, mientras la besa en la mejilla, ángel, estrella de esta casa para después calificarla como la mujer más buena y más bella de este mundo, agradeciéndole por el hijo que le ha dado “tan hombrecito”, no te merezco asegura el señor Treviño, mientras Viviana camina por un par de habitaciones de la casa siendo seguida por su esposo, ella sólo sonríe y acepta feliz las reverencias realizadas.

Desde luego este aspecto de la personalidad de Cruz es información relevante para la construcción de la película, y nos muestra la polaridad que se mueve en el personaje, Cruz le promete a su esposa que dejará de jugar y será un hombre modelo, no para los demás sino fundamentalmente para ella. El señor Treviño esta consiente de lo limitado de su papel como esposo, en los planos 8 y 10, hay una aceptación explícita de esta ausencia, cuando le pide perdón a Viviana por el dolor causado debido a su “carácter disparejo”, luego en el plano 10 existe aquella promesa que pretende anunciar un nuevo comienzo.

Pese a eso la personalidad ya conocida de Cruz no se desvanece, este despliegue de adulaciones para su esposa y el reconocimiento de ser la causa de algún tipo de malestar para Viviana, no rompe la fuerte presencia del personaje durante la secuencia, no vemos a un Cruz sumiso ni arrepentido sino a uno que, con una capacidad impresionante de construir diálogos, se autoafirmar cada vez que expide alguna frase.

En el plano 6, un acto suave de control al decirle a Viviana, “parece ahí”, envía la información de los niveles de subjetivación de la hegemonía que ejerce Cruz sobre su esposa, durante este momento no hay una atmosfera de tensión, mientras ella obedece de manera mecánica sin ofrecer resistencia, profundamente extasiada por las palabras de su esposo. Igualmente hay un halo de autoritarismo cuando en el plano 3 le permite a Viviana que lo tutee argumentado que se encuentran solos. Lo que configura está frase solitaria es revelador, por un lado establece un tipo de relación distinta en el matrimonio mientras se encuentran fuera del ojo público, y apunta a señalar el nivel de sujeción que vive su esposa ante él. Viviana es controlada incluso respecto al lenguaje, dirigiéndose respetuosamente hacia él como “usted” cuando se encuentran en el espacio público el mensaje es tácito no da lugar a la ambigüedad.

Esta forma de hablar en tercera persona podría haber sido leída solo como el traslado de una forma lingüística, que permanece en las zonas rurales del país. Los realizadores no quieren que vayamos por este camino, a pesar de que durante la primera secuencia, por ejemplo, no existe ninguna distinción entre la forma en que se hablan los esposos, Cruz también se dirige a ella de usted, “que ya va a chillar”, “mire Vivianita”, “por qué quiere echar pleito”; al igual que con Silvano, “dele las gracias mijo” (secuencia 6, plano 14), “usted desvergonzado no le dije que no se metiera” (secuencia 8, plano 34), etcétera. Pero en este segundo momento, donde vemos a los señores Treviño interactuar por segunda vez, la película nos redirige hacia la utilización del lenguaje como espacio de poder de Cruz.

En seguida el enorme acto de vanidad de la secuencia y uno de los más explícitos de la película, su necesidad de autonombrarse como el modelo a seguir del resto de los miembros de la comunidad, es más, no sólo es que lo intente sino que ya lo es: “Cruz Treviño Martínez de la Garza será un hombre modelo no pa’ los demás, que ya lo es, sino pa’ ti”. La construcción del plano 11 contribuye a tener una lectura donde Cruz habría de ser leído como un hombre por demás petulante alejado ya de su esposa, siendo el único presente en el encuadre, se refiere a sí

mismo en tercera persona, genera piropos que van dirigidos a él y con mucho orgullo repite de forma rimbombante su largo nombre.

La personalidad de Cruz no se mitiga en esta secuencia, es tan poderosa que se mina entre los espacios de conciliación y armonía. Se considera casi como el hombre indispensable, a pesar de los descalabros que pueda generar por su mal genio. Así, ante la llegada de Silvano en el plano 12, Cruz le pide que se acerque y cuando su hijo intenta informarle que Laureano ha traído algo importante para el negocio familiar, el señor Treviño se adelanta, terminando las palabras de su hijo pero de forma errada:

**Cruz**: El salvado pa' los puercos
**Silvano**: No, la semi'a
**Cruz**: Aaa sí, el maiz
**Silvano**: No, el frijol
**Cruz**: Mmm, es igual

Luego este dialogo contrasta con lo que ocurre al final del plano, Cruz sostiene que Laureano es buen administrador pero quiere enterarse de primera mano cómo van los negocios, "al ojo del amo". La narrativa ridiculiza a Cruz haciéndolo pasar como un hombre que realmente poco conoce del negocio familiar y esta información queda corroborada, nuevamente, por el rostro de Silvano quien en actitud burlesca permanece en silencio mientras ve a su padre hablar de algo que no conoce y en lo que, aparentemente, nunca se ha involucrado (Imagen 9). Esto se puede leer a la luz de una información proporcionada en la secuencia 9, plano 2, cuando el personaje de Infante es mostrado como el hombre vital en el mantenimiento del negocio familiar: Silvano adquiere nuevo abono para la tierra con buenas sales para nutrir la cosecha, Laureano lo adula: "Dale gracias a Dios que te dio esa cabeza, a todo le inteleges', en eso sí no saliste a tu padre".

Hay un claro contraste entre lo que ocurre en este último plano y lo que hemos descrito en el plano 12 de la presente secuencia, Cruz es un ignorante en lo que respecta al negocio familiar, pero él juega a considerarse necesario, una especie de ojo vigilante que guía el éxito o fracaso de este. Sin embargo, nadie lo

contradice, Silvano y Viviana, entran fácilmente en el juego. “Vengase ‘m’ijo pa’ que se vaya enterando de cómo andan y se manejan las cosas que un día ha de ser suyas”. El límite lo ha impuesto Cruz, no hay que confrontarlo, ni siquiera poner en evidencia su ignorancia, ya vimos en la secuencia 1, los niveles a los que este puede llegar cuando es contradicho. Al contrario de esto, Viviana y Silvano están visiblemente tranquilos, las aguas están serenas y los vemos como realmente una familia, la música *over* construida a partir de unos violines ayuda a reiterar la información dada, mientras vemos a Viviana sonreír francamente y a su hijo hacer una leve mueca como signo de la placidez que le genera ver así a su padre. Todo esto la narrativa nos dice, fue gracias a Silvano, como lo deja expresado Viviana, que salvó a su padre de la deuda con Sotero y devolvió a su madre, intactos los aretes de brillantes.

Silvano parece estar dispuesto a hacer cualquier cosa por su madre, sin embargo, al final de la esta secuencia, en el plano 20, lo observamos recibiendo complacido la atención positiva que recibe de su padre. Lo más simbólico sucede en unos cuantos segundos, cuando ambos se despiden de Viviana: mientras Silvano y Cruz caminan hacia la puerta, y la señora Treviño los ve alejarse, Cruz le pasa su mano derecha por la espalda a su hijo (Imagen 10). La película crea una mediación sentimental que es confirmada por la música *over*, sugiriendo que es posible crear un puente de comunicación y entendimiento entre estos dos hombres quienes, hasta este momento, han mantenido su relación en una tensión latente. Quizá aquí quien más disfruta y aprecia el cariño proporcionado sea Silvano que cuando siente el brazo de su padre en su espalda, gira a verlo por unos leves segundos. Aun cuando no vemos jamás los rostros de ninguno de los actores, existe un aire de esperanza al final de esta secuencia, de hecho era indispensable jugar con la angulación trasera, que aparece aquí, como indicio de un futuro juntos: padre e hijo, en una relación de cordialidad y cariño, mientras su madre los ve alejarse, demostrándose respeto mutuo.

Como ya mencionamos al inicio de este apartado esta secuencia nos ha permitido conocer esta otra faceta de la personalidad de Cruz, avanzando en el

entendimiento de las representaciones de la masculinidad contenidas en la película. El personaje de Soler es efectivamente muy complejo y por lo mismo el tejido de las nociones normativas de ser hombre que lo construyen también lo son, tiene esta cara de hombre dulce que no deja de imponer su voluntad, se sabe "mal humorado" y es capaz de reconocer sus problemas con el juego, pero al mismo tiempo se ensalza como un hombre terriblemente vanidoso que piensa que actúa como un modelo a seguir. Ahora sabemos además que no sólo le preocupa mantener una cierta imagen frente a su hijo, sino que también entre la sociedad, por ello mismo, el dato proporcionado respecto a un código de respeto impuesto a su esposa para que esta le hable ceremoniosamente de usted en los espacios donde hay otras personas presentes, sirve de medida para deducir el nivel de control que existe hacia Viviana pero también su grado de necesidad de reconocimiento social.

La gran ventaja que tiene Cruz es la hegemonía que tiene al interior de su familia, su estado de ánimo es el rasero del de los demás, ya lo dijo su nana contundentemente, "mmmm… que bien se ve que ganaste anochi'". Por lo mismo, su personaje es quien especifica el tono de la música, la iluminación de los planos -que dicho sea de paso son mucho más luminosos que en la secuencias previas- todo es circular y reiterativo, la película no da cabida a la duda respecto de que Cruz es la vara con la que está midiéndose la masculinidad de los otros hombres, pero sobre todo la del Silvano.

**Secuencia XIII. Los ahijados de Cruz (33:13)**

1. P.G.C. Cruz y Laureano sobre los caballos, ambos llegan a un grupo de personas a quienes saludan.
2. P.A. Voz *off* de una mujer quien se acerca al jacal llamando a su hija y le señala que ha llegado Don Cruz, una mujer con un bebe entra al encuadre.
3. P.G.C. Angulación picada, Cruz y Laureano se bajan de los caballos mientras les preguntas a los trabajadores como les ha tratado la seca.
4. P.G.C. Angulación frontal de Cruz, que camina hacia el grupo de personas, mientras se escucha la voz de una mujer quien dice que la canícula vino muy fuerte.

5. P.M.C. Voz *off* del grupo de personas. Angulación ¾ de una mujer quien debajo del techo de un jacal camina hacia su derecha mientras mece al bebe, sale del encuadre.
6. P.G.C. Angulación frontal de Cruz y Laureano, en el fondo el grupo de personas. Cruz le pregunta a la mujer, llamada Libradita, cómo es que le ha ido.
7. P.M.L. Angulación frontal de Librada con su bebe en brazos, le responde que muy bien, y le informa que él bebe es un nuevo criado a quien mandar, “su ahijadito”.
8. P.G.C. Angulación frontal de Cruz y Laureano, en el fondo el grupo de personas, ambos hombres comienzan a caminar, *travelling retro*.
9. P.M.L. *Travelling* lateral. Laureano le pregunta a Cruz cuantos “ahijaditos” tiene, Silvano en el fondo del encuadre, mientras tanto Cruz saco unos cuantos billetes, y le asegura a Laureano que ese no es su ahijado.
10. P.A. Angulación lateral de Laureano, Cruz y Librada quien está frente a los dos sosteniendo a su hijo. Cruz le da un billete y le informa que lo visitará con más detenimiento para conocer a su hijo.
11. P.M.C. Voz *off* de Librada. Angulación frontal de Silvano que está a un lado de Kamcia escuchando lo que dice Librada y decide acercarse.
12. P.G.C. Angulación lateral de Cruz y Librada quien visiblemente están coqueteado. Laureano parada a tras de Cruz en angulación lateral se gira y ve como Silvano se acerca, Laureano se limpia la garganta.
13. *Zoom in* sobre Silvano y Cruz, angulación lateral de ambos. Cruz le pide a Silvano que se adelante que más tarde lo alcanza, mientras se carraspea, Silvano acepta la orden, y camina hacia Kamcia que está en el fondo del encuadre. Cruz le dice a Laureano que no está bien que Silvano se entere del único desliz de su padre. Voz *off* de varios niños hablando.
14. P.G.C. Un camino y unos niños saliendo de unas chozas que están en sus márgenes, todos corren y gritan ¡padrino!

15. P.M.C. Angulación frontal de Laureano y Cruz, el primero le cuestiona si sólo es uno qué ocurre con la manada que le grita ¡padrino!, mientras el segundo sólo tose. Ambos caminan.
16. P.G.C. Los niños corren, Cruz y Laureano en angulación trasera caminan hacia ellos, todos le gritan a él quien parece que les dará unas monedas, finalmente él desesperado se los avienta hacia enfrente.
17. *Zoom in*, Música *over*. Laureano y Cruz en angulación ¾. Laureano le dice a Cruz que tiene demasiados ahijados, mientras Cruz sonríe complacido mientras argumenta que no es para tanto. Cruzan el encuadre dos mujeres a las que saluda y con las que visiblemente coquetea.
18. P.G.C. Música *over*. Árboles y puente en el fondo. Silvano con Kamcia caminan en un camino de terracería mientras cruzan frente a él un grupo de mujeres, con las que Silvano coquetea.
19. *Zoom in*. Música *over*. una chica se acerca a Silvano, angulación lateral para ambos. La chica lo llama y él gira, mientras la revisa de arriba hacia abajo.

Campo/contracampo: 20. P.M.C. Música *over*. Mujer en angulación frontal, le pregunta a Silvano sí es cierto que su caballo habla. Silvano en angulación escorzo. 21. P.M.C. Música *over*. Silvano en angulación frontal y la mujer en angulación escorzo. Él le contesta que efectivamente que le pregunte cualquier cosa. 22. P.M.C. Música *over*. Mujer en angulación frontal y Silvano en escorzo, la mujer le pregunta a Kamcia cuantos años tiene. 23. P.M.C. Música *over*. Angulación lateral de Silvano quien habla con Kamcia para que conteste lo que le han preguntado.

24. P.G.C. Música *over*. Mujer y Silvano en angulación lateral y Kamcia entre ambos.
25. P.D. Música *over*. Patas de Kamcia, quien da 5 golpes con la pata sobre el suelo, voz *off* de Silvano que cuenta.
26. P.M.C. Música *over*. Mujer en angulación ¾, con el rostro girado hacia abajo está viendo como Kamcia golpea el suelo. Voz *off* de Silvano.
27. P.G.C. Música *over*. Mujer y Silvano en angulación lateral y Kamcia entre ambos, quien da golpes en el suelo.

28. P.M.C. Música *over*. Silvano en angulación lateral, le dice a la mujer que ya vio que Kamcia si sabe hablar, después camina, hacia la mujer.
29. P.M.C. Música *over*. Mujer en angulación frontal, Silvano en angulación escorzo, quien le pregunta a ella sí no quiere ser su comadre, la chica responde que no.
30. P.M.L. Música *over*. Angulación contrapicada y en ¾ para mujer y Silvano, Kamcia detrás de Silvano. Él le toma la barbilla a la mujer y le dice que, cuando cambie de opinión le avisa. Silvano gira y toma a Kamcia, se despide de la mujer, quien se queda parada sonriendo y también se despide.

Esta secuencia es realmente corta pues apenas dura un par de minutos, pero es relevante en cuanto que nos da un primer acercamiento respecto a los alcances de las prácticas sociales de masculinización de Cruz y Silvano, en un corto tiempo. Debe recordarse, siguiéndole el ritmo al relato, que previó a entrar a esta secuencia, la película nos ha referido que Cruz considera a Silvano aún un "chamaco" que no sabe nada de las mujeres y menos del amor.

Esta sección inicia justamente haciendo referencia al poder que tiene el personaje de Soler en la ranchería, ya que inmediatamente nos introduce a una mujer que llama a su hija avisándole que llegó Don Cruz. Luego en el siguiente plano escuchamos a este preguntarle a un grupo de personas, que ya lo esperaban (plano 1), cómo les ha tratado la seca, mientras una mujer le responde que la canícula los ha tratado muy mal. Cruz es mostrado como el hombre fuerte en medio de esta ranchería de unos cuantos jacales y casas visiblemente modestas, donde las personas desean hacerle saber los problemas que los embargan, pero el señor Treviño apenas si les presta atención, y más bien se dirige a una mujer, Libradita, quien mece un bebe entre sus brazos (plano 7).

A través del mote de "ahijadito" Librada señala al bebe como hijo de Cruz, y esto se mantiene como no reconocido explícitamente durante el resto de la secuencia, lo que sugiere que un hijo fuera del matrimonio era socialmente reprobable, y que además los participantes tienen conciencia respecto a esto.

Realmente no hace mucha falta pues la película nos muestra en el plano 11 a Silvano escuchando la conversación entre su padre y Librada. El personaje de Infante se acerca a ellos, no es muy claro con qué intención: tal vez para parar los coqueteos entre Cruz y la joven mujer, o para hacerle saber a su padre a través de su presencia que está al corriente respecto al hijo no reconocido. La actitud del personaje de Silvano corrobora la información respecto al carácter cuestionable de la actitud de Cruz. Laureano hace también lo propio y cuestiona a su compadre sobre cuántos ahijaditos más tiene, Cruz se acaricia los bigotes señalando que sólo es un "pecadillo", mientras la realidad lo golpea embistiéndolo con un parvada de niños que lo llaman entusiasmados "padrino".

Lo que consideramos importante señalar, en primer lugar, es la manera despreocupada con que Cruz abandona la responsabilidad, asumida, de cuidar el negocio familiar. La película nos señaló en los últimos segundos de la secuencia 10, el entusiasmo con que aparentemente actuaría como el ojo vigilante. Los reclamos de las personas, que lo esperan y le llaman patrón, no son menores, "la canícula vino tan mal que hasta los coyotes andan nerviosos", pero Cruz los ignora y prefiere dedicar su tiempo en otros menesteres: coquetear con Librada y prometerle que volverá con más tiempo a conocer a "su ahijadito". Cruz ha aprovechado su poder, no para mejorar el negocio familiar o las condiciones de vida de sus trabajadores, sino para tener acceso a las mujeres que le gustan.

Librada es una mujer joven y pobre que vive en un jacal con su madre, por lo que su condición social de marginación podría haber sido presentada como un serio abuso de parte de Cruz, sin embargo, la película ha elegido bastante bien a sus víctimas y la presenta como una mujer coqueta que más que recibirlo con reclamos, se presta a los juegos de engaño de Cruz. Puede ser que realmente ella no tenga otra salida, Cruz saca un fajo de dinero y le da uno mientras le sugiere que la vendrá a ver después, "cuando quiere Don Cruz, ya sabe que siempre lo estaremos… esperando".

La paternidad no reconocida e irresponsable, es otro elemento que pone sobre la mesa la secuencia. El señor Treviño no sabe los nombres de la manada de

niños que lo vitorean, siendo que algunos ya rebasan notoriamente los 6 o 7 años; al igual que ocurre con el hijo con Librada, no se muestra ni sorprendido ni apesadumbrado por su bienestar y el problema que para su matrimonio ello podría significar, esto se hace manifiesto cuando el grupo de niños embiste a Cruz, y este prefiere arrojarles unas monedas al suelo para deshacerse de ellos. Todo es intencional y va dirigido a apuntalar muy bien el andamiaje sobre el que se ha construido una imagen del personaje de Soler, al tiempo que ha puesto a debate nociones respecto a la masculinidad. A Cruz no le importan esos hijos, sí acaso un poco Silvano, y no específicamente lo que él pueda sentir ante lo que ocurre, sino más bien respecto a la imagen que pueda dibujarse respecto a él. Pero no es que Cruz sea inconsistente, más bien esa es su consistencia, la cual se alimenta de los acciones de todos los que lo acompañan en la secuencia, incluso el propio Silvano, cuando Cruz le pide que se adelante respecto a su recorrido, aquel acepta con uno de sus ya conocidos monosílabos, “si ‘apa”, actúa como si no se hubiera enterado de lo ocurrido. “No está bien que un hijo se entere del único desliz que ha tenido su padre” sentencia Cruz, mientras habla de sí como si se refiriera a otra persona.

Los hijos “ilegítimos” son sinónimo de los atropellos de Cruz sobre el vínculo matrimonial, pero también son indicios de una virilidad aún viva, hasta este momento una de las luchas más fuertes que ha sostenido el personaje, a nivel de retórica, es justamente los intentos por infantilizar a Silvano, al tiempo que lo hace, se autoafirma y descarta cualquier competencia de un hombre mucho más joven. De hecho para Cruz, el significado de estos hijos se muestra como ambivalente, por un lado es algo que no debe ser conocido, que podría ser una fuente de vergüenza, eso nos lo mostró claramente el plano 13, donde por un lado vemos a Cruz un poco tambaleante respecto a la presencia de Silvano y su posible conciencia respecto a los coqueteos con Librada y su “ahijadito”. Por otro lado es su fuente de orgullo, aquí el lenguaje visual es fundamental para entender este mensaje, después de lanzar las monedas a los niños, Laureano le comenta a Cruz, “hasta la cuenta perdites compadre, ya tienes que entrar a la ranchería dándole dinero a cada huerco que te encuentras por si acaso es un hijo tuyo”, lo más sintomático desde luego, es

la sonrisa complacida de Cruz (imagen 11), quien gustoso le contesta, “no exageres compadre hay uno que otro pecadito”.

Cruz Treviño es un narcisista con una moral visiblemente relajada cuando de sus aventuras sexuales se trata, estas de hecho son presentadas en la película sin posibilidades de finalizar pronto, pues recién ha terminado de reconocer sus “pecaditos”, vemos cruzar tres mujeres en el encuadre, y coquetea sin ningún reparo con ellas. La narrativa es reiterativa respecto a la manera en que Cruz mantiene su sexualidad activa, ya lo vimos coquetear con Justina en la secuencia 5 y 8, y ahora , nos muestra que Cruz está dispuesto a re-sexualizarse ante cualquier mujer que este cerca.

El otro elemento importante es la manera en que las personalidades de padre e hijo se tocan respecto a este último asunto. El filme nos había dado la información de que Silvano ejercía libremente su sexualidad a través de su relación con Justina (secuencia V), más tarde había mostrado que, debido a su compromiso con Marielba, había tomado la decisión de poner fin a esta libertad. En este sentido, hasta este momento Silvano se configuró como un joven romántico, que por amor está dispuesto a marginalizar una noción normativa de la masculinidad organizada alrededor del ejercicio de la sexualidad. Ahora la película nos redirige hacia una conformación un poco distinta, señalándonos que efectivamente, hay puntos de coincidencia importantes respecto a las prácticas de su padre. En el plano 18 vemos al personaje de Pedro Infante coquetear con unas mujeres que se le cruzan en el camino, algo evidentemente similar a lo que ha hecho su padre en uno de los planos anteriores, y en el plano 29, con una mujer sumamente joven quizá incluso una adolescente, proponiéndole ser “su comadre”. La película ha acercado a nuestros dos protagonistas, creando un tejido de unión que complejiza ante toda la construcción de la representación de la masculinidad de Silvano, que se había mantenido en una línea medianamente estable, siendo prácticamente un personaje contrapuesto a su padre Cruz, ahora sabemos, sin embargo, que la manzana no cae muy lejos del árbol.

**Secuencia XXI. Un nuevo enojo para Cruz Treviño (54:11)**

1. P.M.C. Voz *off* de Nicho, padre de Marielba. Angulación frontal de Silvano que bebe leche mientras una parte de las últimas palabras de la secuencia previa se traslapan, “Silvano es todo un hombre”.
2. *Travelling* ascendente para Cruz, quien aparece en angulación lateral y Silvano en angulación frontal. Música *over*. Cruz le pide a Silvano que se limpie los restos de leche que le han quedado en los labios mientras le pasa una servilleta sobre la boca.
3. Paneo. P.G.C. Música *over*. Cruz se dirige hacia el frente de la mesa, ahí vemos a Silvano y Viviana en angulación lateral, así como al perro Satanás, comer ávidamente un plato sobre la propia mesa donde ellos están tomando los alimentos. Cruz sostiene en tono irónico que Silvano ya ha crecido y que por esa razón quiere ser pretexto, mientras le solicita confirmación a Viviana.
4. P.M.C. Música *over*. Angulación frontal de Viviana, quien se muestra visiblemente angustiada.
5. P.M.C. Música *over*. Angulación frontal de Silvano, también se encuentra angustiado y con incertidumbre frente a las palabras de su padre.
6. P.M.C. Música *over*. Angulación frontal de Cruz, quien ve de reojo tanto a Silvano como a Viviana, sosteniendo que él es un bruto y para eso tiene a su hijo para que le enseñe a hacer las cosas.
7. P.G.C. Música *over*. Angulación picada. Angulación trasera de Viviana, angulación frontal de Silvano y angulación lateral de Cruz, este golpea fuertemente la pesa con el puño mientras le reclama a su hijo sus pretensiones de ser prefecto, Cruz se levanta y sostiene que va contra la ley de Dios que el hijo quiere ser más que el padre.
8. P.G.C. Música *over*. Angulación frontal de Cruz, angulación lateral de Silvano y Viviana. Cruz responsabiliza a Viviana respecto a lo ocurrido, pues a envenado a Silvano.
9. P.M.C. Música *over*. Angulación frontal de Silvano, quien le pide a su padre que no meta a Viviana.

10. P.G.C. Música *over*. Angulación ¾ de Silvano, angulación lateral de Cruz y angulación trasera de Viviana. Cruz le ordena a Silvano que no lo contradiga pues él sigue siendo quien manda en la casa y afuera.
11. P.G.C. Música *over*. Angulación lateral de Silvano y Viviana. Angulación frontal de Cruz, este le grita a su hijo que quien será prefecto será él, mientras le reclama en tono irónico a Viviana por el buen hijo que le ha dado.
12. P.M.C. Música *over*. Voz *off* de Cruz, quien agradece. Angulación frontal de Viviana, con el rostro angustiado voltea a ver a su esposo, se mantiene callada.
13. P.M.C. Música *over*. Angulación frontal de Silvano, quien con la voz elevada le pide a Cruz que no meta a su madre en la discusión.
14. P.A. Música *over*. Angulación trasera de Viviana y angulación lateral de Cruz, que toma una servilleta y la avienta contra su hijo.
15. P.M.C. Música *over*. Angulación frontal de Silvano quien se agacha para esquivar la servilleta. Voz *off* de Cruz que le pide que se calle.
16. P.M.C. Música *over*. Angulación frontal de Viviana quien también le pide a Silvano que se calle, dándole la razón a Cruz.
17. P.G.C. Música *over*. Angulación lateral de Viviana y Silvano, Cruz se dirige a Viviana diciéndole que la razón la ha tenido siempre.
18. P.A. Música *over*. Angulación trasera de Viviana, Cruz en angulación lateral se dirige a Silvano diciéndole que se verán las caras en el terreno político.
19. P.M.C. Música *over*. Angulación frontal. Silvano sólo se mantiene callado y ve de reojo a su padre.
20. P.A. Música *over*. Angulación trasera de Viviana, Cruz en angulación lateral se dirige a Silvano diciéndole que esta no será ni la primera ni la última lección que reciba de su padre, mientras acaricia a su perro. Cruz sale del encuadre.
21. P.M.C. Música *over*. Angulación frontal de Viviana quien suspira triste y angustiada.
22. P.M.C. Música *over*. Satán comiendo en un plato.

23. P.M.C. Música *over*. Angulación frontal. Silvano sólo se mantiene callado y baja la cabeza
24. P.G.C. Música *over*. Angulación picada. Silvano en angulación escorzo y Viviana en angulación lateral. Viviana culpa a Silvano de que su padre se haya ido, este se levanta de la silla. Paneo.
25. P.M.C. Música *over*. Angulación lateral para Silvano y angulación frontal para Viviana, esta le afirma a su hijo que no compadece nada de ella.
26. P.A. Música *over*. Angulación lateral para Silvano y angulación ¾ para Viviana, paneo. Viviana cuestiona a su hijo por haber aceptado la prefectura sabiendo que toda la ambición de Cruz es ser prefecto, Silvano le pide que ya no continúe.
27. P.M.L. Angulación frontal de Silvano y angulación ¾ de Viviana, esta camina frente a él y le pide que vaya y le pida perdón y que se le quiten esos dengues de prefecto.
28. P.M.L. Angulación lateral de Silvano y Viviana. Viviana cuestiona a Silvano sí su maldito orgullo puede más que las suplicas de su madre. *Travelling* circular. Silvano le dice que no puede hacer lo que dice y camina alejándose de ella.
29. P.M.C. Angulación frontal de Satanás quien babea.
30. P.A. Angulación trasera de Viviana, angulación frontal de Silvano, detrás de Satán. Silvano lo ve molesto y hace un movimiento con los brazos sugiriendo deseos de matarlo, al final sólo avienta al perro, y le dice haga a un lado, mientras camina hacia la puerta. Travelling lateral.

La secuencia es corta, tan sólo dura un par de minutos, pero es vital porque aquí se muestra hasta donde llega la guerra de baja intensidad que se construye entre padre e hijo. El plano 1 aligera un poco la tensión que se vivirá a lo largo de este fragmento, y es de particular construcción pues tiene como sonido *off* la voz del padre de Marielba, sosteniendo que “Silvano es todo un hombre” mientras se nos presenta a Pedro Infante bebiendo un vaso de leche, el plano también actúa como parteaguas necesario para comprender la ofensiva de Cruz segundos más tarde. En el plano

siguiente, el señor Treviño se acerca a su hijo para auxiliarle a retirar los restos del líquido de los labios, mientras realiza esto, ordena a Silvano: “límpiese la leche de los labios *m’ijo*”, Cruz arroja con desdén la servilleta sobre la mesa y enfatiza: “Así que prefecto ¿no?... Pos si, si has crecido mucho, que bruto, si ya eres más que tu padre, ¿verdad? Y mucho más sabio… si tu padre es un ignorante y un bruto, pero para eso tengo a *m’ijito* para que me enseñe a hacer las cosas… mondao… va contra la ley de Dios que el hijo quiera ser más que el padre…”.

El enojo de Cruz reside justamente en pensar que Silvano desea ser más que él y quizá en la posibilidad de que pueda ya serlo, por ello antes de iniciar su ofensiva pone en evidencia que su hijo es tan joven que no es ni siquiera capaz de limpiarse los restos de la leche que recién ha bebido, haciendo énfasis en que ante esta falta del hijo, aparece el padre ofreciendo educación y guía. Entonces pues no se trata de un gesto paternal sino más bien de una estrategia para echarle a Silvano en cara su notoria incapacidad para ser el prefecto del pueblo además de hacer gala, nuevamente, de su capacidad para manipular las circunstancias y victimizarse, señalando que las aspiraciones de Silvano y el reto abierto a la autoridad paternal son producto de que Viviana lo ha envenenado en contra de él.

La estrategia más importante de todo este momento son los planos 4,5 y 6 y la música tensa que los acompaña, mostrándonos a Viviana angustiada (Imagen 12), Silvano apesadumbrado y molesto (Imagen 13), y a Cruz visiblemente exaltado y tan lleno de furia que está paranoico, ve de reojo a su hijo (Imagen 14) y después a su esposa (Imagen 15) como especulando que han construido un ardid en su contra, tras de esto, el dialogo confirma lo que ya quedo claro en el lenguaje audiovisual, el señor Treviño está perdiendo el control. La respuesta de Cruz es la que ya nos ha mostrado el filme en otros momentos, la violencia, maldecir hasta el desvarío y colocarle límites estrictos a quien se ha atrevido a retarlo, Silvano, que continua cuestionándolo cuando le pide que no responsabilice a su madre de la decisión que ha tomado, a lo que Cruz impone: “cállese el hocico, por muy candidato que sea, aquí mando yo, y seguiré mandando aquí y allá afuera, porque yo seré el prefecto”.

La paranoia de Cruz nace de dos circunstancias, su incapacidad de ver a Silvano como una persona adulta, competente para tomar sus decisiones y el miedo a que este pueda ocupar su lugar, o incluso superarlo. En esta secuencia la disputa quedo explícita entre ambos, lo que se había presentado como un simple mecanismo que alimentaba la vanidad del mayor de los Treviño ahora se ha vuelto un espacio de disputa con su propio hijo, el miedo se teje como un gran dinamizador que estructura la violencia del personaje de Fernando Soler pero también su egolatría, “porque yo seré prefecto, ¿a poco crees que van a votar por un huerco zonzo como tú?”, sentencia enfurecido Don Cruz.

La trama de la película ya nos había mostrado esta estrategia como angular en la personalidad del padre de Silvano, verbalizar lo que es o lo que pasará como un acto de imponer su voluntad, dándole forma a las prácticas que suceden a su alrededor, y mostrando hasta dónde puede llegar su ansia de control. Sin embargo, esto también parece tener la función de ridiculiza, de presentarlo como un hombre patético que vitorea lo que es o será, antes que demostrarlo o incluso antes de que realmente ocurra. Así Cruz pasa por una serie de estadios en unos cuantos segundo de ser paternal, a irónico, después victimizado, violento hasta volverse ese hombre que predice e impone lo que ocurrirá a través de estrategias discursivas.

El colofón de la discusión tiene lugar cuando el personaje de Soler abandona nuevamente el comedor donde la familia tomaba alimentos, en un proceso de repetición de hechos muy parecido a lo que nosotros habíamos ya visto en la primera secuencia de la película: una disputa iniciada por Cruz, luego el enojo y represión contra Silvano y Viviana sumamente pasiva, intentando no provocar más la ira de su esposo. El abandono de la habitación deja nuevamente una estela de tensión entre madre e hijo, dando cuenta de los alcances de la enorme potestad que ejerce sobre Viviana; en el plano 21 la película nos muestra a la señora Treviño triste y a punto de llanto ante lo que ha ocurrido, más tarde en el plano 24 podemos escuchar cómo Viviana responsabiliza a Silvano de lo que ha pasado: “ya ves lo que hiciste, ya se fue otra vez, ya había vuelto”.

La película juega nuevamente con la victimización de Silvano, cuando este se mantiene en silencio frente a la reprimenda de su madre y padre, y cuando no hace más que cerrar los ojos ante la violencia de Cruz al arrojarle en el rostro una servilleta. Tanto el señor Treviño como Viviana cuestionan su decisión bajo la posición que juegan en la familia, sin embargo, en términos generales la narrativa otorga información suficiente para tener una lectura más compleja respecto a Silvano, no sólo como un joven ambicioso que anhela retar a su padre, sino también como un hombre que está dispuesto a arriesgarse por mantener la estabilidad de su familia.

En este mismo tenor es necesario señalar que el control del señor Treviño no se limita a su esposa sino que alcanza de forma descomunal a su hijo. Pero aquí, dando un pequeño giro a una representación donde el personaje de Pedro Infante pudiera leerse como una víctima débil que permite que todo lo golpee y que sufre, al modo de su madre por ejemplo, la sombra de enojo mezclada con duda y remordimiento embarga a Silvano en el plano 23, alimentados estos últimos por las duras palabras de parte de Viviana suplicándole que abandone la candidatura a la prefectura. Existe una doble atadura para Silvano, la que en su propia voz ejerce Cruz sobre él, y la que este ejerce a través de Viviana, pero él se mantiene firme argumentado que “no puede” y además “que ya se comprometió”. Sus respuestas son vagas y apuntan a confirmar lo que Viviana le repela, “puede más tu maldito orgullo que las súplicas de tu madre”, el silencio de Silvano es revelador. Sobre esto es necesario reflexionar un poco y preguntarse hasta donde la candidatura a la prefectura se construye como un reto abierto de Silvano contra su padre y hasta donde con ella pretende lograr “el bienestar del pueblo, la felicidad de su madre y la suya propia”.

Aquí el lenguaje corporal del personaje de Pedro Infante apuntala ya algunas respuestas, la incomodidad que le genera el gesto de su padre cuando le limpia la boca y responsabiliza a Viviana respecto a que haya aceptado la candidatura se dirigen a mostrar la lucha que mantiene el personaje alrededor de la posición que desea ganarse y ser reconocida en su familia, cada una de estas emociones apenas

duran unos cuantos segundos pero abonan a complejizar la explicación del motivo que llevó a Silvano a aceptar la candidatura a la prefectura. Parece un acto suicida, el personaje de Infante conoce los límites precisos de su padre y lo que originará en su madre pero acepta el riesgo, no con soltura sino con una fuerte lucha interna.

A pesar de que la película ha invertido recursos en justificar cualquier práctica de confrontación abierta de parte Silvano para su padre, simultáneamente ha desdibujado la primera impresión que forjó a su alrededor, en el sentido de que podría ser un hombre totalmente opuesto a aquel. Así parece prevalecer detrás de su decisión, también una profunda ansia personal por demostrar a Cruz que ya es un "hombre" -sacudiéndose el control que ejerce sobre él- pero también su silencio, ante la réplica de Viviana, propone que existe un halo de orgullo involucrado, ¿hay una necesidad de Silvano de competir en el espacio público en condiciones equitativas frente a su propio padre?

Esta secuencia apunta hacia una respuesta positiva otorgándonos algunos elementos respecto a la importancia de desplegar ciertas prácticas frente a otros hombres para confirmar la masculinidad. Particularmente Silvano, de quien anhela obtener reconocimiento es de su padre quien contradictoriamente lo ha forjado como hombre ya no sólo como frontera de lo que no desea ser sino también como modelo, de esta manera, se sugiere que Silvano se mantiene en una lucha constante entre lo que es, lo que quiere ser y lo que debe ser. Se trata de un proceso que borra cualquier premisa que establezca que el cine mexicano construyó una representación de la masculinidad donde el ser hombre se asentó de una vez y para siempre, muy al contrario podemos ver en esta secuencia, la constante búsqueda y reconstitución de la identidad.

Igualmente angular es la necesidad de establecer prácticas que se circunscriben exclusivamente a los "hombres", en este sentido, la información que nos envía este fragmento es que sólo un "hombre" puede hacerse cargo de la candidatura a la prefectura: lo dijo el padre de Marielba como puente entre esta secuencia y la anterior, lo argumenta Cruz como premisa para denostar la capacidad de Silvano para enfrentar dicho cargo y lo sugiere de forma implícita el

propio personaje de Infante. De esta manera, la película confirma que dentro del universo ficticio donde se desenvuelven los personajes, el ser hombre no es un elemento que ya este dado por los órganos sexuales con los que se nace, sino que es necesario transitar por una serie de prácticas que permiten convertirse en uno.

Así la secuencia nos ha proporcionado el primer espacio de disputa abierta entre los dos protagonistas, señalando con esto, el carácter angular del poder como elemento que teje las representaciones de la masculinidad, tanto Silvano como Cruz anhelan triunfar en las elecciones para la prefecturas, lo que les significaría encontrarse en una situación de superioridad no sólo respecto al resto de los hombres del pueblo sino sobre todo frente a su contrario, lo motivos y las ambigüedades existentes al interior de estos deseos son recurrentes, y no terminan de estar del todo claras hasta este momento del filme, sin embargo, los planos parecen proponer a las elecciones para la prefectura como un importante rito de paso para ambos protagonistas, para Silvano la muestra de que ya es un "hombre" y para Cruz que aún continua siéndolo.

**Secuencia XXV. La caída de Cruz y el triunfo de Silvano (1:05:17).**

1. P.G.C. *Travelling retro*. Música *over*. Angulación picada, Silvano y Cruz en angulación frontal caminan en una multitud de personas. Cruz se está preparando un cigarro y pregunta que sí no quiere fumar, Silvano lo rechaza sosteniendo que él nunca fuma delante de su padre, Cruz le agradece el gesto de respeto.
2. P.A. Sonido *off* de murmullo de personas. Silvano y Cruz en angulación frontal. Una mujer desconocida en angulación frontal busca entre la multitud. Cruz busca algo con que encender su cigarro mientras Silvano le acerca un cerillo para prendérselo. El señor Treviño le pregunta a Silvano si es verdad que ya tiene novia.
3. P.M.L. Sonido *off* de murmullo de personas. Cruz y Silvano en angulación frontal. Angulación lateral para mujer desconocida quien gira y ve de arriba abajo a Cruz y Silvano.

4. *Travelling avant*. P.M.C. Música *over*. Cruz carraspea y da una primera fumada al cigarro, mientras ve insistentemente a la mujer.
5. Paneo. P.M.C. Música *over*. Silvano y Cruz en angulación lateral, este último le pide a su hijo que vaya a busque a su novia para que se la presente. Silvano acepta y sale del encuandre.
6. Paneo. *Zoom out*. Música *over*. Cruz y la mujer desconocida en angulación lateral, aquel se levanta el sombrero mientras se presenta frente a la mujer, ella simplemente le agradece mientras se sienta un poco contrariada por la situación. Cruz le dice que en unos momentos será prefecto por sí algo se le ofrece, la mujer lo ignora, pero aquel insiste. Un hombre entra al encuentre y confronta a Cruz llamándolo viejito, Cruz se enfurece, e intenta golpearlo, el hombre esquiva el golpe.
7. P.G.C. Música *over*. Un grupo de personas en el fondo del encuadre están parados viendo los juegos mecánicos. Cruz entre al encuadre de sobresalto y cae al suelo.
8. P.M.L. Música *over*. Silvano y Marielba en angulación frontal caminan, mientras son testigos de lo ocurrido. Silvano mueve la cabeza de un lado al otro, después dirige su mirada al suelo, corre y sale del encuadre.
9. P.M.C. Música *over*. Cruz está tirando en el suelo y maldice al hombre llamando desgraciado, y reprochándole que le ha “madrugado”.
10. P.G.C. Música *over*. Cruz está tirando en el suelo, tras de él un grupo de personas que son testigos de lo ocurrido. Silvano entra al encuadre y auxilia a su padre a levantarse. Marielba también entra al encuadre.
11. *Zoom in*. Música *over*. Silvano ayuda a levantarse a su padre mientras Cruz le pide que no se meta porque él se basta y se sobra. Silvano lo suelta y corre, saliendo del encuadre. Cruz vuelve a caer al piso.
12. P.M.L. Música *over*. Un grupo de personas que están de espectadores. Silvano en angulación lateral entra al encuadre reclamando al hombre desconocido, este lo recibe dando un golpe seco en el rostro.
13. P.M.C. Música *over*. Cruz sigue en el suelo expectante de lo ocurrido. Sonido *off* del golpe que ha recibido Silvano, su padre cierra los ojos, después

Silvano entra al encuadre desplomado por el golpe recibido. Cruz reprende a Silvano por dejarse golpear sin ofrecer resistencia argumentado que eso es una vergüenza.

14. *Tilt up*. Música *over*. Silvano y Cruz se incorporan, mientras ocurre esto, Cruz le pide a Silvano que pelee como los hombre, cuestionándolo sí acaso desea que su padre lo defienda. Silvano se aventura y sale del encuadre, mientras su padre le dice “suénele”.
15. P.M.C. Música *over*. Angulación trasera del hombre desconocido, Silvano en el fondo, entra al encuadre e intenta golpearlo pero el hombre repele con otro golpe.
16. P.M.C. Música *over*. Angulación frontal de Marielba. Sonido *off* de un golpe. Marielba cierra los ojos.
17. P.M.C. Música *over*. Silvano en angulación frontal cae al piso y sacude la cabeza.
18. P.M.L. Música *over.* Angulación frontal del hombre desconocido quien camina para seguir golpeando a Silvano pero otro hombre le pide que lo deje, y se lo lleva. El hombre sigue discutiendo diciéndole a Cruz que para la otra se fije con quien se mete, el hombre toma del brazo de forma brusca a la mujer y caminan.
19. P.M.C. Sonido *off* de murmullo de personas. Angulación frontal de Silvano, que se está limpiando la boca. Voz *off* de Marielba quien afirma que el hombre desconocido es el boxeador de la carpa. Silvano voltea hacia arriba.
20. P.M.L. Sonido *off* de murmullo de personas. Angulación lateral para Marielba y Cruz, este último replica a Marielba qué que boxeador, barrido vertical. Silvano se incorpora mientras Cruz le reprocha no haberlo defendido como debiera, dejándolo en ridículo. Sonido *off* de un chiflido.
21. P.A. Sonido *off* de murmullo de personas. Angulación lateral del boxeador, parado al lado de un letrero, alrededor de él personas que asisten a la feria. *Zoom in*. El boxeador señala el letrero que dice: “Arena Olímpica. Hoy El Campeón Asesino vs El Terrible Tomates. El Gran Gorgojo vs Lija Toronjas”.

El boxeador señala específica el nombre El Campeón Asesino y sostiene que este es él mientras se golpea el pecho. *Zoom in*.

22. P.M.C. Sonido *off* de murmullo de personas. Angulación lateral de Silvano, Cruz y Marielba en angulación frontal. Cruz le repele que entonces peleen. Silvano lo detiene y le pide que ya no continúe con la pelea, mientras su padre le pide que mejor se limpie la sangre que le ha provocado el golpe que le dieron. Silvano obedece mientras Cruz se dispone a ponerse el sombrero.
23. P.G.C. Música *off*. Angulación frontal de un grupo de personas. Laureano se abre camino entre la multitud felicitando a Silvano.
24. P.M.L. Angulación lateral de Laureano y Silvano. Unos hombres siguen a Laureano este recoge un sombrero del suelo y se lo dé a Silvano, quien molesto lo arrebata mientras le pide a Laureano que no se burle. Cruz en angulación lateral escucha y balbucea, burlándose. Laureano aclara y dice que Silvano ha ganado las elecciones. Cruz se sorprende, y Laureano confirma.
25. Paneo. Música *off*. Laureano en angulación lateral afirma que todo fue legal, mientras señala a otros hombres como testigos de que las elecciones fueron limpias. El padre de Marielba confirma que todo fue legal.
26. Paneo. Música *off*. Laureano y Cruz en angulación lateral. Silvano al fondo luce feliz. Cruz repela acusando que Silvano no puede ser prefecto porque no ha podido defender a su padre, Silvano se entristece. Cruz asegura que todos los traicionaron y que el triunfo de su hijo sólo es para humillarlo. Silvano dice que lo ocurrido no es su responsabilidad pero Cruz lo rechaza y sale del encuadre. Laureano le pide a Silvano que vaya con él.
27. Panorámica. Música *off*. Silvano en angulación lateral camina, después corre mientras le pide a su padre que lo espere.
28. P.G.C. Música *off*. Un grupo de personas en la feria. Angulación lateral de Cruz y angulación trasera de Silvano. Cruz se detiene y rechaza a su hijo diciéndole que no quiere volver a verlo, mientras sigue caminando. Silvano gira y regresa cabizbajo, mientras acepta la orden de su padre.

29. Barrido. P.G.C. Un arco ornamental hecho de flores que dice “Feria Política”. Personas desplazándose en diferentes direcciones.
30. P.M.C. Laureano en angulación frontal, solicita la atención de los asistentes.
31. P.G.C. Una mesa en el centro del encuadre y un grupo de personas alrededor. Laureano sigue pidiéndola la atención de los asistentes.
32. P.M:C. Laureano en angulación frontal toca la espalda mientras señala a su compadre Don Licho (padre de Marielba).Laureano lo anuncia.
33. P.G.C. Una mesa en el centro del encuadre y un grupo de personas alrededor. Murmullos. Personas aplauden.
34. P.M.L. Sonido *off* de aplausos. Silvano, Marielba, Laureano y don Licho en angulación frontal, este último de pie, todos frente a una mesa con bebidas y comida. Don Licho anuncia a Silvano como nuevo prefecto.
35. *Zoom in*. Voz *off* de don Licho anunciando el compromiso de Silvano y Marielba. Angulación picada de Silvano y Marielba, quienes sonríen mientras ven a don Licho. Silvano se acerca a Marielba románticamente.,
36. *Zoom out*. Agustina, Viviana, Silvano, Marielba, Laureano y don Licho en angulación frontal frente a una mesa con alimentos y bebidas, don Licho finaliza sus palabras.
37. P.G.C. Una mesa en el centro del encuadre y un grupo de personas alrededor. Murmullos. Personas aplauden.
38. P.M.L. Agustina, Viviana, Silvano, Marielba, Laureano y don Licho en angulación frontal. Silvano y Marielba se ponen de pie mientras son ovacionados.
39. P.G.C. Una mesa en el centro del encuadre y un grupo de personas alrededor. Murmullos. Personas aplauden.
40. P.M.C. Sonido *off* de ovación. Marielba y Laureano en angulación frontal. Laureano felicita a Marielba y la abraza. Paneo. Laureano felicita también a Silvano.
41. P.M.C. Sonido *off* de ovación. Silvano en angulación lateral gira y si dirige a su madre, preguntándole si ella no lo felicitara, Viviana sólo pregunta por

Cruz, y sentencia que algo muy fuerte sucederá. Silvano se desploma sobre la silla.

42. P.A. Angulación frontal de Cruz y Justina en medio de un grupo de personas en la feria. Cruz grita mientras lanza al aire una pistola y jala a Justina quien sonríe divertida. *Travelling avant*. Cruz continúa caminando y abriéndose camino tirando balazos.
43. P.M.C. Angulación contrapicada de Sotero quien además se encuentra en angulación frontal. *Zoom in*. Sotero contempla lo ocurrido con Cruz.
44. P.A. Angulación lateral de Cruz y Justina. Cruz continua lanzando balazos mientras Justina lo estimula pidiendo que siga e ignore a todos los que están a su alrededor. Mujer desconocida entra al encuadre y le pide a Cruz que deje de tirar balazos porque matara a alguien, el señor Treviño sostiene que será mejor pues todos los han traicionado, Justina le acerca una botella de alcohol y este continua bebiendo. Mujer desconocida sale del encuentre. Justina gira y detiene la mirada pues ha visto a Sotero.
45. P.M.C. Angulación contrapicada de Sotero quien además se encuentra en angulación frontal. Sotero señala con el dedo algo y sonríe.
46. P.M.C. Angulación contrapicada y frontal de Justina. Cruz en angulación lateral, bebe de una botella de vino. Justina se aleja de Cruz y pone atención en lo que le señala Sotero, frunce el ceño.
47. P.M.C. Angulación contrapicada de Sotero quien además se encuentra en angulación frontal. Sotero señala con el dedo algo y sonríe.
48. P.M.C Angulación contrapicada y frontal de Justina, esta asienta con la cabeza, sonríe maliciosamente y cierra su ojo derecho.
49. P.M.C. Angulación frontal de Sotero. Sonríe y camina hacia el fondo del encuentre, *travelling avant*.
50. P.M.C. Angulación lateral de Justina, quien sonríe. Cruz en el fondo del encuadre se acerca a ella y le dice que todo el pueblo está contra él, ella lo consuela y lo abraza, mientras le pide que lo lleve a la arena de box.
51. *Travelling avant*. Cruz y Justina en angulación lateral. Él le informa a ella que la llevara a donde quiera y si le gusta la arena se la puede comprar.

Panorámica. Cruz se quita el sombrero y golpea a los que están parados, mientras les grita que le abran paso.

Estamos ante una secuencia narrativa que transita por una serie de estadios que van desde la violencia hasta situaciones patéticas cuya conformación permite ser presentadas como cómicas. Este fragmento fue elegido porque parece que a partir de aquí la película gira en su tono dramático hacia convertirse en una verdadera tragedia. El primer elemento que es necesario destacar, proporcionado por los primero minutos de la secuencia, es el tono respetuoso con el que Cruz trata a su hijo. A diferencia de lo que habíamos visto en la secuencia 21, el señor Treviño se dirige como un igual a Silvano llamándole "mi candidato" mientras le ofrece un poco de tabaco para que fume. La respuesta del personaje de Infante es certera y mantiene el tono de la conversación en los minutos siguientes, "no gracias, yo nunca fumo delante de mí padre", Cruz le agrade el gesto de respeto, mientras escuchamos una música *over* que parece trasmitir la idea de cordialidad, a tal grado que el señor Treviño da su anuencia para que Silvano tenga novia.

Pero nuevamente la situación dura apenas unos cuantos segundos, luego aparecen los hábitos que ya no conocemos de Cruz; en el plano 4, la película lo presenta iniciando sus ritos de coqueteo con una mujer desconocida que se encuentra justo a un lado de él: su distinguido carraspeo cuando una situación le incomoda e intentar deshacerse de su hijo. Se trata de prácticas recurrentes con las que pretende ocultar a Silvano sus aventuras de seducción, o en general, todo aquello que él mismo no considera correcto; la lectura de esta práctica dentro del relato y la narrativa van encaminadas a forjar la personalidad de Cruz, un hombre cínico que simula ser un buen padre y esposo.

La película, sin embargo, se encarga de que no dejar esto aquí, y vemos al señor Treviño avanzar intentando conquistar a la joven mujer; lo que quisiéramos destacar es el artilugio con el que Cruz pretende lograr esto, su cargo político. Ya hemos señalado en otro momento que el personaje de Fernando Soler tiene una enorme tendencia a enviar decretos respecto a lo que ocurrirá, por ello mismo no

resulta nada extraño la afirmación tajante en relación a que pronto será el prefecto. Pero lo relativamente novedoso aquí es la importancia que juega una situación de autoridad como argumento para cautivar a una mujer, nosotros ya habíamos señalado esto como elemento implícito y como causa de la relación de Cruz y Librada, así como con otras mujeres con las que tiene “ahijados”, pero con esta mujer la artimaña no tiene el mismo efecto. El rostro de la joven muestra incomodidad y un poco de nerviosismo, si acaso le agradece su aparente “caballerosidad” con una respuesta seca, para después alejarse de él, pero Cruz insiste acercándose demasiado, e incluso, está a punto de tocarle mientras le reprocha “ A Dios ¿por qué tan arisca?

Tras de la anterior situación se desata el conflicto, el boxeador arriba estrepitosamente e interrumpe las prácticas de seducción de don Cruz. El primer golpe, quizá el más certero ya que este es suficiente para que el señor Treviño se lance a la ofensiva, es que el hombre le llame “viejito”. Lo que ocurre en los siguientes 8 planos sólo pondrán en duda el poder y habilidad física de Cruz: en el plano 7 lo vemos caer al suelo después de intentar golpear al boxeador, la música *over* aligera la situación y da la clave para la lectura: un hombre maduro piensa que está en iguales condiciones para iniciar una pelea con un varón que podría ser su hijo, el cual además parece estar en buena condición física. La película pudo haber acompañado estos planos con otra música que le otorgara un halo de dramatismo a la caída, pero no ocurrió así, el tono jocoso de la melodía apunta a corroborar la intencionalidad, constante a lo largo del filme, de presentar al señor Treviño como un necio que es incapaz de reconocer los límites etarios de su masculinidad; no se trata de un acto de valentía sino de atrevimiento, el cual es sancionado por la propia estructura narrativa de la película, con el ridículo y haciendo risible la situación.

El atrevimiento incluso pudo haber puesto a Cruz en perspectiva pero no fue así, la caída no lo amilana al contrario, ratifica su personalidad ya bastante forjada en este nivel de la película, por ello culpa al boxeador: “a desgraciao…”, mientras el rostro de Fernando Soler luce conmocionado (Imagen 17), después ve de reojo el lugar donde la construcción de planos sugiere que se encuentra Silvano, y Cruz

tiene el rostro lleno de furia (imagen 18), "…con que madrugándome". La dificultad con que el personaje intenta incorporarse sin lograrlo es consistente con el movimiento anterior, ratificando su torpeza y falta de agilidad, todo esto inmerso en una música *over* que mantiene el tono de comedia. La incorporación de Silvano en el plano 11 nutre la tesitura con la que se pretende construir este pequeño fragmento, padre e hijo terminan en una situación visiblemente cómica y ridícula, pero la construcción del relato no ofrece desde luego la misma lectura.

Silvano se agrega a la pelea meramente como un acto de solidaridad con su padre, pero luce confundido incluso antes del primer golpe que lo lleva al suelo, la película no permite distinguir si este tenía alguna intención de golpear al Campeón Asesino, pues apenas articula unas palabras de reclamo es recibido con un golpe, después se mantiene callado y aturdido por lo que sucede. En el rostro del personaje es posible comprender una parte de los matices que quiere asegurar la película, mientras al semblante de Silvano lo reina el desconcierto, Cruz mantiene el entrecejo fruncido, e insta a su hijo a hacer frente a la batalla, él no la provocó pero la enfrenta sin saber exactamente el por qué. Esta situación es recurrente de parte del señor Treviño, involucrarse en problemas y esperar a que Silvano los resuelva o enfrente por él, por ello a este nivel, la construcción dramática nunca ha sido inocente.

Las exigencias de Cruz frente a Silvano son ilógicas: "que vergüenza m'ijo ¡¿cómo se deja acostar así no más?!¡pelee como los hombres!", "¿qué? ¿quiere que su padre lo defienda?", pues el filme nos ha dicho que esa lucha sólo se generó debido a los atrevimientos de Cruz; en esta falta de coherencia reside parte del tono jocoso de lo que muestran los planos, Cruz es un hombre absurdo que vive en la frontera de lo irrisorio. Derivado de lo anterior se teje este límite importante entre padre e hijo, pues a pesar de que ambos comparten la incapacidad de hacer frente al boxeador transitando a través de los planos por una situación graciosa, las consecuencias en la construcción del relato ofrece sus matices, la solidaridad y el ansia de defender a su padre contrastan con la pasividad de Cruz que se mantiene fanfarrón y combativo, dispuesto a ser testigo del daño físico de su propio hijo con

tal de mantener su dignidad en pie, dignidad literalmente arrojada al suelo como consecuencia de sus intentos por seducir o incluso sobrepasarse con una mujer mucho más joven que él.

Después de esto, Cruz sigue dando cuenta de su personalidad, en el plano 20 la película lo muestra como un desagradecido cuando con desdén reprende a Silvano por “ponerlo en ridículo”, y luego retando nuevamente al boxeador a pesar de que en el plano 21 se informó que aquel hombre, a quien pretendía robarle “su chamacona”, era un deportista profesional. En cambio en Silvano cabe la mesura, esto es lógico al final él ha recibido los golpes, “ya no le siga ‘apa”, arguye.

Lo otro importante es el triunfo del menor de los Treviño en las elecciones y la respuesta de Cruz frente a este escenario, ratificando una reacción que se institucionaliza como fórmula: al principio está incrédulo y sorprendido, apelando una vez más a la edad e incapacidad de Silvano, pero después viene la furia, dogmatizando que hubo trampa y que sólo “le dieron el gane para humillarlo”. Se trata de una estrategia con la que intenta mantener su dignidad frente a la realidad que lo ha golpeado suficiente en unos cuantos minutos, en este sentido, algo peculiar que ocurre es que en ningún momento Cruz tiene una muestra de quebranto algo que no ocurre con Silvano quien, ante la reacción de su padre, pasa de la felicidad a la verdad preocupación. “Yo que culpa tengo” sostiene Silvano, tras de haber corrido a alcanzar a su padre como si fuera un niño que desea pedir perdón por lo ocurrido; Cruz responde con un profundo desprecio y gritándole que no quiere volver a verlo, y el personaje de Infante se desmorona, al final del plano 28 lo vemos caminar cabizbajo con las manos en los bolsillos. (Imagen 19)

Ya habíamos señalado en otro momento la capacidad de Cruz de modificar el estado de animo de quienes los rodea, sobre todo de Silvano y Viviana, en el plano señalado se puede constatar hasta donde esto ha permeado en las prácticas de su hijo, recuérdese en los primeros planos de esta secuencia lo sereno que se observó a Silvano mientras su padre le mostraba respeto, y ahora ante su desprecio está completamente abatido y preocupado. El objetivo de este fragmento se puede leer en este tenor, mostrar justamente la incapacidad de Cruz de aceptar la felicidad

y el triunfo de su hijo, pero además de su falta de tolerancia a la frustración, el plano 28 apenas fue el primer acercamiento, desde los plano 44 al 51 se nos muestra a Cruz ebrio y fuera de sí, disparando sin causa y sin un objetivo específico, el señor Treviño desde luego no acepta la derrota, y para ser reiterativos culpa a todos, “traidores, mal votantes, cobardes y montoneros”, no hay aquí ningún ejercicio de introspección o de responsabilidad personal respecto a ciertas prácticas que hubieran orillado a su derrota, pero paradójicamente lo percibe como algo personal autoproclamándose como víctima de las circunstancia.

Efectivamente Cruz es una víctima, pero no del pueblo sino de la estructura dramática de la película, la manera en que es ridiculizado cuando cae al suelo en el plano 9, y como la prefectura se le escapa de las manos perdiendo frente a su propio hijo, testimonia el espíritu didáctico del filme y con ello el deseo de castigarlo. En este sentido, sin embargo, la película aún no ha terminado de sancionar una masculinidad construida en estos términos, y por lo mismo Cruz aún no se expone del todo, en la última parte de esta secuencia la película exhibe a Cruz intentando curar la vergüenza y humillación a través del alcohol y la presencia de Justina, ahí encuentra soporte para seguir, sin embargo, parece más un niño caprichoso que no logra comprender del todo qué fue lo que ocurrió y a quien le importa poco matar a alguien, parece así necesario apretar un poco más los engranes para exacerbar su personalidad y los graves daños que puede provocar una forma de ser hombre construido bajo ciertas premisas, y a eso apostarán las siguientes secuencias.

**Secuencia XVII. El arresto de Cruz (1:11:59).**

1. P.M.C. Marielba en angulación lateral platica con una mujer, en el fondo del encuadre unos hombres. Voz *off* de Silvano quien canta. Las mujeres se distancian y en el encuadre aparece Silvano que camina hacia Marielba.
2. P.M.C. Angulación frontal de Silvano que está cantando y acercándose a Marielba. *Travelling* lateral.

3. P.M.L. Música *off*. Angulación trasera de Marielba, unas guirnaldas se ven en el primer nivel del encuadre. *Travelling* circular. Silvano y Marielba se toman de los brazos, el continua cantando.
4. *Close-up*. Música *off*. Marielba y Silvano en angulación lateral, ella en angulación trasera. Ambos bailan.
5. P.A. Música *off*. *Travelling* lateral. Silvano canta y baila con Marielba, mientras pasan a través de otras parejas bailando.
6. G.P.G. Música *off*. Angulación picada. Un grupo de personas bailan.
7. P.C. Música *off*. Angulación lateral de Don Licho y Laureano. Marielba y Silvano entran al encuadre. Laureano y Licho los observan bailar. Laureano interviene súbitamente intentando distanciar a Silvano para bailar con Marielba.
8. P.M.C. Música *off*. Don Licho interviene para comenzar a bailar con su hija.
9. P.C. Música *off*. Laureano es desplazado, y don Licho comienza a bailar con Marielba.
10. P.M.C. Música *off*. Don Licho interviene para comenzar a bailar con su hija.
11. G.P.G. Música *off*. Angulación picada. Un grupo de personas bailan.
12. P.C. Música *off*. Angulación frontal. Marielba y don Licho bailan, mientras Silvano y Laureano
13. los observan.
14. G.P.G. Música *off*. Angulación picada. Un grupo de personas bailan.
15. P.M.L. Música *off*. Angulación lateral de Silvano quien canta. *Travelling* lateral. Silvana se acerca a don Licho y Marielba para continuar bailando con ella.
16. *Zoom in*. Música *off*. Silvano y Marielba en angulación lateral, él continua cantando y ambos siguen bailando juntos. Don Licho se reúne con Laureano mientras observan a la pareja bailar.
17. Paneo. Laureno y don Licho en angulación frontal, observan complacidos a la pareja y suspiran.
18. P.M.L. Música *off*. Silvano y Marielba bailan. *Zoom in*.

19. P.M.L. Música *off*. Viviana y Agustina en angulación frontal, están sentadas. Laureano entra al encuadre e intenta levantar a Viviana para bailar, ella se niega.
20. *Close-up*. Música *off*. Silvano y Marielba en angulación lateral. Silvano canta mientras continua bailando con Marielba.
21. P.M.L. Música *off*. Silvano y Marielba en angulación lateral, ambos siguen bailando mientras él canta.
22. P.C. Angulación frontal, unos policías entran por una puerta cargando a Cruz mientras este se resiste de manera verbal a lo que ocurre.
23. *Close-up*. Angulación lateral de Silvano y Marielba. Voz *off* de Cruz insultando a los policías. Silvano se sorprende de lo que ocurre.
24. P.M.L. Angulación frontal de Viviana, Agustina y una mujer desconocida. Voz *off* de Cruz insultando a los policías. Viviana se asusta y sorprende de ver lo ocurrido y se levanta de la silla donde está sentada. *Zoon in* sobre el rostro de Viviana.
25. P.M.L. Angulación frontal de Cruz que es cargado por un grupo de policías, a quienes además sigue insultando. *Travelling* retro. Cruz es puesto en el suelo por los policías y en cuanto ocurre esto, él los golpea.
26. P.M.C. Angulación lateral de Silvano y Marielba. Voz *off* de Cruz. Silvano luce desconcertado con lo ocurrido y gira a ver a su madre.
27. P.M.C. Música *over*. Angulación frontal de Viviana. Voz *off* de Cruz. Viviana está asustada y preocupada.
28. P.M.C. Angulación lateral de Silvano y Marielba. Voz *off* de una discusión. Silvano camina hacia el lugar donde se encuentra su madre. Paneo para Silvano.
29. P.M.L. Voz *off* de una discusión. Viviana y Agustina en angulación frontal. Laureano en angulación lateral. Silvano camina hacia su madre y le pide que se mantenga en ese lugar. Silvano sale del encuadre.
30. P.C. Un grupo de personas entre los que se encuentra Cruz, policías, el boxeador y un hombre que clama por justicia. Silvano entra al encuadre, preguntando qué es lo que ocurre.

31. P.M.L. Hombre desconocido y boxeador en angulación lateral, el primero señala a Cruz como un viejo irresponsable. Voz *off* de Silvano que le pide que tenga cuidado.
32. P.M.L. Silvano en angulación lateral, Cruz en angulación frontal. Silvano le pide al hombre que mida sus palabras pues está hablando de su padre, Cruz se ufana del apoyo de su hijo. Silvano pregunta al hombre qué es lo que hizo su padre.
33. P.M.L. Hombre desconocido y boxeador en angulación lateral. El hombres desconocido sostiene que Cruz insulto al boxeador públicamente, mientras se pude observar al boxeador mostrarse acongojado por lo ocurrido.
34. P.C. Angulación lateral de los presentes, sólo Cruz en angulación frontal. El hombre enlista una serie de ofensas que realizó Cruz contra el boxeador, una de ellas golpearlo, a lo que Cruz contesta que lo puede volver hacer, da un golpe seco en el estómago del boxeador y lo golpea con su sombrero.
35. P.M.C. Angulación frontal de Cruz, y Silvano en angulación frontal. Cruz sigue intentando golpear al boxeador, y Silvano le pide que se mantenga tranquilo.
36. P.C. Angulación lateral de los presentes, sólo Cruz en angulación frontal que es sujetado por los policías y Silvano, mientras aquel les pide que lo suelten. Boxeador en angulación trasera.
37. P.M.C. Hombres desconocido y boxeador en angulación lateral. El hombre desconocido le señala a Silvano la agresividad de Cruz, y que no es capaz de respetar a la autoridad, mientras tanto el boxeador hace algunos movimientos con los puños para intentar defenderse.
38. P.M.L. Laureano, Licho y Marielba en angulación frontal. Marielba da un paso enfrente intentado ir con Silvano pero su padre la detiene y le pide que se vaya con Viviana.
39. *Close-up*. Laureano y uno de los amigos de Cruz en angulación lateral. El hombre le señala que ahora tendrá que impartir justicia. Paneo. Otro hombre le señala que ahora tendrá que tomar la decisión de portarse como prefecto o como hijo. Silvano se torna confundido.

40. P.M.L. Laureano y Licho en angulación frontal. Laureano le señala a Licho que sospecha que todo lo ocurrido es una trampa de Sotero y sus compinches, y que no deben prestarse a su juego.
41. P.C. Angulación lateral de los presentes, sólo Cruz en angulación frontal. Cruz exige a Silvano que arresten al boxeador por inmoral, el boxeador que sólo trae unos calzoncillos se cruza el pecho para cubrirse. Silvano le señala que lo hará pero a su tiempo, y corre del lugar a todos los presentes.
42. P.M.C. Voz *off* de Silvano. Boxeador y hombre desconocido en angulación lateral, el primero está colocando un saco para cubrirse.
43. P.M.C. Silvano en angulación lateral, Cruz en angulación frontal. Silvano vuelve a correr a los presentes señalando que no es la hora, ni el lugar para impartir justicia. Las personas comienzan a movilizarse, mientras Cruz se ufana que ese es su hijo y le pide que los corra.
44. P.M.C. Silvano en angulación frontal, Cruz en angulación lateral, este último le dice que antes de correrlo debe cumplir con su deber.
45. P.M.L. Voz *off* de Cruz. Un grupo de personas en angulación trasera, que ya se retiraban escuchan a Cruz y se detienen.
46. P.M.C. Cruz y Silvano en angulación lateral. Cruz le dice a Silvano que ahí está presente para que imparta justicia y lo reta a que lo que hizo lo volverá hacer. Silvano insiste en que eso lo resolverán mañana, lo toma del brazo, y le pide a las personas presentes que le abran el paso.
47. P.M.L. Un grupo de personas, abren espacio para que Cruz y Silvano puedan caminar. Cruz avienta a las personas para que lo dejen caminar. *Zoom out*. Silvano toma del brazo a su padre para intentar sentarlo pero este le pide que no lo jalonee.
48. P.M.C. Angulación lateral para Cruz, Silvano en angulación frontal. Cruz le ordena a Silvano que no lo jalonee mientras se desploma sobre la silla.
49. P.C. Angulación frontal de Cruz que se encuentra sentado en una silla. Silvano en angulación lateral ve a su padre, quien argumenta a su hijo que le dé gracias a dios que no lo manda a dormir. Cruz pide la botella de tequila y la bebe.

50. *Close-up*. Música *over*. Silvano en angulación lateral, gira a ver al lugar donde se encuentra Laureano y don Licho, levanta el rostro y una de las cejas.
51. P.M.L. Música *over*. Laureano y Licho en angulación frontal. Laureano levanta los brazos en señal de que no sabe y don Licho gira a verlo.
52. P.M.L. Música *over*. Cruz y Silvano en angulación frontal, este último de pie. Cruz sigue bebiendo el tequila mientras Silvano agacha la cabeza.
53. P.C. Música *over*. Silvano y Cruz en angulación lateral, este último se levanta abruptamente y se dirige a todos los presentes sosteniendo que ahora demostrará que clase de prefecto es su hijo, uno que le limpia los zapatos, mientras coloca la pierna sobre la mesa e inicia un murmullo.
54. P.M.L. Música *over*. Laureano y Licho en angulación frontal. Don Licho cierra los ojos y Laureano se sorprende.
55. *Close-up*. Música *over*. Viviana en angulación frontal, se sorprende.
56. *Close-up*. Música *over*. Silvano en angulación lateral, gira el rostro para ver a las personas que se encuentra presentes, después gira a ver a su madre.
57. *Close-up*. Música *over*. Viviana en angulación frontal, asiente con la cabeza.
58. *Close-up*. Música *over*. Silvano en angulación lateral, gira la mirada al piso, gira a ver a su padre y asiente con la cabeza. Voz *off* de Cruz.
59. P.C. Silvano y Cruz en angulación lateral con un grupo de personas alrededor. Cruz voltea a ver a los presentes mientras Silvano se saca un pañuelo del bolsillo del pantalón y comienza a limpiarle los zapatos a su padre. Cruz canta, los presentes se ríen.
60. P.M.C. Voces *off*. Silvano en angulación lateral, esta limpiado los zapatos de Cruz, y enfurecido grita.
61. P.C. Silvano en angulación trasera y Cruz en angulación lateral. Silvano grita a todos los presentes y los echa del lugar, Cruz se asusta pero arroja la botella de tequila al suelo, mientras su hijo empuja a los presentes.
62. P.M.L. Voces *off*. Laureano y don Licho en angulación frontal, le primero se toca la cabeza.
63. P.C. Voces *off*. Una puerta y varias personas cruzando hacia afuera de la casa, entre ellas Justina. Voces que piden no empujar.

64. P.M.L. Un grupo de personas cruzan el encuadre, entre ellas Justina.
65. P.C. Voces *off*. Una puerta y varias personas cruzando hacia afuera de la casa, Silvano golpea y avienta al boxeador.
66. P.M.L. Voz *off* de Cruz cantando. Silvano en angulación lateral.
67. P.C. Silvano y Justina en angulación lateral. Cruz en angulación frontal camina hacia Silvano. *Zoom in* sobre Silvano quien le pregunta a Justina que hace ahí, Cruz interviene.
68. *Close-up*. Angulación lateral de Silvano y Cruz. Cruz advierte que correr a Justina es como correrlo a él, Silvano gira la cabeza para ver a su madre.
69. *Close-up*. Música *over*. Angulación frontal de Viviana, quien se muestra angustiada.
70. *Close-up*. Música *over*. Angulación lateral de Silvano y Cruz. Silvano ve a su madre y se molesta aún más.
71. P.C. Música *over*. Silvano, Cruz y Justina en angulación lateral. Silvano insiste en echar a Justina del lugar e intenta agarrarla, pero Cruz interviene.
72. P.M.C. Música *over*. Silvano, Cruz y Justina en angulación lateral. Cruz da una bofetada a su hijo, quien se lleva la mano al rostro, después Cruz le asesta otra bofetada, asegurándole que eso le enseñara a respetar a las damas, Silvano le grita, “padre”.
73. P.M.C. Música *over*. Cruz y Justina en angulación frontal, Silvano en angulación escorzo. Cruz le ordena a Silvano que le pida perdón a Justina, advirtiendo que de no hacerlo se irá con ella inmediatamente.
74. P.C. Música *over*. Cruz, Justina y Silvano en angulación lateral. Cruz gira a ver a los presentes, mientras Justina le extienda la mano sobre el antebrazo, gritando sobre qué es lo que murmuran.
75. P.M.L. Música *over*. Justina y Silvano en angulación lateral. Cruz en angulación frontal quien reta a los asistentes preguntándoles sí acaso no sabían de su relación con Justina, mientras la acerca a él para abrazarla. Silvano cabizbajo.
76. P.M.L. Música *over*. Agustina, Viviana y Marielba en angulación frontal. Agustina se estremece, Marielba se estremece y Viviana únicamente cierra

los ojos y acerca su cabeza al hombro de la prometida de Silvano. *Zoom in* sobre Viviana.

77. P.M.L. Música *over*. Justina, Cruz y Silvano en angulación lateral, este último en el fondo del encuadre. Justina le pide a Cruz que se retiren.
78. P.M.C. Música *over*. Cruz y Justina en angulación frontal, Silvano en angulación lateral. Cruz avienta a Silvano.
79. P.A. Música *over*. Cruz y Justina en angulación frontal en la puerta del lugar, Silvano se tropieza, mientras el señor Treviño camina y canta al lado de su amante. Silvano camina enfurecido hacia ellos.
80. P.M.C. Música *over*. Silvano angulación frontal, Laureano en angulación lateral, quien detiene a Silvano.
81. P.M.L. Música *over*. Agustina, Viviana y Marielba en angulación frontal. Agustina está preocupada, Viviana se ha erguido pero luce enferma, y se desmaya. Voz *off* de Cruz quien canta. *Zoom in* sobre Viviana, angulación cenital.

Esta secuencia tiene como punto de partida una serie de planos donde se muestra a Pedro Infante interpretando *María, María, Mariquita es mía*, mientras lo vemos bailar románticamente con la actriz Amanda del Llano. Pareciera innecesario el fragmento dentro de la trama general de la película, pero debemos recordar que en el cine nada sucede sin ninguna causa y que cada minuto es seriamente analizado, no únicamente por los recursos económicos que se invierten sino también por los alcances dramáticos del tiempo consumido en los planos.

En este sentido se debe tener presente que en la secuencia anterior, la película nos mostró a Cruz haciendo el ridículo: ebrio confronta al boxeador con quien tanto él como Silvano sostuvieron la pelea. Se trata de una línea relativamente estable a lo largo de toda la película donde existe una indicación para exhibir los contrastes entre padre e hijo: mientras en la secuencia XVI vemos a Cruz dando de tropezones siendo el hazmerreír del pueblo, aquí el filme nos golpea haciéndonos escuchar a Pedro Infante con la más romántica de sus interpretaciones en la trama, las prácticas que realizan los Treviño son distintas y las consecuencia se mide a

partir de ahí, aquí Marielba es mostrada emocionada por el tono de voz de Silvano, y la sensibilización alcanza incluso al propio Laureano y don Licho quienes en el plano 17 son mostrados suspirando ante la ejecución de la canción.

El musical sirve para marcar los contrastes en las reacciones frente al triunfo de Silvano, tanto de él con su padre como con su propia madre, a quien no parece alcanzar el amor y felicidad que irradia su hijo en estos momentos, igualmente empujará nuevamente a corroborar la representación que se ha luchado por mantener de Cruz. El unigénito Treviño se encuentra celebrando un importante momento en su vida, y la cordialidad es abruptamente destruida por Cruz que arriba siendo cargado por unos policías a quienes está insultando "'ora desgraciados, mondrigos".

Durante los siguientes momentos la película avanza en su dramatismo haciendo transitar a Cruz y a Silvano por una serie de estadios emocionales y de personalidad que enriquecen nuestra lectura respecto a la construcción de la representación de la masculinidad. En este sentido resaltamos la manera en que la secuencia teje un conflicto a partir de una línea de distinción entre el espacio público y privado, de la que se deriva la inequidad respecto al poder. Silvano es el nuevo prefecto y es la autoridad competente para impartir justicia frente al ataque que su padre perpetró en contra del boxeador, en el plano 39 vemos como se le cuestiona: "A ver cómo le haces Silvano, te portas como prefecto o como hijo". Efectivamente, la posición de poder explícito establecido aquí como una responsabilidad no como privilegio conflictua a Silvano, y tambalea su empoderamiento, sin embargo, el personaje de Pedro Infante esquiva la situación postergando la imposición de una sanción hasta el día siguiente.

Este acto muestra tanto la mesura de Silvano, su habilidad para encontrar el lado más fino a los problemas, así como su deseo de seguir apoyando a Cruz a pesar de todo. Bajo esta solución encuentra un punto intermedio donde tanto su padre como él salen abantes; sin embargo, para aquel esto no es suficiente, el señor Treviño está ansioso por demostrar que aún existe autoridad en él y en un acto de despliegue de poder ordena: "íren mendigos pa´ que calen al hombre que han

elegido como prefecto, uno que me limpia los zapatos". Se trata de una práctica certera y apabullante, en el plano 53 comienza los sonidos *off* de las personas murmurando y luego en los planos 54 y 55 vemos a Viviana, Laureano y a don Licho, sobre todo a este, visiblemente sorprendidos por lo ocurrido.

Lo hecho por el personaje de Soler es una acción degradante que pone al límite a Silvano fundamentalmente por el espacio donde está ocurriendo. Nosotros sabemos los hábitos que tiene Cruz cuando se trata de su hijo, lo hemos visto abofetearlo, lánzale objetos al rostro y limpiarle la boca como si fuera un niño pero ello ha ocurrido en la secrecía de su comedor, hasta antes de este momento todo se ha tratado de un persistente abuso de autoridad, que la construcción del relato nos ha sugerido como extremadamente común en la relación entre padre e hijo. Ahora estamos ante una situación un poco más difícil, los murmullos y un grupo de personas como testigos convierten los abusos de Cruz en una humillación, algo más espinoso de sortear para Silvano, a tal grado que en el plano 56 se observa con el rostro desconcertado y enfurecido por lo ocurrido, pareciendo por un momento que en esta ocasión, sí lo veremos estallar. El plano 57 basta para que nos demos cuenta que éste aceptará las exigencias de su padre, pues se nos muestra a Viviana con el rostro preocupado, cansado y triste asintiendo con la cabeza y estimulando a Silvano para que haga lo que su padre le ordena.

En un primer momento debido a las palabras de Cruz pareciera ambiguo hacia dónde va encaminada la petición o a quién quiere castigar, si a los votantes o al propio Silvano, sin embargo en los planos 59 y 60 la película da testimonio de que el único vejado ha sido su hijo. A la sombra de las premisas de Cruz, siempre tan preocupado por la imagen que los otros tienen sobre él, no había otra forma de reivindicar su dignidad de hombre herido más que asegurándose de mostrarle al resto, que él se encuentra en una situación de autoridad inclusive sobre aquel que lo derrotó en las elecciones. Lo ocurrido no habría tenido ningún valor en el espacio privado, la humillación sólo adquiere sentido cuando es pública, más aún si la derrota de Cruz fue del conocimiento de todo el pueblo y si estamos hablando de configuraciones relacionadas a la masculinidad.

Los realizadores cinematográficos han construido a lo largo de los planos un espacio público casi totalmente masculino, no sólo porque en las diferentes calles o la cantina se observa un predominio de varones, sino porque es ahí donde sobretodo, Cruz ha dado tumbos por demostrar el hombre que es y el poder que aún tiene; lo público aparece así como un espacio en donde las prácticas están directamente relacionados con el despliegue de elementos vinculados a nociones normativas de la masculinidad, en este tenor es posible entender el ansia de revancha que embarga a Cruz.

Por otro lado, siendo demasiado ambicioso e insatisfecho con la posición de autoridad que ya detenta en su familia, el señor Treviño pretende establecer un silogismo donde el poder que ejerce sobre Silvano se permee a la prefectura y le asegure su posición de superioridad en el pueblo, con lo anterior, Cruz no sólo ha desdibujado los límites etarios sino también, en su ir y venir entre la aceptación de la autoridad de su hijo y el rechazo, los límites entre lo público y privado. Silvano utiliza justamente esto para reivindicarse y explicar a los presentes el hecho que se haya arrodillado a limpiarle los zapatos a su padre, “el prefecto hará justicia, pero ahorita no es el caso, ya mañana lo veremos, horita no soy más que su hijo”. El cuestionamiento que se le hace a Silvano respecto si ha de actuar como hijo o como prefecto pretenden nutrir esta línea divisoria entre los roles jugados en el espacio público y privado

Hasta este momento la película no toma una posición definitiva respecto a sí lo más adecuado es que tanto hijo como padre borren sus lazos sanguíneos y emocionales para hacer frente a la relación ciudadano/autoridad, aunque ya muestra singulares vestigios de que el problema reside justamente en la incapacidad de Cruz de respetar de forma tajante estas fronteras. Por lo pronto, la secuencia pone sobre la mesa lo problemático que puede ser para la identidad, el mantenimiento de estos límites no sólo para el señor Treviño sino también para su hijo, y el desfase de prácticas y valores alrededor del ser hombre que implicaría su reproducción.

Finalmente y no por ello menos importante es la confrontación que tiene lugar al final de la secuencia debido a la presencia de Justina acompañando al señor Treviño. Ella se había mantenido en los márgenes del recinto expectante y complacida por la humillación a la que Cruz ha sometido a Silvano (plano 61), pero éste en un arranque de frustración echa a los testigos que se encontraban en el lugar, siendo ahí cuando se percata de la presencia de su ex pareja. Debe leerse esta confrontación en el contexto de frustración y enojo al que se ha sometido a Silvano, en el plano 68 podemos observar como la primera reacción de este es apenas un jaloneo del brazo pidiéndole que se vaya, la presencia y la reacción que tiene Cruz es la que convertirá esta situación en un momento sumamente dramático.

"Sí corres a esta mujer me corres a mí" sentencia el señor Treviño en el plano 69 en un acto de imposición y reto para su hijo. El plano siguiente es sintomático tanto por sus consecuencias dramáticas como por mostrar los límites del poder entre Silvano y Cruz. Al final del plano 71, el personaje de Infante gira a ver a su madre (Imagen 20), y ella le responde con el rostro destruido por las palabras de Cruz; es una humillación sin precedentes para Viviana en el desarrollo de la película y la música *over*, canaliza esta lectura. Entonces la secuencia nos ha enseñado otra vez que las prácticas toleradas al señor Treviño de parte de su hijo se detienen cuando se trata de mantener el bienestar de su madre. Luego Silvano reproduce una actitud ya conocida intentando evitar el sufrimiento de Viviana; insiste en un tono más violento que Justina debe retirarse, así intenta tomarla del brazo pero su padre se interpone, y con ello el protagonista de la secuencia vuelve a ser Cruz, este abofetea a Silvano en dos ocasiones con una actitud sobradamente autoritaria mientras argumenta como en otras ocasiones, los fines educativos de la violencia: "eso le enseñara a respetar a las damas".

La música *over* da la indicación del carácter sumamente tenso de la película, lo cual se alimenta por el grito frustrado y lleno de enojo de Silvano gritando a Cruz, "padre", mientras aquel le responde con una nueva exigencia: darle una disculpa a Justina por haberla corrido de la fiesta. Cruz está actuando como defensor del honor femenino, rol que desde su perspectiva es suficiente argumento para golpear a su

hijo y amenazarlo con retirarse del lugar acompañándola a ella “inmediatamente”. Sin embargo la construcción narrativa y dramática de la película parece proponer una lectura diferente de lo que piensa Cruz.

Ya hemos señalado la importancia de la música para canalizar los mensajes que pretende enviar el filme, aquí parece vital el momento donde esta es introducida así como las mesetas de mayor intensidad que la constituyen. La música *over* entra, en esta última parte de la secuencia, justo tras de que Cruz equipara la expulsión de Justina con la suya propia, cuyo dramatismo es nutrido además por la presencia del plano 70 donde se muestra la reacción apesadumbrada de Viviana; luego el segundo artificio dramático consistente en un tono más alto de la melodía, el cual tiene lugar en el momento que el personaje de Soler da las dos bofetadas a Silvano.

Es una estrategia clara por canalizar una propuesta donde las prácticas de Cruz no parezcan del todo positivas, para ello se agrega además el plano 76 donde el señor Treviño grita que mantiene una relación extramarital con Justina, retando a los presentes entre quienes se encuentra su esposa Viviana. El desmayo de la señora Treviño, la mártir por excelencia del filme hasta este momento, adquiere la función de actuar como la culminación y ratificación de que el relato no desea justificar las prácticas de Cruz, muy a pesar de que este argumente la defensa del honor femenino como causal para ejercer la violencia contra su propio hijo. Así el filme ha priorizado el respeto a la institución familiar por encima de cualquier defensa del honor femenino, sin embargo, esta propuesta solo adquiere sentido en el hilo conductor de la narrativas de la película porque realmente para el relato fílmico nunca parece presentarse la disyuntiva entre priorizar a la familia propia y la defensa de una mujer cuya moral ha sido cuestionada constantemente hasta este momento.

La secuencia nos ha mostrado la manera en que los recursos técnicos son nodales para los mensajes que los realizadores cinematográficos quieren enviar y la forma en que estos pueden hacer girar el tono de un filme, para el caso de nuestra película de ser una comedia ranchera a volverse un melodrama. Asimismo respecto a la construcción de la masculinidad en Silvano y Cruz, está la abierta confrontación

alrededor del poder que ha puesto sobre la mesa el señor Treviño, y con ello, su ansia de demostrar el control del espacio público a través de una autoridad arbitraria en el espacio privado, lo cual explica la manera en que Cruz teje una práctica particular con una forma inferior de ser hombre, aspirando con ello asegurar su poder. El filme empero hace jugar todo esto en contra del personaje de Fernando Soler, a través de una organización de plano que realiza un peculiar énfasis en el sufrimiento de Viviana y la humillación de Silvano. Estos últimos elementos evidencian la escala de valores alrededor del ser hombre por los que está apostando la película, de tal manera que el cambio de tono de esta parece poseer como una de sus metas, modificar y hacer avanzar la representación que se realiza respecto a Cruz, ya no sólo como un fanfarrón y sínico, sino cómo un hombre mezquino, desbordado e incapaz de comportarse como un hombre respetuoso con su propia esposa e hijo, el mensaje final de la secuencia se podría leer en el tenor de que las prácticas alrededor de la masculinidad ejecutadas por Cruz no son o no deberían ser socialmente aceptables.

**Secuencia XXVII. La enfermedad de Viviana y la culpa de Cruz (1:17:03)**

1. P.D. Fotografía de Cruz joven. Paneo. Voz *off* de Agustina quien pide a Viviana que no se preocupe tanto. Paneo se detiene sobre un crucifico. Panorámica vertical.
2. P.M.L. Agustina y Viviana en angulación frontal. Viviana postrada sobre una cama y Agustina a su lado, ella le pide que no le haga caso a Cruz. Paneo.
3. P.M.L. Silvano en angulación ¾, se dirige a su madre preguntando porque su padre la ha humillado si ella es una santa, paneo, Silvano sostiene que la humillación le costara muy cara a Cruz.
4. P.M.C. Angulación cenital de Viviana, quien le asegura a Silvano que no le importa lo ocurrido con Cruz.
5. P.A. Angulación frontal de Silvano, angulación lateral de Viviana y Agustina. Viviana aún acostada sobre la cama, sostiene que no hace caso a Cruz mientras Silvano argumenta que es porque es una santa, pero que el sí hace caso.

6. P.M.C. Angulación frontal de Silvano. *Travelling* lateral para Silvano quien argumenta que él si hace caso a lo ocurrido con su padre, se detiene y sostiene que le va a demostrar el daño que se puede ocasionar ser de la forma en que son ambos.
7. *Close-up*. Angulación frontal de Silvano, quien dice que él es igual a su padre con el rostro desencajado. Corte.
8. P.M.C. Angulación lateral de Cruz quien se observa sentado y pensativo. Paneo sobre Justina quien en el fondo del encuadre está arreglándose las medias mientras le dice a Cruz que anoche había estado grandioso.
9. P.D. Angulación lateral de las piernas de Justina. Voz *off* de Justina. Panorámica vertical sobre Justina, quien se ufana de la cara que hizo la noche anterior su hijo ante la reacción de Cruz.
10. P.C. Angulación lateral de Cruz, en el fondo angulación ¾ de Justina, *zoom out*, ella se burla de Silvano, y camina hacia su amante preguntándose cómo se encontrara él en esos momentos y cuestionándole sí asistirá al juzgado.
11. P.M.L. Angulación frontal para Cruz y Justina, esta última le dice que no debe presentarse al juzgado y que mande a bolar a su hijo, mientras que el señor Treviño se muestra reacio a sus palabras e incluso a su acercamiento físico, la rechaza pidiéndole que se guarde silencio, él se levanta de la silla, levanta la chaqueta. Barrido, música *over* de transición.
12. P.D. Crucifico y voz *off* de Cruz. Panorámica vertical.
13. P.M.C. Música *over*. Angulación lateral de Viviana quien está recostada sobre la cama, Cruz en angulación lateral esta frente a Viviana arrodillándole, preguntándose por qué la hace sufrir. *Zoom in*, paneo sobre Cruz quien está llorando y sostiene que es el más vil e indigno de los hombres, paneo hacia la puerta.
14. P.C. Música *over*. Silvano en angulación frontal entra a la habitación lenta y silenciosamente. Voz *off* de Cruz quien llora y sigue hablando con Viviana.
15. P.M.C. Música *over*. Voz *off*. Silvano en angulación frontal baja la mirada al piso mientras escucha las palabras de su padre, quien le está pidiendo perdón a Viviana.

16. P.C. Música *over*. Angulación frontal de Silvano. Enfoque selectivo de Viviana y Cruz que están en lateral, ella recostado y él de rodillas. Viviana repite el nombre de su esposo mientras le acaricia la cabeza.
17. *Close-up*. Música *over*. Enfoque selectivo sobre Cruz y Viviana, él en angulación ¾ y ella en angulación lateral recostada, toma a su esposo entre sus manos. Silvano en angulación frontal, en el fondo del encuadre. Cruz solloza mientras sostiene que su nombre ha sido el destino de ella, y afirma que lo mejor es que se pegue un tiro, dejándose caer sobre los brazos de su esposa llorando amargamente.
18. P.M.C. Angulación cenital sobre Viviana, Cruz en angulación trasera, quien llora amargamente sobre el pecho de su esposa, ella intenta consolarlo y le pide que no diga eso.
19. *Close-up*. Música *over*. Silvano en angulación frontal, en el fondo del encuadre, enfoque selectivo sobre Cruz y Viviana, él en angulación ¾ y ella en angulación lateral recostada. Él insiste que lo mejor será acabar de una ve pues tiene miedo de ser el diablo.
20. P.M.C. Música *over*. Angulación frontal sobre Silvano, al escuchar las palabras de su padre se sorprende. Voz *off* de Cruz, quien solloza.
21. P.C. Música *over*. Angulación frontal de Silvano. Enfoque selectivo de Viviana y Cruz que están en lateral, ella recostado y él de rodillas, mientras asegura que su hijo es todo un hombre.
22. P.M.C. Música *over*. Angulación frontal sobre Silvano. Voz *off* de Cruz quien se pregunta por qué su hijo no lo mato, Silvano baja la mirada.
23. *Close-up*. Angulación frontal de Cruz, Viviana en angulación lateral recostada sobre la cama. Cruz sostiene que merece que Silvano lo haya matado, y cae sollozando otra vez en los brazos de su esposa. Enfoque selectivo sobre Viviana y Cruz, Silvano en el fondo del encuadre.
24. P.M.C. Música *over*. Angulación cenital de Viviana, Cruz angulación trasera, él llora amargamente mientras su esposa intenta consolarlo y le pide que haga las paces con Silvano.

25. P.M.L. Música *over*. Enfoque selectivo sobre Cruz y Viviana, angulación frontal para él, angulación lateral para ella. Cruz levanta el torso y se limpia las lágrimas con el pañuelo, sosteniendo que los padres no deben pedir perdón a los hijos.
26. P.C. Música *over*. Silvano en el fondo del encuadre en angulación frontal. Cruz y Viviana en angulación lateral, él arrodillado, ella recostada en la cama, dice que pedirle disculpa es como ser un cobarde, sube el tono de voz y exige que se le juzgue que es el deber de su hijo.
27. P.M.C. Música *over*. Voz *off* de Cruz. Silvano en angulación frontal escucha la voz de su padre respecto a la impartición de justicia, y ello le provoca bajar la mirada.
28. P.M.C. Música *over*. Cruz y Viviana en angulación lateral, él arrodillado, ella recostada en la cama. Cruz sostiene que prefiere que Silvano lo imagine una mala persona antes de saber lo que su padre trae por dentro, mientras Viviana le acaricia el rostro.
29. P.M.C. Música *over*. Angulación cenital de Viviana, Cruz angulación trasera, ambos sollozan amargamente. Cruz dice que no es dueño de su voluntad, ni de sus instintos.
30. P.M.C. Música *over*. Voz *off* de Cruz. Silvano en angulación frontal escucha la voz de su padre, que prefiere que él lo imagine malo a ser víctima de sus instintos.
31. P.M.C. Música *over*. Cruz y Viviana en angulación lateral, ella le acaricia el rostro, él llora y se deja caer pesadamente sobre su esposa.
32. P.M.C. Música *over*. Voz *off* de Cruz. Silvano en angulación frontal escucha los sollozos de su padre, y él mismo está a punto de llorar, gira hacia la puerta y sale del encuadre. Corte.

La secuencia comienza con el plano detalle de una fotografía de Cruz, limpio, pulcro, con un cierto grado de orgullo y mucho más joven, síntoma de que el ritmo del drama fílmico tiene lugar a partir de sus acciones, después el movimiento de cámara muestra los resultados de la secuencia anterior: Viviana postrada en la cama mientras Agustina le pide que no le dé importancia a lo ocurrido con su esposo ya

que al hacerlo pone en riesgo su salud. Tras de esto viene la intervención de Silvano, que luce molesto y confundido, preguntándose por qué su padre ha humillado a Viviana sí "es una santa"; es una pregunta sin respuesta que da cuenta del cansancio y molestia que embarga al personaje, siendo en ese contexto cuando tiene lugar una fuerte amenaza, "pero ahora sí es en serio, mi padre, muy mi padre será, pero esto le va a costar muy caro, muy caro".

La película ha recurrido a lo largo de su construcción a una serie de recursos para presentar a Silvano como un hijo modelo que está dispuesto a todo con tal de mantener el bienestar de su madre, el enojo que lo embarga entonces durante el plano 3 no es la humillación que ha recibido en la secuencia anterior, sino aquella a la que Cruz sometió a Viviana. En este sentido, el personaje de Infante ha sido sistemáticamente erigido como el protector y por ello como el gran héroe, esto es muy importante, pues evidencia el papel que le fue asignado como hombre al interior de su familia, siendo esta una función ocupada como evidente resultado de la ausencia de Cruz, quien ha fracasado como guardián de la estabilidad del grupo que integra con Silvano y Viviana. Lo sintomático a este respecto es la inercia presente en el relato, consistente en la masculinización de esta función, que implicó la irremediable sustitución de un varón en pos de otro.

Nosotros hemos visto ya en varias ocasiones, la forma en que el personaje de Silvano ha puesto por encima de sus propios anhelos y dignidad, los deseos de su madre; hasta este momento sin embargo, la represión de sus emociones no lo ha colocado en el nivel de victimización a la que sin ningún tipo de tapujos sí se ha sometido a Viviana. En este tenor, a pesar de que ambos pueden ser fácilmente reconocidos como víctimas de las arbitrariedades de Cruz, existe una notoria línea que los separa, de hecho prevalece una suerte de ambigüedad en el personaje de Silvano que se mueve entre los valores presentes en Viviana, sus propios deseos y las prácticas compartidas con su padre, en esta secuencia en particular el personaje manifiesta el irremediable lazo que lo une con Cruz y lo separa de su madre: "… porque usted es una santa 'ama, pero yo sí, yo sí hago caso, porque yo al fin salí a mi padre, y si él hace cosas yo también las puedo hacer… y peores, le voy a

demostrar el daño que uno puede hacer a los que uno quiere, por ser así, por ser así como semos, él y yo".

El lenguaje corporal que observamos en los planos 3,5 y 6 permiten desvanecer una noción donde Silvano pueda ser presentado como una víctima doliente generadora de compasión, muy al contrario, la mirada perdida y sus movimientos corporales muestran la determinación con la que espera enfrentar a Cruz. Esto es muy importante pues el filme está alimentando y reproduciendo una percepción donde existe una diferencia en la manera que se hace frente a los problemas determinada de algún manera por el género, mientras a Viviana le corresponde manifestar su dolor y victimización, las actuaciones de Infante han mostrado durante todo la película la constante represión de sus palabras, emociones y prácticas, más nunca hasta este momento lo hemos visto embargado por el dolor o la búsqueda de conmiseración.

Por otro lado, la manifestación hecha por Silvano respecto a su padre en el plano 6 es implacable para su identidad, ya que este en repetidas ocasiones había exteriorizado a través de toda clase de estrategias un amplio rechazo a las prácticas puestas en marcha por Cruz; es una fuerte conciencia de la presencia de su padre en la construcción de su vida como hombre adulto pero ya no como mecanismo de frontera sino como una honda subjetivación de una cierta forma de ser hombre. Igualmente importante es el tono dramático de este reconocimiento que apunta a marcar un desfase entre la interiorización y la aceptación en la manera en que el propio Silvano se ha edificado como hombre, de tal suerte, que el rechazo antes manifiesto y materializado en su propio padre ahora se permea hacia sí mismo, corroborando al mismo tiempo la necesidad del filme por cuestionar una masculinidad construida a la manera en que lo ha hecho Cruz.

Luego el otro momento de la secuencia nos muestra al señor Treviño como nunca antes la película lo había exhibido. En el plano 8 se observa callado, pensativo e incluso un tanto incomodo (plano 11), a pesar de la lluvia de adulaciones que está recibiendo de Justina. La maestría con la que este personaje pretende nutrir y mantener la confrontación entre padre e hijo manifiesta una serie de

elementos en esta relación que se refieren específicamente a nociones respecto a la masculinidad, o más concretamente al amplio espíritu de competencia que puede embargar las relaciones entre los hombres.

Así el personaje de Virginia Serret cuestiona a Cruz respecto a sí habrá de presentarse al juzgado, ello con una clara intención de alimentar la vanidad del señor Treviño y exaltar su superioridad frente a la autoridad que detenta su hijo como prefecto, “mándalo a paseo, que caso le haces”, afirma esta mujer. Luego la vemos apelar a una relación de jerarquías familiares donde nuevamente se infantiliza a Silvano, “tu hijo juzgándote, mejor dale de nalgadas”. Apelar a este orden social ha sido el argumento constante utilizado por Cruz para imponerse sobre Silvano e incluso contenerlo, no es extraño entonces que Justina apele a él, segura de que obtendrá los efectos buscados, mantener la confrontación por el poder. A pesar de este movimiento provocador los planos anuncian, a través del lenguaje corporal del personaje de Soler y “un cállate la boca” lleno de rechazo, que no se lograron los efectos.

Después el silencio y la incomodidad de Cruz encuentran su punto más álgido en la última parte de la secuencia. Aquí es importante la forma en la que película nos lleva al siguiente plano, mostrándonos en un primer momento un crucifijo, al tiempo que empezamos a escuchar la voz *off* de Cruz clamando: “perdóname Vivianita, por esta vez no más, porque ya no habrá otra ¿por qué soy así dios mío?”. Después un *travelling* descendente nos pone a la vista a Fernando Soler y Dalia Iñiguez, ella recostada sobre la cama, él arrodillado frente a ella mientras le acaricia el cabello, realizando prácticamente la misma pregunta que Silvano se hizo en otro momento de la secuencia, ¿por qué la hace sufrir? Las respuestas del personaje desfiguran la imagen del hombre que nos había construido el filme, Cruz se define como un monstruo y desgraciado mientras llora amargamente; el lenguaje corporal de Fernando Soler robustecen el mensaje de derrota personal que clama su personaje (imagen 21), al mismo tiempo que la música *over* alimenta el sentimentalismo de los planos.

“El último y más indigno de los hombres” es una de las sentencias más interesantes que manifiesta Cruz sobre sí mismo, pues echa luz respecto a la organización de la masculinidad alrededor de una serie de prácticas vinculadas irrestrictamente con el respeto por los valores familiares, y la incapacidad evidente del personaje de haber logrado acatar estos. El reconocimiento de Cruz, quien encuentra en su propio nombre su destino, las lágrimas y la súplica del perdón por parte de Viviana hace avanzar la propuesta fílmica de que la masculinidad construida por este personaje no es positiva, no únicamente por provocar el sufrimiento de su esposa e hijo sino también por originarle desasosiego a él mismo, configurado esto, en un amplio deseo explícito por reconstituirse: “que ya no sé qué hacer para que no me sigas cargando… yo creo que lo mejor es que me pegue un tiro”. No se trata de algo del todo novedoso en el desenvolvimiento del relato, pues una situación un tanto similar se manifestó unos minutos atrás en esta misma secuencia en Silvano, sin embargo, lo más notorio es la interpretación dramática de Fernando Soler quien encarna a un Cruz destruido, avergonzado de sí mismo y con un notorio remordimiento. El filme construye un interesante conflicto en el desarrollo de la identidad de ambos personajes que se debaten entre sus propios deseos, “tengo miedo de ser el diablo” sentencia Cruz, y aquellos valores genéricos encaminados al mantenimiento de la estructura familiar.

Después en el plano 21 Cruz hace una declaración sin precedentes acerca de la masculinidad de Silvano, “tu hijo, nuestro hijo es todo un hombre, si no sé cómo no me mató”. La afirmación sugiere ritos o prácticas que involucran la obtención, demostración o ratificación de la hombría, en donde el asesinato de un padre como Cruz sería interpretado como una importante referencia que constataría el “ser hombre” de Silvano. Bajo esta tesitura es importante reflexionar el por qué la película no hizo avanzar al personaje de Pedro Infante hacia una reacción más virulenta, muy a pesar de la humillación de sí mismo y de su madre. Cruz nos ha dicho que sus acciones merecían una respuesta más contundente a fin de hacer respetar la institución familiar, aunque en ello le vaya la vida, a pesar de esto hemos sido testigos de la forma en que la narrativa ha controlado al personaje de Infante, y esto podría deberse a los efectos dramáticos que la película quiere construir sobre

Silvano, al mostrarlo mucho más mesurado que su propio padre, y una víctima que se ha institucionalizado como héroe.

Finalmente, otro elemento que pone a la luz la secuencia se teje a partir de la petición que Viviana le hace a Cruz a fin de que se reconcilie con Silvano. La reacción del señor Treviño testimonia nuevamente una serie de valores y prácticas alrededor de la masculinidad y la construcción de la relación entre padre e hijo. En el plano 25 la película muestra un cambio de tesitura en el desarrollo dramático en Cruz, de estar llorando amargamente a subir otra vez la voz, tratando de objetar la solicitud de su esposa, todo ello al mismo tiempo que su lenguaje corporal revela mucho de esta apuesta, al erguirse, limpiarse las lágrimas y sostener: “pero cómo podría hacerlo sí soy su padre… y los padres no piden perdón… eso sería que fuera cobardía, que cumpla con su deber”.

Apelar a una jerarquización donde el padre se encuentra en una situación de autoridad, ya ha sido mencionada en otro momento como el más sólido argumento que tiene Cruz para mantener a su hijo en una situación de subordinación; empero aquí esta relación también es presentada como un obstáculo para la instalación de valores como la fraternidad, igualdad y el respeto entre padre e hijo. A este respecto habría que discutir cómo esta forma de organización familiar y social es resultado o se teje con elementos vinculados a la masculinidad, efectivamente, la premisa que impide a Cruz darle una disculpa a su hijo tiene como epicentro la latente posibilidad de desdibujar su hombría así como la del Silvano, quien debe cumplir con su deber.

La exigencia del señor Treviño de ser sometido a un juicio va acompañada de un importante cambio en el tono de voz del personaje de Soler, marginalizando la tesitura dulzona, complaciente y sollozada con la cual pretendía lograr el perdón de Viviana; en este sentido, esta modificación a su vez sugiere un cambio en la forma que Cruz se enfrenta ambas situaciones, mientras que antes lo vimos suplicante, ahora la película lo muestra decidido y dispuesto a enfrentar con honor las consecuencias de sus acciones.

La presencia del otro o su ausencia se vuelve un elementos importante en esta construcción, Cruz se torna dispuesto a intimar con su esposa hablándole

sobre sus sentimiento, vergüenzas, expectativas y miedos, bajo la premisa de que esto ocurre en el espacio privado, entendido no como lugar físico, sino más bien como un territorio de intimidad. Lo anterior configura prácticas y discursos disimiles para su hijo y esposa, de tal manera que el señor Treviño se enfrenta a una barrera que frena una relación que le permita revelarle a aquel sus angustias más profundas: “pero que no sepa nunca lo que su padre trae por dentro, que lo crea malo, que lo juzgue cruel, pero que no sepa nunca que es un irresponsable, que no es dueño de su voluntad, ni de sus instintos, todo menos eso”. La tesitura de la actuación de Fernando Soler le imprime peculiaridades a estas palabras marcando el tono con el que aspira sea leído Cruz, esto es, un hombre angustiado y avergonzado por su desempeño como figura paterna para Silvano.

Así, la película ha jugado con una serie de recursos cinematográficos desdibujando la representación con la que se había instituido el personaje de Cruz, ya que durante estos últimos planos exhibió a un individuo consiente de sus limitaciones como esposo y padre, distanciándose notoriamente de aquella actitud con la cual se presentaba como un modelo a seguir. Simultáneamente y de forma paradójica se mantiene un cierto halo de honor en la necesidad de continuar ostentando una representación donde Cruz se ha construido como un hombre que ejerce el control sobre todo lo que le rodea, a tal grado que este opta por ser percibido como cruel y malo antes de ser interpretado como irresponsable e incapaz de regularse. Particularmente estos últimos puntos sugieren la irracionalidad e instinto como posibles significantes de la debilidad, que a su vez se ha mostrado inconcebible en la personalidad de Cruz, en los términos de su escala de valores y funciones sociales como hombre.

La representación de la masculinidad del señor Treviño presenta desfases en las prácticas y valores socialmente aceptables puestos en marcha en el espacio público y privado, y los últimos segundos de esta secuencia han exhibidos como particularmente más complejo cuando se trata de Silvano. Como hemos podido observar el personaje de Soler hasta este momento, ha intentado crear una frontera al nivel discursivo que separe el ejercicio de la paternidad de otras prácticas

socioculturales vinculadas al ser hombre; sin embargo, Cruz exhibe que unas y otras están profundamente imbricadas, de tal manera que no existe una línea clara que establezca dónde comienza Cruz a ser padre y dónde empieza a "ser hombre", pues como nos ha mostrado los diálogos de este último fragmento, la preocupación del señor Treviño como padre se encuentra directamente relacionada a su incapacidad no de ser bueno sino no ser bueno como hombre.

La otra gran presencia en la última parte de la secuencia es Silvano, reiterando el valor de lo visual dentro de la construcción del relato cinematográfico. En el plano 14, la película nos muestra al personaje de Infante arribando a la habitación al tiempo que comienza a ser testigo de lo ocurrido, si bien es cierto, durante los siguientes segundos jamás se le escuchara exteriorizar ninguna palabra, la película le otorga presencia dramática. En los planos 30 y 32, observamos como Silvano pasa de escuchar la conversación que sostiene Cruz y Viviana a suspirar y estar prácticamente al punto del llanto (Imagen 22). Sin duda el silencio es importante pues niega su presencia, haciendo andar la intimidad entre sus padres y la confesión del señor Treviño, no sólo se trata de una construcción dramática sino una vital para el relato, pues ha puesto bajo conocimiento de Silvano una serie de elementos que este desconocía de su padre y que podrían conllevar a la comprensión o agudización de sus problemas, la cabeza cabizbaja y el rostro pensativo que lo embarga en los planos, parece enviar más el mensaje de que existe empatía o una sensibilización respecto a la personalidad de su padre. Igualmente el silencio pudo tener la función de alimentar la presencia de Silvano como un hombre que respeta el dolor de Cruz, aunque no queda claro si este se deriva de una situación de honor entre varones o de un asunto de autoridad paternal.

Lo más relevante de la secuencia justamente es la manera en que ha mostrado el carácter complejo de la masculinidad de Cruz, particularmente los conflictos que le origina su función social como guía de su familia, así a diferencia de la manera en que lo había mostrado las secuencias previas del filme, ahora lo vemos sufriendo angustia por cómo se ha forjado como hombre. En este sentido la

película ha enviado un mensaje claro, una masculinidad edificada en esos términos no sólo es una fuente de problemas familiares sino también una de conflictos individuales.

**Secuencia XXXIII. Violencia de Cruz sobre Silvano (1:36:28).**

1. P.C. Ruido *off*. Angulación frontal de Cruz que cabalga sobre un caballo en un camino.
2. P.C. Ruido *off*. Angulación ¾ sobre una carreta con Licho y Marielba., la carreta anda y se encuentra con Cruz
3. P.M.C. Licho y Marielba en angulación frontal, ella se refugia entre un rebozo, mientras sus padre confronta a Cruz, llamando cobarde y malnacido a Silvano.
4. P.M.C. Angulación ¾ de Cruz, quien se molesta al escuchar las palabras de Licho, se lleva la mano a la cintura para intentar sacar la pistola.
5. P.M.C. Licho y Marielba en angulación frontal, ambos se asustan ante las acciones de Cruz, y Marielba sujeta a su padre.
6. P.M.C. Música *over*. Angulación ¾ de Cruz, quien se muestra sumamente molesto con lo ocurrido, pero corrige que si eso se lo hubieran dicho hace unos días lo hubiera matado, pero ahora ya no tiene hijo.
7. P.M.C. Música *over*. Voz *off* de Cruz. Licho y Marielba en angulación frontal, se muestran extrañados por las palabras de Cruz, y le aclara que es por Silvano que dejo plantada a Marielba para irse con otra.
8. P.M.C. Música *over*. Angulación ¾ de Cruz, argumenta que si tiene algo que resolver con Silvano se dirija específicamente a él, y que lo mate sí es hombre.
9. P.M.C. Música *over*. Voz *off* de Cruz. Licho y Marielba en angulación frontal, se sorprenden al escuchar las palabras de Cruz, quien sostiene que a pesar de que es un cochino traidor lamenta lo que ocurrió con su hija porque un día fue su amigo. Licho le responde a Cruz que está loco, y que por ello no le hace caso a sus palabras.
10. P.M.C. Música *over*. Voz *off* de Licho. Angulación ¾ de Cruz, quien se acaricia los bigotes.

11. P.M.C. Música *over*. Voz *off* de Cruz. Licho y Marielba en angulación frontal, quien le dice a Cruz que está loco y que espera que la vida lo ponga cara a cara con Silvano que aunque el afirme que está muerto para él, está bastante vivo hasta le quito la mujer a su propio padre.
12. P.M.C. Música *over*. Angulación ¾ de Cruz, que se sorprende y pregunta qué es lo que está diciendo.
13. P.M.C. Música *over*. Licho y Marielba en angulación frontal, se sonríe y sostiene que Silvano se ha ido con Justina.
14. P.M.C. Música *over*. Voz *off* de Licho. Angulación ¾ de Cruz se sorprende.
15. P.M.C. Música *over*. Licho y Marielba en angulación frontal, don Licho se despide mientras Marielba se esconde en el rebozo y se acurruca con su padre. Licho da un latigazo a los caballos.
16. P.C. Música *over*. Angulación lateral de Cruz, Marielba y don Licho. La carreta avanza y Cruz sobre el caballo se mueve.
17. P.C. Música *over*. Angulación frontal de Marielba y Licho sobre la carreta de caballos. Cruz en angulación trasera sobre el caballo.
18. P.M.L. Música *over*. Angulación ¾ de Cruz quien luce molesto, fuera de sí, y gira.
19. P.M.C. Música *over*. Angulación ¾ de Cruz, quien da un latigazo al caballo mientras grita maldito.
20. P.C. Música *over*. Angulación contrapicada. Cruz en el caballo se va a todo galope sobre el camino.
21. P.C. Música *over*. Angulación frontal. Cruz en angulación trasera corre a todo galope sobre el caballo, se aleja en el camino.
22. P.C. Música *over*. Angulación frontal de Cruz quien montado en el caballo corre a todo galope sobre el caballo.
23. P.D. Música *over*. Patas de caballo corriendo.
24. P.C. Música *over*. Una cerca atraviesa el camino y un letrero que dice: “prohibido el paso”. Cruz en angulación frontal se dirija a la cerca.
25. P.D. Música *over*. Sonido *off* de caballo cabalgando. Angulo subjetivo sobre la cerca. *Travelling avant*.

26. P.D. Música *over*. Angulación contrapicada. Cruz en angulación lateral sobre el caballo, quien brinca la cerca.
27. P.C. Música *over*. Angulación frontal. Cruz en angulación trasera corre a todo galope sobre el caballo, se aleja en el camino. Fundido.
28. P.D. Una tetera. Paneo a la derecha. Viviana sentada en angulación ¾, Agustina en angulación lateral intenta darle alto que tomar y ella lo rechaza. Angulación lateral de Silvano frente a su madre.
29. *Zoom in*. P.M.L. sobre Viviana y Agustina, esta última afirma que lo bueno es que Viviana está mejor, quien le responde que no podría morir sin ver otra vez a Cruz.
30. Paneo a la izquierda. P.M.C. Silvano en angulación frontal, voz *off* de Viviana y Agustina quien señala cuanto quiere la señora Treviño a Cruz. Silvano luce cansado y cabizbajo, escucha las palabras de su madre y eleva la mirada, la gira a ver.
31. Paneo. Silvano se agacha con su madre y le pregunta qué posición ocupa él en el corazón de Viviana. Ella se gira a verlo y le toca el rostro tiernamente contestándole que lo quiere a él igual o más, le da un beso y señala además es todo un hombre, Silvano gira la cabeza un poco apenado. Viviana prosigue que él no le hace tanta falta como a Cruz, Silvano lo niega con la cabeza.
32. *Zoom out*. Encuadre ahora permite ver lentamente a Agustina, mientras Viviana señala que su esposo es como un niño maleducado y encaprichado. Agustina interviene y señala que Cruz es eso y muchas cosas más. Música *over*. Silvano le señala que le prometió que todo se va a arreglar mientras le toma la mano, Viviana espera que dios así lo quiere, le pregunta por Marielba y se recuesta un poco más sobre la silla.
33. Panorámica vertical. Silvano y Agustina en angulación lateral. Viviana en angulación ¾ se mantiene sentada. Silvano luce nervioso mientras intenta dar una explicación de Marielba ese día, argumentando que se peleó anoche y que ya no se casara con ella, porque no la quiere suficiente. Viviana y Agustina se compadecen de ella.

34. *Travelling* lateral. Agustina en angulación frontal camina regañando a Silvano, este en el fondo del encuadre se mantiene al lado de su madre mientras escuchan a Agustina argumentar que las mujeres decentes como ella están perdidas.
35. P.M.L. Angulación frontal de Silvano y Viviana, ella sonríe levemente al escuchar a Agustina. Silvano suspira y asegura que se va a casar con otra persona.
36. *Travelling avant*. Silvano se dirija hacia atrás y juega con un ventilador, mientras señala que tal vez al principio no le agradara a Viviana que le informe con quien se va a casar va a gustar, pero asegura que es una buena persona y que él mismo estaba equivocado.
37. *Travelling retro*. Silvano vuelve hacia el lugar donde se encuentra su madre y asegura que cuando sepa con quien se va a desposar le dará gusto.
38. Panorámica vertical. P.M.L. Silvano y Viviana en angulación lateral. Él se pone de cuclillas para seguir hablando con su madre, ella se asusta de lo dicho por su hijo, y lo toca del brazo, exigiendo que le diga quién es la mujer con la que habrá de contraer matrimonio.
39. *Zoom in*. P.M.C. Angulación ¾ de Silvano. Angulación lateral de Viviana. Silvano agacha la cabeza y señala el nombre de Justina. Inicia música *over*, y se escucha la voz *off* de Cruz llamando a Silvano. Viviana se sorprende.
40. P.C. Cruz está en la calle montado sobre un caballo y llama a Silvano.
41. P.M.L. Música *over*. Voz *off* de Cruz. Silvano y Viviana en angulación lateral uno frente al otro. Silvano se levanta y su madre le pide que por favor no se confronte con su padre, él se aleja de ella.
42. P.M.C. Música *over*. Silvano en angulación frontal. Viviana en el fondo del encuadre, suplica a su hijo que no se confronte con su padre, que se lo jure. Silvano acepta y lo jura.
43. P.C. Angulación contrapicada. Cruz sobre el caballo sigue gritando y llamando a Silvano exigiendo que dé la cara. Panorámica vertical.
44. P.M.C. Música *over*. Silvano en angulación frontal. Viviana en el fondo del encuadre, *Zoom out.* Agustina en angulación lateral se toca el pecho. Silvano

camina y sale del encuadre. Viviana le pide a Agustina que acompañe a su hijo.

45. P.C. Angulación trasera de Cruz, que está frente a su casa y llama a Silvano.
46. P.C. Voz *off* de Cruz que llama a Silvano. Una puerta, Silvano en angulación frontal camina hacia ella. *Zoom in*. Música *over*. Angulación contrapicada de Silvano. Cruz llama a su hijo y dice que está ahí para confrontarlo como hombre no como su padre.
47. Panorámica vertical. Música *over*. Plano detalle sobre las manos y cintura de Silvano quien saca su pistola. Voz *off* de Agustina.
48. *Zoom out*. Voz *off* de Cruz. Música *over*. Silvano y Agustina en angulación frontal, ella se acerca a él, y le recuerda que le prometió a su madre no confrontarse con su padre. Silvano la gira a ver, retira las balas de la pistola y se las entrega.
49. P.M.L. Música *over*. Angulación frontal de Cruz, quien sigue exigiendo que Silvano con la pistola en la mano.
50. P.M.L. Voz *off* de Cruz. Música *over*. Silvano y Agustina en angulación frontal, él guarda la pistola y traga saliva, camina y sale del encuadre.
51. P.M.L. Música *over*. Angulación frontal de Cruz, quien sigue exigiendo con la pistola en la mano que Silvano salga y que no se esconda con las mujeres, que salga a responder como los hombres.
52. P.M.L. Música *over*. Puerta de la casa de los Treviño. Silvano a abre la puerta, luce cansado. *Travelling* retro. Silvano se coloca frente a su padre, Cruz en angulación trasera, aquel le dice que ahí está.
53. P.M.L. Música *over*. Silvano en angulación escorzo. Cruz en angulación frontal, sostiene la pistola y le exige a su hijo que haga lo propio.
54. P.M.L. Música *over*. Silvano en angulación frontal. Cruz en angulación escorzo. Silvano niega con la cabeza y baja la mirada.
55. P.M.L. Música *over*. Silvano en angulación escorzo. Cruz en angulación frontal, sostiene la pistola y le exige a su hijo que haga lo propio, pero ahora mucho más enojado y frustrado, da un golpe a su hijo.

56. P.M.L. Música *over*. Silvano en angulación frontal. Cruz en angulación escorzo. Silvano cae sobre la marquesina de la puerta, y Cruz lo sigue.
57. P.M.L. Música *over*. Silvano en angulación escorzo está tirando en el piso. Cruz en angulación frontal, sostiene la pistola y le pregunta sí se sintió superior a su padre.
58. P.M.L. Música *over*. Silvano en angulación frontal, está tirado en piso, Cruz en angulación escorzo parado frente a él, le exige que conteste, y comienza a golpearlo.
59. Close-up. Música *over*. Silvano en angulación frontal. La mano de Cruz con la pistola pasa golpea el rostro de Silvano. Voz *off* de Cruz quien sigue insultando a Silvano.
60. P.M.C. Música *over*. Cruz en angulación frontal golpea a Silvano y lo insulta.
61. Close-up. Música *over*. Silvano en angulación frontal. La mano de Cruz con la pistola pasa golpea el rostro de Silvano. Voz *off* de Cruz quien sigue insultando a Silvano.
62. P.M.C. Música *over*. Cruz en angulación frontal golpea a Silvano y lo insulta.
63. P.M.C. Música *over*. Silvano en angulación frontal, se acerca a su padre y le suplica que pare, arrodillándose frente a él.
64. P.E. Música *over*. Angulación picada. Silvano de rodillas frente a su padre. Plano americano de Cruz quien levanta la mano para seguir golpeando a su hijo, pero Agustina interviene. Cruz se hace un lado mientras Agustina lo confronta por el daño que le ha hecho a su propio hijo, ella se acerca a consolarlo a Silvano.
65. *Close-up.* Música *over*. Silvano en angulación frontal. Agustina en angulación lateral, ella toma el rostro de Silvano y lo consuela, gira a ver a Cruz con horror.
66. P.M.C. Música *over*. Angulación ¾ para Cruz, quien se sorprende de lo que hizo, después se toca el rostro con la mano, ve la pistola y se asusta, la suelta y gira, alejándose con dificultad por la calle.
67. P.E. Música *over*. Silvano en angulación ¾ recostado sobre la pared. Agustina en angulación escorzo hincada frente a él. Paneo sobre la puerta.

Viviana aparece caminando con dificultad, gira a ver el lugar donde se encuentra su hijo. *Zoom in*. Viviana se desmaya.

Esta secuencia tiene tres episodios enlazados en los que se construye la ruptura definitiva entre Cruz y Silvano, la cual se define por ser particularmente violenta, y en cuanto ocurre esto, da testimonio de prácticas muy concretas alrededor del ejercicio de la masculinidad de uno y otro. El primero momento es aquel cuando don Licho le informa a Cruz respecto al fin del compromiso entre Marielba y Silvano, lo que es una situación profundamente vergonzosa para el honor de la familia, ya que tal como lo sugiere la construcción visual de los planos 2 y 3, padre e hija se encuentran dejando del pueblo.

Durante un primer momento el reclamo del padre de Marielba a Cruz por la ofensa de Silvano, a quien califica de canalla, cobarde y un malnacido, ejerce un notorio disgusto en el señor Treviño, ya que en un acto impulsivo amenaza con sacar la pistola para dispararle a quien otrora fuera su amigo. Empero esto apenas dura un par de segundo pues Cruz se restablece y con un rostro sereno sostiene, “si me hubieras dicho esto hace unos días, te habría costado la vida, porque entonces todavía tenía hijo, ´ora no sé de qué me hablas”. Don Licho intenta explicar lo ocurrido y la naturaleza de la ofensa que Silvano ha perpetrado contra su hija “dejándola por otra”, pero Cruz sólo se acaricia los bigotes, argumentando que no tiene por qué intervenir y que si tanto es la ofensa “que lo mate a él (Silvano) sí es hombre”. La impotencia a la que se ve sometido don Licho es la que prepara el terreno para la venganza, cuando le informa a Cruz que la mujer por la que el personaje de Infante ha abandonado a su hija es nada menos que la Justina.

Dos elementos son importante de la construcción de estos planos, la premisa de Cruz de vislumbrar el asesinato como forma de lavar la vergüenza familiar y la relación que se establece entre este rito y el ser hombre. No se trata de un vínculo semántico nuevo, pues recuérdese que la película ya lo había señalado en la secuencia XXVIII, plano 23; sin embargo, esta introducción adquiere relevancia pues tendrá una función explicativa de la reacción de Cruz respecto a Silvano. Por

lo pronto los planos 14 y 18 ya dan los primer indicios de la tormenta que se avecina, un Cruz primeramente desconcertado con la noticia (Imagen 23) que es sustituido al segundo siguiente por uno acorralado por la furia (Imagen 24), mientras lo escuchamos proferir, “maldito” y golpear con fuerza al caballo.

En los planos 24, 25 y 26 los realizadores cinematográficos invocan la presencia de aquella cerca que se había presentado en los créditos de la película (Imagen 2), y que Cruz saltó para demostrar su juventud en la secuencia XI, es una construcción con evidentes tintes dramáticos y simbólicos: por un lado sirve para mostrar el arrebato visceral que ha cooptado a Cruz, quien a todo galope brinca la cerca; como una referencia semiótica que sugiere la frontera que el personaje ha rebasado, y que en esta secuencia, adquirirá sentido unos minutos más tarde.

El segundo elemento se presenta después de un fundido encadenado con la aparente mejoría en la salud de Viviana y la conversación que tiene lugar entre ella, Silvano y Agustina. De igual importancia es la apariencia del personaje de Infante como testimonio de la manera en que la historia ha transitado de ser una comedia ranchera a constituirse como melodrama. Silvano luce poco acicalado, sin afeitar, despeinado, se mueve con lentitud como indicio de cansancio; esta actuación de parte de Infante apunta además a enviar información muy específica sobre su personaje, reiterándolo como una de las víctimas de las acciones de Cruz, la aparente recuperación de Viviana sirve como balanza para medir el nivel de sacrificio al que se ha sometido Silvano, mientras ella luce mucho mejor, sobre él recae el peso de la familia, o concretamente el ser el protector del bienestar de su madre que implica asegurar que su padre vuelva a su hogar.

La responsabilidad asumida por parte de Silvano respecto al destino de su familia se reitera cuando tiene lugar la conversación entre él y su madre. Viviana argumenta que su recuperación se debió a su necesidad de volver a ver Cruz, y luego Agustina afirma que esto tiene lugar por el amor que ella profesa por su esposo; sin embargo, el personaje de Dalia Iñiguez imprime una tesitura un poco distinta a la naturaleza de esta motivación, declarando que no es que quiere más a Cruz que a Silvano, sino que el primero la necesita más: “eres un hombre, todo un

hombre, (mientras acaricia tiernamente el rostro de su hijo) no te hago tanta falta como a él, es como un niño… mal educado, encaprichado", luego Agustina interviene diciendo: "uyyy… y tantas y tantas cosas más". La masculinidad y su construcción se encuentra explícitos dentro de este dialogo, estableciendo que el ser hombre se trata de un proceso en constante construcción que implica llevar a cabo una serie de prácticas, las cuales Cruz no ha podido poner en marcha.

La película no había explicado de forma contundente el motivo que mantenía a Viviana a lado de su esposo: infiel, violento, alcohólico, ludópata, vividor, parrandero, y sobre todo mal padre; sin embargo en el plano 32, ha quedado sugerida una premisa que ya se había filtrado en la relación entre el matrimonio Treviño, la cual echa luz sobre la manera en que se construye la masculinidad del personaje de Soler. Cruz es un niño, no un hombre, y como lo tal lo ha tratado Viviana a lo largo de la película, proveyéndole dinero, ayuda, soporte, resolviendo los problemas en las que este se involucra. De esta manera el filme exhibe uno de los epicentros de su propuesta, el desarrollo de la masculinidad de Cruz es problemática debido a su incapacidad de afrontar los retos cotidianos de manera consistente con sus límites etarios, un hombre de edad madura que se comporta como un niño, ahí reside un conflicto con amplias raíces en la edificación de su género.

El tercer elemento que pone en juego la secuencia es la confrontación definitiva entre Silvano y Cruz. Recién el personaje de Infante había anunciado a su madre la ruptura de su compromiso con Marielba para desposar en su lugar a Justina, y la película hace presente a Cruz, que en voz *off* llama a su hijo calificándolo de desnaturalizado y poco hombre. La música *over* y la voz firme de Viviana le imprime a estos planos el carácter trágico del fragmento, que son apoyados con la afirmación y el lenguaje corporal de Silvano quien ante la pregunta de sí habrá de hacer frente a su padre, este sostiene que lo hará para poder poner fin "a todo de una vez". La petición de Viviana encuentran un espacio de soporte en las acciones de Silvano, aunque no logran su cometido del todo, ella le ha suplicado que huya por la puerta del corral, pero este no acepta, las provocaciones de Cruz,

“sal sí eres hombre” y probablemente la subjetivación de una masculinidad donde el honor es uno de los valores fundamentales llevan al personaje de Pedro Infante a aceptar encontrarse con su padre. Paralelamente, sin embargo, el ruego de la señora Treviño nuevamente bloquea el deseo de Infante que se manifiesta, no en la evasión de la confrontación con Cruz, sino más bien en ceñir a Silvano a que acuda ante él como hijo y no como hombre.

En el plano 48, la película nos muestra a Silvano sacando su pistola, retirándole las balas para entregársela a Agustina y la voz *off* de Cruz quien no deja de proferir calificativos para su hijo: “maldito, desveronzao, voy a matarte como un perro, sal cobarde, no te escondas con las mujeres, sal a responder como los hombres”. Silvano abre la puerta con la derrota en la mirada, destruido, cansado y con un espíritu de sacrifico que reitera no sólo su condición de víctima (Imagen 25) sino el carácter mezquino con el que se dibuja a Cruz en este momento, este le solicita que saque su pistola pero el personaje de Infante únicamente menea la cabeza negando la petición y entierra la mirada en el suelo, ello no hace otra cosa más que incrementar la ira del señor Treviño.

Las acciones del personaje de Soler después de lo señalado no parecen del todo clara, la película lo exhibe fuera de sí, agitado y asustado (Imagen 26) ve de arriba abajo a su hijo, pareciendo por un momento que ha tomado conciencia hasta donde lo han llevado su ira y orgullo, (plano 53) incluso el tono de su voz se ha mesurado. Recuérdese que Cruz tiene un arma y que lo hemos escuchado sostener en un par de ocasiones que las ofensas deben lavarse con sangre, ¿por qué entonces no dispara a Silvano? Le película da una amplio margen de interpretación a lo que ocurre, los golpes con la pistola que profiere contra Silvano podrían sugerir un acto de provocación a fin de que este último saque el arma y puedan estar en las mismas condiciones de luchar; un acto de frustración, generado al tener ante sí a su hijo y no poder enfrentarlo como hombre, lo golpea pero no dispara, pues podría hacerlo; o en su defecto, el mero inicio de un acto de arbitrariedad, autoritarismo y venganza contra Silvano.

Cualquiera que sea el mensaje o mensajes que pretende enviar la película estos atañen a la representación de la masculinidad de Cruz y son recursos que la organización dramática ha utilizado para mantener su propósito de presentar aquella de forma negativa; de tal suerte que, ya sea que el señor Treviño haya por un leve momento dudado respecto a sí fue correcto confrontar a su hijo de la manera en que lo está haciendo, o se trate de un acto de provocación o venganza, la presencia del personaje a fin de lavar su honor y mantener una relación con una mujer de dudosa moral siendo él mismo un hombre casado, pasando por alto que la confrontación tiene lugar con su propio hijo, funcionan como recursos narrativos que no permiten borrar el sentido negativo de la representación que se ha forjado de Cruz.

Así la película cierra ciclos en esta secuencia coronando la virulencia de Cruz y la victimización de Silvano, cuando este último cansado por la golpiza se derrumba de rodillas y le suplica a su padre “ya no ‘apá”; el señor Treviño es implacable, no se conduele ni por un segundo de su hijo y ante su ruego cuestiona, “¿a ya no?”, mientras la película nos lo muestra estando apunto de asestar un golpe mucho más certero contra Silvano (Imagen 27). La llegada de Agustina finaliza la violencia, únicamente ella es capaz de ponerle un límite a Cruz, eso ya nos lo había dicho el filme desde la primera secuencia, es la nana quien le cuestiona lo que ha hecho con su propio hijo, su voz sollozante y la mirada lastimera que lanza sobre Cruz son lo suficientemente fuerte para llevarlo a percatarse de lo que le ha hecho a su hijo (Imagen 28).

La toma de conciencia del señor Treviño se mueve de la sorpresa al arrepentimiento, y un segundo después hacia el miedo y la incredulidad. Este darse cuenta funciona como frontera de las acciones de Cruz, sugiriendo que lo ocurrido se trata de una práctica realizada “fuera de sí”; a pesar de ello, el personaje de Soler no manifiesta ningún gesto para ayudar a su hijo, en su lugar se retira aún confundido e incrédulo, dibujando nuevamente su personalidad egoísta e incapaz de asumir las consecuencias de sus acciones. El arribo de Viviana al plano 65 quien aún enferma y sosteniéndose de la puerta, se da cuenta de lo ocurrido y se

desploma, tiene la función dramática de complementar el cuadro de daños que ha provocado el paso de Cruz por estos minutos, corroborando la inversión de recursos a fin de concluir una propuesta donde la forma de ser hombre del señor Treviño debería ser interpretada como negativa.

La secuencia pulió la construcción de personajes tipo para alcanzar sus fines dramático, aquí Silvano no es otro más que una víctima y Cruz su verdugo; con ello se complejizó, en el balance general de la película, las representaciones de estos dos hombres retratándolos en una situación de confrontación donde afloraron actitudes que se habían sugerido constantemente durante el resto del relato pero que en este fragmento se vuelven explicita, adquiriendo fuerza y creando barreras en la masculinidad de uno y otro personaje. Paralelo a ello, también es posible observar como estos planos institucionalizaron el honor como valor determinante en las prácticas de Silvano y Cruz, es este elemento el que puso cara a cara a padre e hijo, o a estos dos hombres, configurándose como vital en la distinción de las representaciones, y derivado de ello reconociendo a la guía moral como función alojada en el corazón de una noción normativa del ser hombre.

**Secuencia XXXIV. El remordimiento y la culpa en Cruz (1:42:12)**

1. P.M.L. Luz lateral sobre Cruz, que está en angulación lateral y se toca la cara con las manos. Voz *off* de Laureano que le señala a Cruz que no mató a su hijo pero poco le falto.
2. *Zoom out*. P.A. Luz lateral. Laureano en angulación lateral y Cruz en angulación ¾. Laureano reprende a Cruz respecto a los daños que provocó con su familia. Cruz comienza a llorar y música *over* también comienza. Laureano le da unas palmadas en la espalda a Cruz y le pide que se desahogue, el señor Treviño reconoce que fue una locura mientras se limpia las lágrimas, Laureano argumenta que está enyerbado, Cruz corrige que nació enyerbado, y se levanta.
3. *Travelling* lateral. P.A. Luz lateral. Música *over*. Angulación frontal de Cruz y Laureano, este último detrás de primero. Cruz reniega de dios preguntando el por qué Dios hace hombre como él, sollozando. Ambos hombres caminan.

Laureano le pide que se lo pregunte a Viviana y a Silvano. Cruz sostiene que Silvano es todo un hombre, más hombre que él, mientras se señala a sí mismo.

4. P.E. Música *over*. Angulación picada. Cruz se señala a sí mismo, mientras eleva la voz, señala que el reconocimiento de la hombría de Cruz lo ha hecho él, Cruz Treviño Martínez de la Garza.
5. P.M.L. Luz nadir. Música *over*. Angulación ¾ de Cruz y Laureano. Cruz fuma y Laureano enciende un cigarro. Cruz habla sobre Silvano y los sacrificios que ha hecho, así como soportarlo, sólo por su madre.
6. P.E. Música *over*. Angulación picada. Cruz y Laureano en angulación lateral, corrobora que su hijo ha hecho todo por su madre, ambos salen del encuadre.
7. Plano secuencia. P.M.C. Música *over*. Angulación lateral de Cruz. *Travelling* lateral. Cruz fuma y camina mientras sostiene que Viviana se lo merece todo. Laureano entra al encuadre. P.M.C. Música *over*. Angulación ¾ de Cruz y Laureano. Cruz se detiene, dirigiéndose a Laureano se pregunta por qué no ha sido capaz de darle a Viviana todo lo que se merece, de qué está hecho.
8. P.E. Música *over*. Angulación lateral para Cruz. Laureano en angulación trasera. Cruz se pregunta de qué está hecho que en un momento de debilidad se le olvida que hasta el mundo es redondo.
9. P.M.C. Angulación frontal de Laureano y Cruz, este último saca un cerillo y se ilumina el rostro. Luz cenital sobre Cruz, quien asegura que alguna vez sea preguntado sí es el diablo. Laureano se asusta, y se muestra exceptivo. Cruz dice que ya no se lo pregunta pues él es el diablo. Luz cenital sobre Cruz y música *over*. Laureano se persigna y le pide a Cruz que no diga esas cosas. Cruz corrige y sostiene que es un pobre diablo. Laureano y Cruz salen del encuadre.
10. P.C. Laureano y Cruz en angulación frontal, ambos caminan. Cruz sostiene que ahora si de verdad ya no tiene mujer ni hijo, y que ya nunca lo volverán a ver mientras se recarga en el respaldo de un sillón.

11. P.M.L. Laureano y Cruz en angulación ¾. Cruz le informa a Laureano que se llevará a Justina. Laureano lo escucha y deja de fumar el cigarro. Cruz argumenta que ella es de su calaña y pronto le dará su merecido. Paneo. Cruz se sienta sobre el sillón, mientras afirma que con Justina pagara un poco del daño que ha hecho.
12. P.E. Angulación frontal de Laureano. Cruz en angulación lateral sentado. Ambos hombres fuman. Laureano le pide a Cruz que no sea argüendero. *Zoom in*. Laureano revira a Cruz que siempre sale por el lado chueco, y que en su casa lo están esperando, Cruz con voz triste dice que no, que para qué.
13. P.M.L. Laureano en angulación lateral. Angulación frontal de Cruz, quien sostiene que no tiene caso volver con su familia pues cualquier otro día arma otra peor. *Zoom in* sobre Cruz, quien sostiene que se conoce y que precisamente porque adora a Viviana no vuelve, porque ella es todo, todo para él.
14. Paneo. Laureano en angulación lateral, quien le dice a Cruz que precisamente porque quiere a Viviana debe pagarle todas las mortificaciones por las que le ha hecho pasar, y que evite hacer algo que pueda empeorar las cosas, que se regrese con ella. *Zoom out*. Voz *off* de Cruz.
15. P.M.L. Laureano en angulación lateral. Angulación frontal de Cruz, este último sostiene que entonces qué hará con Silvano, pues volver implicaría darle la razón a Silvano.
16. P.E. Angulación frontal de Laureano. Cruz en angulación lateral sentado, que afirma que regresar es aceptar que es un canalla y un ruin, y eso es mal ejemplo.
17. P.M.L. Laureano en angulación lateral. Angulación frontal de Cruz, quien afirma que los padres siempre deben tener la razón, chueco o derecho, y que mejor es que se quede sin padre, y después le pregunta a Laureano cuál es su opinión.
18. P.E. Laureano en angulación frontal. Angulación lateral de Cruz. Laureano muestra su desacuerdo y le pide que no abandone su casa, Cruz se levanta.

19. P.M.L. Laureano en angulación lateral. Angulación frontal para Cruz, quien corrobora que se irá y que sea lo que dios quiera, sale del encuadre. Fundido al negro.

Esta secuencia la hemos elegido por la manera en que presenta una serie de preceptos que nos permite llegar a una descripción un poco más densa respecto a la propuesta que realiza la película alrededor de la masculinidad. A diferencia de la última secuencia, que como ya hemos señalado realmente no provoca el desenlace final, sino más implica el cierre de un ciclo que encuentra espacio para alimentarse en *No desearas la mujer de tu hijo*, este fragmento describe una posición muy específica de Cruz respecto a su hijo, o más concretamente alrededor de la clase de hombre que es Silvano, al mismo tiempo que al hacerlo define parte de lo que él mismo es.

El segmento da inicio a partir de un fundido al negro, y en términos generales a diferencia del resto, se caracteriza por desarrollarse a través de la utilización de la luz con fines evidentemente dramáticos. El fragmento se despliega literalmente en penumbras como recurso que parece hacer énfasis en la forma en que la historia fue perfilándose hacia la tragedia, pero sobre todo abona la edificación que la representación ha insistido en darnos de Cruz, un hombre que se mueve entre luces y sombras, concretamente en estos últimos minutos de la película, la obscuridad nos confirma que el señor Treviño ha tocado fondo.

En el primer plano vemos al personaje de Fernando Soler postrado frente a una mesa con una botella de tequila, luego se introduce la voz *off* de Laureano quien le afirma a Cruz que no mató a Silvano pero poco falto para lograrlo, el señor Treviño agudiza su llanto y la película recurre a la música *over* para penetrar en el efecto doloroso de este plano. Lo relevante que ocurre después es sumamente interesante, Cruz sostiene que lo ocurrido con su hijo no fue más que una “locura”, cerrando con ello una proposición expuesta en los últimos segundos de la secuencia anterior, cuando el lenguaje corporal de Fernando Soler advertía que la

confrontación a Silvano no era más que un arrebato producto del desdoblamiento de la personalidad de Cruz.

"Tas enyerbao compadrito, tas enyerbao", sostiene Laureano como argumento para intentar revelar los motivos detrás de la violencia que el señor Treviño perpetró contra su hijo, pero este revira rápidamente, "nací enyerbao". Esa es la explicación que está dándose Cruz respecto a lo ocurrido en la secuencia anterior, pero también a lo largo de toda su vida, no es que se trate únicamente de haber estado a punto de matar a su hijo, como lo sostiene Laureano, sino en general lo que ha ocurrido con su existencia. Es un reconocimiento importante que conlleva una crisis seria respecto a su masculinidad, en el segundo siguiente la película sostiene esta línea, ¿por qué dios hace hombres como yo, ´ombre?, se pregunta Cruz mientras camina tambaleante visiblemente borracho, Laureano responde, "pregúntaselo a Vivianita, pregúntaselo a tu hijo".

Después de esto viene la declaración más sugestiva de parte de Cruz, "es muy hombre mi hijo, más hombre que su padre". La película se construyó en buena medida sobre la tensión tejida por los intentos del señor Treviño de demostrar que era más hombre que Silvano, pero la aseveración citada implica el reconocimiento, no únicamente de la adultez del personaje de Infante sino además su evidente superioridad respecto a su padre. Sin embargo, esta afirmación que en principio parece clara se complejiza cuando Cruz trae a colación sus conocidos actos de vanagloria, "y eso lo digo yo, Cruz Treviño Martínez de la Garza". La aseveración es sintomática y un territorio repetitivo en la construcción de su personalidad, el lenguaje corporal de Fernando Soler corrobora el mensaje de altanería y egolatría que envuelven las palabras, pues la película lo muestra elevando la mano derecha como símbolo de que él es alguien importante (Imagen 29). El mensaje que construye la película con esta última afirmación se complica, Cruz parece ceder poder para lograr ganarlo.

Por otro lado, el fragmento plantea una serie de prácticas que en la perspectiva de Cruz son suficientes para que Silvano se haya ganado ser considerado por él como un hombre, "sacrificar su amor y aguantarme tanto, tanto,

nomás por su madre". El sacrificio aparece así como una parte vital en los procesos que llevan a un individuo a convertirse en un hombre; y quizá esto sea válido no exclusivamente desde la perspectiva de Cruz, sino también desde la posición de los creadores cinematográficos, como ya hemos mencionado en otros momentos, la película ha puesto en marcha recursos para victimizar al personaje de Infante, entendiendo esto como una constante búsqueda del bienestar de su madre y el mantenimiento de la estructura familia, responsabilidades que desde luego no fueron asumidas por Cruz.

Aquel personaje conoce sus limitación y se pregunta por qué no ha sido capaz de proporcionarle el bienestar que se merece a Viviana, subyaciendo una verdadera crisis de identidad, "¿quién soy? ¿de qué estoy hecho que en un momento se me olvida que hasta el mundo es redondo?". Cruz mismo se responde, "yo soy el diablo", y aquí el plano es construido de forma precisa, el personaje enciende un cerillo que provoca un efecto de luz nadir y luego escuchamos una música *over* que envuelve al personaje en un halo de misterio, Cruz parece desear provocar miedo, horror o espanto, efectos que son logrados en Laureano que al escuchar a "su compadre" abre los ojos desmesuradamente, se persigna e invoca el Ave María (Imagen 30). Después la película juega con sus resabios cómicos, que no se han ido del todo y que han impreso un tono peculiar a la ejecución del relato; Cruz en una práctica conocida, se apropia y manipula el lenguaje, "el diablo sí, pero un pobre diablo".

La solución que da el personaje de Soler a la problemática familiar es otro asunto angular que se encuentra en la secuencia, al mostrar la falta de disposición de Cruz de enfrentar las consecuencias de sus acciones, o más bien de afrontarlas únicamente en términos de lo que estas provocan en él y no en el resto de su familia. El señor Treviño pudo sostener respecto a Silvano y Viviana que él "no los volverá a ver", pero la decisión se expresa en que serán ellos quien no lo volverán a ver, como tratándose de un castigo para su familia, y luego además, amenaza con irse con Justina. Cruz en esta secuencia emprendió un juicio sumario contra sí mismo y

se impuso una sentencia, iniciar una nueva vida al lado de otra mujer (mucho más joven) que a decir de él le hará pagar todo el mal que ha hecho.

Desde luego que existe un nimbo de cinismo en el señor Treviño, y este es el mensaje que la película parece pretender enviar, pues esta rápidamente hizo desaparecer el remordimiento y dolor que embargaron al personaje durante los primeros momentos; así desde el plano 3 vimos a Cruz restablecido con una actitud un tanto despreocupada no sólo por el estado de salud de Silvano, que ha decir de Laureano casi es matado a golpes, sino también el de la propia Viviana.

En el dialogo de Laureano se resume buena parte de la posición que la película ha tomado respecto a Cruz: “no sea argüendero compadre, por qué siempre sale por el lado chueco”. Efectivamente, el relato se ha esforzado por presentar las prácticas del señor Treviño como equivocadas, a tal grado que él mismo en algunos momentos y de forma subterránea lo ha reconocido, ahora estamos ante este momento, el segundo más explícito de toda la película, Cruz argumenta que no vuelve con su familia porque “se conoce y en cualquier otro momento arma otra peor”, más tarde también de forma menos tácita acepta que Silvano tiene razón, pero exactamente respecto ¿a qué está aceptado el proceder correcto de su hijo?, el dialogo lo resuelve más tarde.

Las causas que le impiden solucionar de forma más suave los problemas que enfrenta en su familia tienen como epicentro a Silvano; a diferencia de lo que ocurre con Viviana quien para Cruz merece todo, incluso suplicarle por su perdón a su hijo se complica, con él no puede disculparse e incluso volver, a pesar del gran amor que dice sentir por su esposa, pues ello implicaría reconocer que él mismo es un canalla, un ruin, lo que dentro de su escala de valores simplemente no puede ser. “Ser un mal ejemplo” es la preocupación que subyace en los argumentos de Cruz, siendo justamente alrededor de esto que acepta que Silvano está en lo correcto, él no ha sido el mejor de los padres pero no puede explícitamente admitir que está de acuerdo, pues esto implicaría ya de sí ser un pésimo modelo a seguir. Cruz es una suerte de paradojas que parece no tener fin, sus acciones, su lenguaje corporal se han movido en el teatro.

En el plano 17 cuando la película lo muestra sentado, fumando plácidamente un cigarro en el sofá, dando sermones sobre los límites que hacen a uno hombre buen o mal padre, se construye una incongruencia respecto a lo que ocurrió en la secuencia anterior, cuando se observó golpear sin piedad a su propio hijo, luego Cruz corrobora la representación que la película ha querido forjar sobre él cuando afirma: “los padres deben tener la razón, chueco o derecho”. La aseveración es característica de Cruz, y no es la primera que los diálogos y el lenguaje audiovisual hacen presente esto en el personaje.

Al señor Treviño se le ha querido construir como un hombre que en su afán de mantener el poder rebasa los principios lógicos, apelando al respeto de una jerarquía familiar. Sin embargo, vale la pena en este nivel de la película reflexionar, cuantas de las acciones de Cruz se construyeron como parte de su preocupación por conservar el respeto al ejercicio de su paternidad o qué tanto de esto fue motivado a fin de mantener su poder como hombre, esta es una pregunta importante porque la masculinidad se teje a partir de estos elementos, ¿Cruz ha actuado como un mal modelo de padre o un mal modelo de hombre? En el apartado siguiente intentaremos construir una respuesta desde el contexto histórico al tiempo que reflexionaremos sobre los tejidos más densos que construyó a nivel global la película alrededor de elementos como las relaciones de poder entre hombres, subordinación femenina, paternidad, virilidad, trabajo y emasculación.

## *2.* Representaciones de las masculinidades en *La oveja negra*

En el balance general *La oveja negra* echó mano de la capacidad histriónica tanto de Fernando Soler como de Pedro Infante para hacer llegar su mensaje, ya que fue en ellos donde recayó la mayor responsabilidad de los matices dramáticos que tejieron el relato. Para ello además se recurrió al uso de diversos planos que allanaron el camino para ver desde diversos ángulos a estos actores utilizando su cuerpo como vehículos vitales para dar vida a las contradicciones o las posiciones familiares y sociales defendidas durante el desarrollo de la trama.

Ismael Rodríguez y Rogelio A. González construyeron un melodrama familiar que pretendió plantear una serie de problemáticas respecto a la construcción de la relación entre padre e hijo, sin embargo, como se puede observar en las reflexiones hechas de las secuencias analizadas, la película no marginalizó de su construcción las representaciones de las masculinidades. Lo señalado no implicó que el objetivo del filme haya sido tejer un drama sobre las formas adecuadas de ser hombres, sin embargo, nociones normativas de las masculinidades se movieron como el eje central y respuesta a las dificultades señaladas, de esta manera, las siguiente líneas tratan respecto a este tópico.

A diferencia de lo que ocurrió con *La familia Pérez*, en *La oveja negra* los elementos que atañen a las representaciones de las masculinidades fueron mucho más explícitos, por ejemplo, el término hombre es utilizado en varias ocasiones como un recurso definitorio de identidad, situación que es invocada tan solo en una ocasión durante la película de Gilberto Martínez Solares, cuando Gumaro decide enviar a Ramón de proscripto para hacerse hombre. Pero qué atañía el concepto de ser hombre en *La oveja negra*, ¿Cómo percibieron las masculinidades los realizadores cinematográficos? ¿Qué elementos fueron recogidos del espacio histórico? ¿Cómo fueron apropiados? ¿*La oveja negra* cuestionó nociones normativas de la masculinidad o las está legitimando?

A fin de intentar construir líneas explicativas respecto a estas problemáticas es indispensable que volvamos a las dos grandes figuras masculinas que tejé la película, Cruz y Silvano. A este respecto valdría la pena comenzar a reflexionar sobre la importancia del cuerpo como un elemento que perfila diferencias respecto a representaciones de la masculinidad. El género no es una práctica social que debe ser percibida como restringida al cuerpo, sin embargo se trata de un proceso que constantemente se está refiriendo a la construcción de los cuerpos y a lo que estos cuerpos hacen. De ahí la importancia de entender a estos personajes desde la materialidad que le otorgan los cuerpos de Fernando Soler y Pedro Infante: un hombre de 53 años, robusto e incluso con un leve sobrepeso, y el otro, un varón delgado de 32 años.

La edad se presenta como un factor que intersecta estos cuerpos determinando las bases sociales a las que están sometidos los personajes, es decir, la forma en que estos dos hombres en el espacio fílmico deberían vivir su masculinidad. De hecho una de las propuestas vitales de la cinta, y de la cual se desprende la problemática central, es la falta de voluntad de Cruz de ejercer una masculinidad consistente con sus límites etarios, y las restricciones a las que es sometido Silvano respecto a prácticas consistentes con su edad. Como mencionamos en otro momento, los realizadores cinematográficos nos enseñaron a través de la construcción dramática que el personaje de Soler ha desarrollado una masculinidad socialmente no positiva, esto significa que no tiene hombría, sin embargo, su condición de oveja negra se ve particularmente agudizada en el ocaso de su vida; lo que durante la juventud pudo ser interpretado como despliegues de audacia, virilidad o valentía como parece sugerir el filme respecto a algunas prácticas de Silvano, no son más que acciones imprudentes, promiscuas o arrogantes en Cruz.

De lo anterior se desprende nociones normativas distintas para ambos varones. La insistencia con la que el personaje de Soler anhela convencer a todos que aún es un hombre joven, lo presenta como un individuo absurdo, necio y patético, donde uno de los inconvenientes medulares es justamente que las prácticas que realiza no son consistentes con su edad. Durante el desarrollo de la película, un elemento notorio es la secuencia XI, cuando Cruz reta a Silvano y Laureano a brincar las trancas llamándolos “muchachos”, las palabras del personaje de Andrés Soler, quien se niega a hacerlo, son sintomáticas: “no brinques que ni tú ni yo estamos para esos trotes”. Cruz empero lo hace como un acto para demostrar que es “macho” y joven, tal como se lo hace saber a Laureano cuando este no puede hacerlo, “es que ya estas viejo Laureano” sostiene Cruz. Aquí corroboramos que también este personaje vincula el ser hombre con una etapa específica del ciclo de la vida, y esto a su vez con determinadas prácticas, sin embargo, tal como hemos venido sugiriendo existe un notable desfase entre lo que interpreta Cruz y las amplias restricciones que imponen los realizadores a estas prácticas

Lo señalado se refiere a un constructo sociocultural con presencia en el espacio histórico que no fue constante y se movilizó de acuerdo con las prácticas a las que este atañó. En 1950, el periodista taurino Ernesto Navarrete Salazar señaló que el torero regiomontano Lorenzo Garza Arrambide, aunque "atrevido" no era apropiado para actuar como matador de toros ya que la pérdida de su "prontitud juvenil" impedía que se moviera con "elegancia y hombría a la hora de enfrentar a los toros, de tal manera que "sus últimas participaciones había sido un despliegue de tortura[…] naturales de un hombre demasiado pasado en años que debía retirarse para dejar espacio a toreros jóvenes".[272]

Algo similar se le achacó al futbolista español Martí Ventolrà cuando haciéndose referencia a su retiro a mediados de 1949 se le señaló que a pesar de que haber sido un excelente jugador, los años habían hecho mella en su "virilidad juvenil" arguyéndose que los dueños del equipo del Atlante fueron quienes le solicitaron su baja definitiva pues existía interés por renovar "con sangre joven al equipo".[273]

A diferencia de lo que ocurre con Cruz, Garza Arrambide y Ventolrà no eran hombres que se encontraban en la tercera edad aunque tampoco eran jóvenes, sin embargo compartieron con el señor Treviño un andamio que restringió ciertas prácticas al considerarlos varones que habían rebasado la edad adecuada para ponerlas en marcha, concretamente, es sumamente peculiar como justamente estas fronteras fueron construidas bajo una premisa donde el paso de los años sobre el cuerpo fue interpretado como quebranto físico, la pregunta que surge de aquí es en qué medida esta situación pudo o no estar vinculada durante el periodo con la cimentación de una forma de masculinidad hegemónica, o más concretamente, prevalecía una relación semántica entre la edad avanzada, el deterioro físico y el ser menos hombres.

[272] Ernesto Navarrete Salazar, "Tempestades y aves de mal toreo", *Ovaciones*, México, D.F., 31 de junio, 1950, p. 30.
[273] José Calderón Asturias, "Noticias del balompié", *Esto*, México, D.F., 23 de agosto, 1949, p 24.

La película nos señaló durante la secuencia antes citada que por lo menos para el personaje de Cruz existe una abierta relación entre estos tres elementos, de tal manera que demostrar su habilidad corporal se convirtió en un elemento para confirmar que aún era macho, esto es un hombre en una situación de superioridad frente al resto. La resistencia que ofrece el personaje de Soler respecto a ser considerado un "viejo", debe ser leída como una oposición a la perdida de la hombría Algo similar pensó el manager Arturo *Cuyo* Hernández quien en el marco de la pelea a celebrarse entre los boxeadores Luis Villanueva Paramo "Kid Azteca" y el filipino Ceferino García, afirmó que la habilidades de su protegido se mantenían intactas a pesar de las múltiples peleas que había sostenido en el extranjero y de ser un veterano en el ring de boxeo, sosteniendo enfáticamente que "había llegado el tiempo de demostrar quién era más hombre".[274]

Desde luego estamos ante roles sociales distintos, mientras que el ser varón deportista implica prácticas vinculadas irrestrictamente con las habilidades físicas del cuerpo, lo sintomático de los fragmentos citados es la manera en que se presenta una relación muy importante entre el ser hombre y la capacidad física del individuo, lo que significa que el deterioro del cuerpo parece conllevar el menoscabo de la virilidad. La película por su parte no es muy clara alrededor de la presencia de este componente en la conformación de una noción normativa del ser hombre, moviéndose entre la utilización como mecanismo de menoscabo para Cruz y la banalización, pues en el fragmento referido, Silvano salta la cerca como signo de la destreza que acompaña su juventud.

Al mismo tiempo, la secuencia XXV nos mostró a uno y otro siendo derrotados por el boxeador Campeón Asesino exhibiéndolos como incapaces físicamente tan siquiera de hacerle frente, esto es particularmente más notable para el caso de Cruz como ya lo señalamos, pues a pesar del duro descalabro para Silvano, en el balance general los realizadores cinematográficos manejaron el ser hombre del personaje como socialmente positivo, y derivado de esto, con

[274] Jaime Hernández Estrada, "Las luchas boxísticas del mes", *Esto*, 3 de noviembre de 1944, p. 10.

altos constructos de una masculinidad hegemónica, de tal manera que parece insistirse más en otros elementos simbólicos como mecanismos de construcción de la masculinidad y del empoderamiento.

*La oveja negra* formuló como elemento angular en la conformación de la masculinidad de Cruz, el ser guía moral, sin embargo, esta proposición no parte de la enunciación explicita sino de la ausencia implícita de una serie de prácticas sociales y culturales vinculadas a un hombre de edad madura, casado y padre de un joven. Así el personaje de Fernando Soler fue presentado como el límite que no debería rebasarse, mientras que Viviana y Silvano actuaron como mecanismo compensatorio al intentar hacer lo necesario para mantener la estabilidad familiar y social, es particularmente significativo señalar que la presencia del personaje de Infante no fue mostrada como una antítesis total de su padre, o por lo menos esto parece desprenderse del análisis realizado.

Lo medular sin embargo de la propuesta fílmica es como la masculinidad de ambos personajes se encuentra irrestrictamente vinculada a esta función social, ya por ausencia o resarcimiento, lo anterior a pesar de la fuerte presencia de Viviana como un serio contrapeso moral en ambos varones pues esto no termina por eximir a Cruz de la responsabilidad de haber sido y ser un guía moral en su familia y a Silvano de asumir muchas de las funciones no desarrolladas por su padre. Lo anterior significa que no obstante la crítica que se teje como cimiento alrededor de la masculinidad de Cruz, la película arroja sobre las espaldas de otro varón estos compromisos.

Para el señor Treviño no debió ser importante saltar o no una tranca, o enseñarle a Silvano a realizar esto, la propuesta de la película se refiere a una serie de prácticas socioculturales que son presentadas como ausentes, incompletas o compensadas por el propio Silvano, invariablemente atadas a la función de ser un guía moral y que pudieron o no encontrar raíces en el espacio fuera de campo. Siguiéndole un poco el ritmo a la película ahora es importante reflexionar qué prácticas implica este ser guía moral, cómo fueron presentadas y por qué es que pudieron ser señaladas.

Uno de los primeros elementos reflexionados por el filme es el trabajo como práctica vinculada al ser hombre, desde esta perspectiva, hay dos niveles que muestra el filme: la ausencia de una vida laboral para Cruz, y los vehículos que este utiliza para obtener recursos económicos. El trabajo adquiere una importante noción histórica pues los significados que el filme tejió a su alrededor no únicamente involucraron la obtención de capital económico sino además este fue percibido como un elemento que confería ejemplaridad a quien lo realiza, y por lo mismo, honor. Al personaje de Soler se le reprocha entonces no sólo no aportar recursos económicos para el sostenimiento familiar, sino además gastar el dinero de su esposa y ser un modelo negativo para su hijo.

En el corazón de esta crítica se encuentra una noción del trabajo entendido no solo como la mera práctica de cualquier actividad; así cuando Silvano cuestiona las acciones que realiza su padre, “perder el dinero a la baraja… mucho trabajo”, teje un elemento muy específico respecto a este concepto entendido como vehículo que involucra esfuerzo. Concretamente este es sugerido como empleo de la fuerza física, y en menor medida esfuerzo mental, lo cual lo podemos inferir de boca de Cruz, quien se autoafirma señalando, “el marido trabaja y trabaja como güey, como burro, y la mujer esperando, sentada como una reina”,

Durante la década de los cuarenta las actividades laborales del grueso de la población masculina aún involucraban el uso del cuerpo como mecanismo de producción económica: jornaleros, obreros, agricultores, mineros o pescadores quienes laboraban en el sector primario y secundario de la economía. Concretamente una mirada al censo de 1940 muestra que en las diversas actividades de cada sector existe una diferencia significativa en la cantidad de varones que desempeñan funciones que involucraban directamente en la producción de bienes.

Lamentablemente, para el caso del censo de 1950 no existe una distinción entre trabajadores mujeres y hombres, por tal razón es un poco más complejo inferir sí para ese año aún prevalecía un vínculo entre las actividades ya

mencionadas y el trabajo masculino; sin embargo, es importante señalar que los datos proporcionados por el registro si logran establecer una distinción entre personal directivo y aquellos trabajadores operativos cuya función fue la producción de bienes, igualmente resulta interesante recordar que tal como señalamos antes, buena parte de la PEA femenina durante la década se insertó esencialmente en el sector terciario de la economía, esto es, actividades relacionadas con la administración, comercio, recreativas o de servicios personales, por lo anterior es probable que efectivamente prevaleciera para inicios de la década de los cincuenta aún una importante relación entre los trabajadores varones y actividades económicas que implicaban el trabajo físico como eje central de su realización.

Lo anterior era particularmente significativo para las zonas rurales del país, pues una cultura del esfuerzo esencialmente corporal parece encontrarse en el corazón de una masculinidad vinculada a esta parte de la sociedad mexicana. En 1945 el periodista Mario Ezcurdia señalaba que a diferencia de lo que ocurría con muchos hombres en las ciudades del país, los del campo mexicano soportaban largas jornadas de trabajo en condiciones naturales adversas, "despierto al amanecer anda por los caminos polvorientos y solitarios observando nacer y crecer sus siembras, dando de comer al ganado, trayendo al mundo vacas, borregos o caballos…el hombre agrícola está substancialmente hecho de hierro aunque al final de su vida también de madera y barro".[275]

Nosotros ya habíamos señalado algo similar cuando en el capítulo 1 nos referimos a la manera en que los rancheros o más específicamente los norteños fueron representados por algunos miembros de la clase media urbana como individuos cuyo trabajo les había permitido ascender socialmente, sugiriendo que el telón de fondo que movía esto era un alto nivel de esfuerzo y compromiso en dichas actividades, "haciendo crecer sus posesiones campestres con sus propias manos" sentenciaban. En este sentido se sugiere un importante vínculo semántico donde la participación del cuerpo y la energía derivada de su utilización son esenciales para

[275] Mario Ezcurdia, "Un camino hacia la muerte", *Así*, México, D.F., 30 de junio, 1945, p. 12.

otorgarle al trabajo dicha categoría, de tal manera que se teje una fórmula donde el trabajo, el esfuerzo y el ser hombre se convierten en una ecuación vital en la representación de la masculinidad rural.

También la falta de esfuerzo se encuentra como raíz en el carácter reprochable de la obtención de recursos a través del patrimonio de Viviana, pues tal como lo ha dejado ver el filme a través de Silvano, los hombres no contraen matrimonio para apoderarse de los recursos económicos de sus esposas. El trabajo es el vehículo para cumplir una de las funciones fundamentales de los hombres al interior de la familia, la proveeduría económica y material, por ello la masculinidad de Cruz fue presentada por el filme como carcomida desde el inicio de la película.

En la propuesta fílmica, el trabajo actuó como una herramienta de empoderamiento simbólico al conllevar el despliegue de energía física y valores morales, otorgando un margen de maniobras dentro del círculo familiar; al menos esa es la consigna con la que esta relación significados/significante fue subjetivada por los involucrados en el drama de la secuencia 1. El problema es la manera en que ese margen es edificado: la película hace construir a Cruz un mundo de privilegios arbitrarios y compromisos morales que se vuelven explícitos en un discurso que suena al de un tirano, “en su propio hogar no se le guarda el debido respeto ni las debidas consideraciones” todo ello emanado del teatro, según el cual, él cumple su función social y familiar de trabajar. La otra lectura queda sugerida de los silencios de Silvano y sus constantes prácticas de resarcimiento ante la ausencia de su padre, en este sentido la película se esfuerza por mostrarlo como el joven responsable con una profunda habilidad para aplicar las técnicas adecuadas a fin de hacer crecer la “semia”, de tal forma que estas van dirigidas a sacar avante el patrimonio familiar.

El trabajo dentro de la construcción de las representaciones de las masculinidades construyó un espacio de prerrogativas y responsabilidades que en muchas ocasiones no poseían líneas claras, pues en el análisis puntilloso respecto al personaje de Cruz concretamente, parece existir constantemente el cuestionamiento de, cuál era la frontera entre su deber moral, el privilegio de sancionar solo por hacerlo o realizar prácticas socialmente negativas bajo el

argumento de que trabajar le otorgaba derechos. Esta ambigüedad y angustia era compartida por algunos agentes sociales durante la década qué se preguntaban sobre la manera en que el trabajo proporcionaba recursos a los jefes de familia varones, pero al mismo tiempo se había convertido en una carta abierta para el abuso o la infidelidad.

> La plática más impactante que escuche fue la de un hombre que poseía cuatro mujeres. Yo era muy joven, así que me encontraba apenado mientras aquel sinvergüenza presumía describiendo las artimañas desplegadas para lograr formar un hogar con todas, era un desalmado que había amasado un negocio en el centro de la ciudad y que debido a eso se levantaba con el derecho de pasar por encima de todo […] castigaba severamente a sus hijos […] mucho tiempo dude hasta de la devoción de mi padre a nuestra familia.[276]

En *Magazine de policía* uno de los reportes cuestionaba a sus lectores en una tesitura similar, a propósito de una trifulca ocurrida en el barrio de La Lagunilla un domingo por la tarde en 1947. Un hombre identificado como Hilario comenzó una discusión en su casa porque "su mujer había quemado los frijoles", molesto salió de la vivienda a beber alcohol en una pulquería cercana, pero más tarde comenzó una pelea con el primo de su pareja, quien le reclamó por golpearla unas horas antes. Hilario argumentó a los gendarmes que acudieron a detener el escándalo que, sí había dado unos cuantos "zapes" (*sic*) a su esposa pero que él trabajaba y llevaba "centavos" todos los días "mereciendo almorzar huevo, frijoles y un café", pero su concubina cada semana "o quemaba el huevo, el café o los frijoles". Gualberto Guajardo preguntaba al público sí haber realizado sólo una amonestación verbal a Hilario era suficiente para sancionar a un hombre que había alterado el orden público y descalabrado a su esposa por "considerarse un rey Midas que no es atendido como se merece".[277]

A pesar de estas manifestaciones durante el periodo, también existió una postura –a veces ambigua− de parte del poder gubernamental, más preocupada por obligar a los hombres a responsabilizarse económicamente de sus hijos y derivado

[276] Martín Cuellar Zavala, "¿Existe la infidelidad cristiana?", *Revista Juventud*, Núm. 22, México, D.F., 12 de agosto de 1941, p. 15.
[277] Gualberto Guajardo, "El rey Midas de La Lagunilla", *Magazine de policía*, México, D.F., 18 de septiembre de 1947, p. 7.

de ello, de sus familias. Como pudimos observar el gobierno invirtió, dentro de la disminución del presupuesto al gasto social, una cantidad considerable de esfuerzos para llevar a cabo esta misión; así los programas de la SSA se tornaron más preocupados por revertir las consecuencias de la falta de responsabilidad masculina de la familia, materializada en la pobreza, que en abatir otros problemas que atañían el ejercicio de la jefatura masculinidad de la familia, como la violencia doméstica.

En este sentido, y como ya lo señalamos atrás, la posición de las instituciones públicas sugiere que a veces existió un desfase muy importe entre su retórica y las prácticas, constituido sobre el constructo cultural donde los hombres al proveer recursos económicos a sus familias o parejas ganaban amplias responsabilidad que otorgaban al mismo tiempo derechos, si no el poder público se tornó indiferente frente a los privilegios que subjetivaron muchos de estos varones.

Lo señalado no significa que la puesta en práctica de una masculinidad violenta no se encontrará como preocupación de las instituciones gubernamentales, sin embargo, las actuaciones de estas demuestran en muchas ocasiones, la amplia fuerza de las prácticas tradicionales, dando pie a formas de jerarquización donde el abuso físico podía ser marginalizado a favor de que los hombres actuaran como garantes económicos de sus familias. La esposa de Hilario, Fabiana le declaró al reportero de *Magazine de policía* que uno de los gendarmes le había dicho: “no haga tantas olas, porque se le puede ir, a ver después ¿quién la va a mantener?[278]

Algo de esto se encuentra detrás de lo ocurrido en la secuencia XIII cuando Cruz se encuentra con Librada, una mujer mucho más joven con la cual ha engendrado un hijo. Como ya señalamos oportunamente en el análisis del fragmento la película construye una representación de esta joven que amortigua un poco el cinismo y la falta de responsabilidad alrededor de la paternidad cuando la dibuja como una joven coqueta, que intenta seducirlo. Sin embargo, ello no amilana el hecho de que la película parecer pretender hacer énfasis en que Cruz no ha actuado con hombría frente a la multitud de “ahijaditos” que tiene en las inmediaciones de la ranchería familiar.

[278] *Idem*.

Recordemos que ya habíamos hecho énfasis en la manera en que el personaje de Soler se relaciona jerárquicamente con Librada: él le da un par de billetes, no es muy claro sí con la finalidad de silenciarla, ayudarla con el hijo de ambos o para asegurar sus derechos sobre ella, pero cualquiera que sea la razón o las razones, estas apuntan hacia la honda condición de subordinación de una mujer bajo las condiciones de Librada, quien se mete entre los resquicios que la organización social le permite. El aviso que recibe la joven de parte de su madre respecto a la llegada de Cruz es profundamente sintomático del ansia de su familia por obtener algo de él y lo que reciben parece más bien una limosna que un acto que muestre el cumplimiento de su obligación como padre, algo similar ocurre con el grupo de niños que envisten al señor Treviño vitoreándole y a quienes les arroja unas monedas al piso.

En el seno de este despliegue de prácticas existe una subjetivación muy peculiar de la manera en que se ejerce la masculinidad. Mientras que en las prácticas socioculturales de varios agentes sociales existió durante la década, una fuerte preocupación por hacer a los varones responsables respecto a sus hijos y familia, existieron simultáneamente otros agentes cuya posición se asemejaba a la de Cruz, como Hilario o aquel gendarme que acudió a aplacar el escándalo, quienes percibieron dichas prácticas más como un acto de altruismo que una responsabilidad.

Sin embargo es necesario matizar un poco la posición respecto a esta representación según la cual el ejercicio de una masculinidad con hombría implicaba responsabilizarse de los hijos procreados. El código civil vigente no estableció ninguna protección de fondo respecto a los "hijos naturales",[279] de hecho, el título quinto, capítulo III señalaba de forma implícita que la protección a los hijos emanaba más bien del matrimonio.[280] Por su parte las estrategias de parte de la SSA estuvieron dirigidas esencialmente a hacer responsables a los hombres respecto a hijos concebidos bajo la premisa de que esto estaba atado invariable a la

[279] El título cuarto, capítulo III, únicamente se habla sobre las actas de reconocimiento de los hijos naturales. Código civil, *op. cit.*, p. 21.

[280] La parte mencionada del Código civil llevaba por título, "De los derechos y obligaciones que nacen del matrimonio", y en ella se encontraban referenciadas las obligaciones respecto a los hijos. *Ibidem*, p. 31

consumación del matrimonio civil, lo que implicaba, o pretendía que implicará, un tope respecto al ejercicio de prácticas sexuales con otras mujeres. Inclusive tal como lo ha señalado Nicole Sanders las madres solteras, durante los años cuarenta y más agudo hacia los cincuenta, no recibieron nunca el mismo tipo de ayuda que las viudas o las esposas abandonadas.[281]

La propuesta fílmica no profundiza demasiado respecto a estos hijos naturales, pero su presencia en el drama ayuda a construir la frontera de la masculinidad de Cruz, al señalar quizá no tanto su irresponsabilidad como sus infidelidades. En este sentido estos hijos son testimonios de dos ausencias respecto a una masculinidad ejercida con hombría, pero paradójicamente emergen como símbolos, tal como lo hemos señalado, de una virilidad que aún existe, siendo ahí donde reside el porqué de la sonrisa petulante de Cruz. A pesar de esto, los realizadores cinematográficos discuten la manera en que el señor Treviño ha subjetivado este elemento del ser hombre y lo ha exhibido como testimonio de su hombría.

El alarde de Cruz de sus "pecadillos", posee un tono ampliamente jocoso en la secuencia XIII tanto por las actuaciones de los involucrados como por los recursos técnicos utilizados en su ejecución, pero más tarde, en los fragmentos XVIII y XXXV este aire ligero desaparecerá. En el primero, Cruz vitorea a todos los presentes en la reunión de festejo por el triunfo a la alcaldía de Silvano, la relación extramarital que mantiene con Justina; en el segundo, tenemos al señor Treviño arrodillado ante la inminente muerte de Viviana, pidiéndole perdón por haberle sido infiel. De hecho, el que la narrativa haya culminado justamente con esta escena es revelador de la amplia necesidad de mostrar la experiencia de la infidelidad como ampliamente negativa.

Efectivamente, la manera en que Viviana y su hijo sufren la exhibición de la relación de Cruz con Justina, aplasta públicamente a su familia y provoca su somatización en la enfermedad física de la señora Treviño (secuencia XVIII), quien manifiesta en esta situación el desborde de un límite que ni quiera la humillación de su hijo logra franquear (secuencia XVIII, planos 53 al 57). En Silvano el dolor se

[281] Sanders, *op. cit.,* p. 58.

manifiesta en el deterioro de su arreglo personal, pero sobre todo en el hacer ostensible su coraje y frustración. En la secuencia XXXI, planos 17 al 21, cuando Cruz envía a unos hombres a recoger sus cosas para llevarlas a la casa de Justina, Silvano con una visible molestia cuestiona a los mensajeros respecto del lugar a donde las llevará y el por qué su propio padre no ha ido a recogerlas personalmente, para finalmente aceptar con desilusión el inminente abandono de su padre, "ta' bien mándale todo, si no nos quiere, ajuerzas ni modo" mientras arroja contra el suelo el cigarro que fumaba.

La construcción más interesante, sin embargo, viene de parte de don Cruz quien de manera abierta en dos ocasiones es mostrado visiblemente afligido por sus infidelidades: secuencia XXVIII (planos 13 al 31) y XXXV. Concretamente, las palabras de Viviana hacia su esposo en el lecho de muerte (secuencia XXXV) muestran la línea de subyace en una de las moralejas que existe detrás de la historia: "acaso no sufres tú también…". Así la constante ansiedad con la que Cruz es encarnado, como consecuencia de esta práctica, constituye un andamiaje que sin duda perfila representaciones de las masculinidades, no sólo respecto a lo que la propuesta fílmica entiende como nociones normativas sino también alrededor de aquellas que actúan como fronteras identitarias con aquellas.

En este sentido la apuesta de la película se construye a partir de la exhibición del carácter dañino no únicamente sobre la familia sino también sobre el propio individuo, de una masculinidad ejercida bajo esta práctica, en este sentido se puede comprender la manera en que el relato sanciona severamente a Cruz, haciéndole escuchar como la propia Viviana se enjuicia al sentirse responsable de que su esposo haya tenido relaciones con otras mujeres:

> **Viviana**: […] tú así, y yo […] queriéndote tanto […] cómo no se iban a enamorar todas de ti, no me enamore yo […] perdóname tu a mí que no supe ser […] lo que tu deseabas.
> **Cruz**: Soy yo quien debe pedirte perdón Viviana, tú eres perfecta.
> **Vivian**a: No, si así fuera tú no hubieras ido a buscar otras lejos de mí.
> **Cruz**: No me digas eso que es mi mayor castigo […].

Si bien el personaje de Fernando Soler sostiene entre sollozos que las palabras de Viviana son su mayor castigo, el relato intentara sedimentar sobre él la

culpa de la muerte de ella y el dolor causado a su propio hijo por lo ocurrido, como fuentes de una sanción mucho mayor a la que Cruz se imputa. Lo que sucede en el desenlace exhibe como la personalidad del personaje de Soler se ha construido, pues él no parece estar dispuesto a subjetivar un castigo más allá de lo que él mismo ha enunciado, de tal suerte que frente a la petición de su esposa para reconciliarse con su hijo, Cruz no retrocede ni un ápice aceptando que sus acciones también han alcanzado a dañar a Silvano. En el último rito importante del personaje de Soler, existe una aceptación de la solicitud de perdón de su hijo que se teje a partir de la enunciación pero también en no permitirle que este le bese la mano, como práctica cargada de respeto y subordinación, en lugar de ello le extiende un profundo abrazo.

El *close-up* sobre el rostro de Cruz en el plano 43, secuencia XXXV da cuenta del hondo sufrimiento por el que transita el personaje; sin embargo, el poder de la subjetivación de su paternidad pareciera contraponerse o impedirle avanzar hacia la aceptación de los daños ocasionados por sus prácticas, volveremos a ello un poco más adelante, en ese momento quisiéramos enfatizar que la falta de aceptación −por lo menos en este primera parte, la situación se modificará un poco en *No desearas la mujer de tu hijo*− parece enviar un mensaje que agudiza el carácter negativo de la masculinidad de Cruz, fortaleciendo el rechazo que emerge como consecuencia de esto, al final, el castigo más grande no son justamente las palabras de Viviana sino la propuesta fílmica de que la masculinidad de Cruz al no aceptar sus culpas y no redimirse debe ser reprobable.

La infidelidad se encuentra como una de los espacios subjetivados más conflictivos en la representación de la masculinidad de Cruz pero que permitió a la película, construir a partir de la alteridad líneas relativamente estables respecto a ella, sugiriendo significados no positivos alrededor de su ejecución. Lo anterior a pesar de que las relaciones con más de una mujer parecen encontrar un atisbo de chiquillada en su hijo Silvano –aun cuando ya estuviera comprometido− y que durante algún momento la narrativa, secuencia XIII, construyó una leve impronta donde tal situación no sería más que uno de los “pecadillos” de Cruz. Pero pareciera bastante claro que los realizadores cinematográficos no encuentran tal situación como ligera porque los daños provocados por ella no únicamente afectaron a

Viviana sino a la relación con su propio hijo. Efectivamente la infidelidad es entendida como tal, por las consecuencias que origina al resquebrajar no únicamente del compromiso de pareja sino sobre todo en la estabilidad familiar y su posición más aún cuando se vuelve pública.

Una mujer identificada simplemente como J. escribió solicitando apoyo moral ante el descubrimiento de la infidelidad de su esposo con quien tenía un hijo de un matrimonio de apenas 2 años. El tono de su relato se teje no sólo respecto a la desilusión ocasionada por la traición personal sino también respecto a la humillación que tal acción, había sometido a su familia, "¿qué le voy a decir a mi hijo?... a donde quiera que voy escuchó cuchichear a las personas, se me cae la cara de vergüenza que ni siquiera en la Iglesia mis padres puedan estar tranquilos, el nombre de mi familia fue ensuciado en el fango, en el más inmundos de los fangos".[282]

Durante la década la tesitura del discurso alrededor de las masculinidades que implicaban esta práctica fueron rechazadas o se le intentó remodelar a fin de evitar que se transformaran en un patrón. El argumento para esto hizo referencia a los daños que originaba tanto en los integrantes de la familia como en su posición, ahora bien al mismo tiempo que ocurrió esto, dentro de estas construcciones parecía prevalecer la premisa de que la experiencia y la subjetivación de las consecuencias eran ampliamente positivas y placenteras para los varones. "… son madrigueras de hombres, muchos de ellos con virtuosas esposas que hacen antesala desde sus casas mientras ellos satisfacen su lujuria y adicción con las *pastillas* u otras mujeres de pésima moral a las que llaman con elegancia "novias"... ebrios, carcajeando… créame eso no es una gracia…"[283].

En la reflexión citada con anterioridad donde el articulista recordaba cómo cuando era joven, escuchó a un hombre hablar sobre las dificultades que tenía para mantener a su esposa y amantes, la retórica del texto invita a pensar que el autor considera que aquel hombre no sólo describía sino que además alardeaba respecto a estas prácticas, en este sentido hay un dejo de interpretar que la infidelidad implicaba una experiencia satisfactoria. De forma simultánea el autor, Martín Cuellar

[282] Sección Consejos y Pañuelos, *Paquita Grande*, México, D.F., 23 de septiembre, 1945, p. 22.
[283] Diego Mosqueda Palma, "Putrefacción en la inspección de Cafés-cantantes, cabarets y salones de bailes", *El Popular*, México, D.F., 9 de octubre, 1947, p. 2.

Zavala, no marginalizó de su reflexión que parte de estas prácticas podían ser responsabilidad de las esposas quienes "desatendían el cuidado de su hogar y el de ellas mismas", conviviendo dentro de su discurso un ansia por comprender y justificar el adulterio masculino, pero al mismo tiempo despreciándolo cuando se llevaba a cabo sin un atisbo de arrepentimiento y sufrimiento como consecuencia.

Efectivamente, la experiencia de la infidelidad como práctica atada a la masculinidad implicó diferentes significados, los cuales derivaron de las disímiles nociones normativas de los agentes, los cuales a su vez compartieron la percepción de que esta era una fuente de placer masculino. Pero a veces la infidelidad por sí misma no cuestionaba el ser hombre de los varones que la cometían, sino que su representación estuvo determinada por la manera en que esta, se consideraba, era subjetivaba después consumarla, movilizándolos en el espectro de tener o no hombría, y de ser o no viriles.

Lo que parecen sancionar los discursos no es tanto la infidelidad sino ufanarse de ella y volverla una fuente de bienestar, en este sentido si el adulterio hacía perder la hombría, el asumir la culpa, arrepentirse y colocarle un límite a la repetición se presentaba como un vehículo para resarcir el daño provocado no sólo a la familia sino también a la masculinidad, cuando esta encontraba a la hombría como uno de sus elementos de construcción. "Es de hombres reconocer el haber obrado mal" afirma Cuellar Zavala, pero también algo similar comentó un reportero en 1949 cuando informaba sobre los rumores de infidelidad a Gloria Marín de parte de Jorge Negrete con su coprotagonista Elsa Aguirre en el set de grabación de la película *Lluvia Roja* (1950): "un verdadero hombre hace lo que tiene que hacer así el problema no es hacerlo, el problema es hacerlo sin discreción y no arrepentirse".[284]

*La oveja negra* intentar hacer transitar a Cruz por un proceso de concientización de los daños que le lleva a asumir como su responsabilidad el dolor y la enfermedad que le ha causado a Viviana. Bajo esta condiciones es posible observar el trabajo de subjetivación de los valores católicos como la monogamia y

[284] Elías Olmos Hernández, "Negrete olvida a Gloria Marín durante la *Lluvia roja*", *El Universal*, México, D.F., 18 de septiembre, 1949.

el respeto al vínculo matrimonial[285] que se manifiestan en una amplio sentimiento de culpa, el cual conlleva a su vez al reconocimiento de que la infidelidad implica el menoscabo de la hombría, pero a este respecto es necesario señalar que Cruz parece entenderla más por las consecuencias que se vierten sobre su esposa y en menor medida sobre Silvano.

Igualmente importante es como la infidelidad no atañía el cuestionamiento del ser hombre de Cruz, como ya lo apuntamos oportunamente en el análisis de la secuencia XXVIII, el personaje de Soler se reconoce como "el último y más indigno de los hombres" pero no duda jamás en que lo es. ¿Cómo es que una práctica aparentemente dañina para la estabilidad familiar no terminaba por cuestionar las nociones normativas de la masculinidad? Parece que parte de la respuesta se aloja justamente en la manera en que durante el periodo convivieron diversas y diferentes representaciones de la masculinidad.

Así el carácter discrecional al que estuvo sometida la infidelidad refleja como su ejercicio era socialmente permitido, aún en contra de instituciones como la familia, bajo una serie de premisas que implicaba su secrecía, y el subsecuente arrepentimiento de los hombres que la ejercían ya que en esa medida se abría un camino de recuperación de la hombría. Desde luego estas referencias no agotan los matices que implicaban esta práctica y la manera en que intersectaba la masculinidad, ¿cómo se leía la infidelidad de una noche con respecto a tener una "casa chica"? ¿qué significados tenía la condición social de quienes cometían el adulterio?

La propuesta fílmica sugiere una serie de posiciones con respecto a Cruz y la manera en que la infidelidad está construyendo su masculinidad, moviéndose desde una representación donde esta es un importante elemento definitorio del ser hombre al conllevar la demostración de la virilidad, hacia una que la percibe como un factor que implica la perdida de la hombría, a saber, de presentar a Cruz con un amplio bienestar, tal como ocurre en la secuencia X, cuando tiene lugar la adulación desmedida a Viviana tras haber tenido lugar el primer encuentro entre Justina y

[285] Recuérdese que en la secuencia XXVIII, plano 1, donde Cruz muestra su arrepentimiento y remordimiento por haber hecho público el romance que sostiene con Justina, el plano detalle que hable la secuencia es justamente un *close-up* sobre un crucifijo

Cruz, a un hombre arrepentido relativamente consiente de las consecuencias negativas de sus prácticas no sólo en la familia sino también de cada uno de sus integrantes. Concretamente este elemento es una de las apuestas más peculiares del filme y del cine mexicano, al mostrar a hombres atormentados que se debaten constantemente entre el ser y el deber ser. En este sentido, como veremos más tarde ambos significados fueron dos de las directrices en las que se movieron las representaciones cinematográficas durante la década.

La subjetivación de una forma de masculinidad hegemónica atada invariablemente a la demostración de la hombría resultó en una lucha individual de parte de Cruz dirigida a intentar amilanar los daños que ha ocasionado el desplazamiento y el reordenamiento de su masculinidad alrededor de la manifestación de la virilidad, interpretada como el ejercicio de su energía sexual y física. La ansiedad por la que transita Cruz, sin embargo, no es plana ni tampoco lineal, de hecho esta adquiere matices distintos moviéndose de la zalamería a la violencia, y desde la aceptación hasta el disimulado rechazo, siendo casi siempre al final de este espectro en el que se encuentra la accidentada relación que mantiene con su hijo Silvano.

De hecho justamente es ahí donde gira buena parte del mensaje que intenta construir la película. Hemos insistido en la manera en que el relato invirtió una serie de recursos para construir un mensaje donde la masculinidad de Cruz no es el mejor camino para “ser hombre”, y una buena carga de esta reside justamente en la manera en que se teje el ejercicio de su paternidad. Esta generalmente va a responder a patrones aprendidos que permiten a los varones confirmar su pertenencia al género masculino, en este sentido se trató de una etapa en la vida de los hombres que conllevaba el reordenamiento de los significados dados a las prácticas y con ello obviamente la reorganización de la masculinidad. En este caso, de ahí se desprende que la poligamia o, en menor medida, la falta de un trabajo se resignifiquen en Cruz adquiriendo o agudizando una representación negativa de estas prácticas.

La reproducción y la paternidad representaban la consumación de la identidad masculina[286], la primera como símbolo de la virilidad, la segunda como símbolo de la hombría. En este sentido, una y otra no se encontraban vinculadas de manera necesaria pues cada una de ellas podría significar por sí misma una demostración pública del ser hombre, sin embargo, la apuesta sociocultural hegemónica estaba intentando empujar de manera consistente a que los varones cumplieran con su ciclo de vida y el rol social que cada uno de estos significaba, de tal manera que la reproducción implicara necesariamente la paternidad.

La película posee un cierto aire que da cuenta de la luchas por los significados que existían detrás de la reproducción, a través de la ridiculización y el cinismo con el que Cruz es presentado. En este sentido, la trama no termina por proponer de forma muy clara si la reproducción por si misma debía implicar la paternidad o si el ser padre de hijos naturales adquiría significados distintos a una paternidad ejercida dentro del vínculo matrimonial o el concubinato. Por lo menos para el caso de Cruz la forma en que esta es ejercida, es a través de la proveeduría de recursos económicos, ya bien lo sentencia Laureano, "… hasta la cuenta perdites compadre, ya tienes que entrar a la ranchería dándole dinero a cada huerco por si acaso es hijo tuyo", a pesar de ello, tal como lo mencionamos al principio una serie de códigos cinematográficos puestos en juego en la secuencias XIII construyen un mensaje donde la caricaturización de Cruz le imprimí un aire negativo a una relación padre e hijo ejercida de esta forma, pero al mismo tiempo un matiz ligero que no sanciona de manera abierta al personaje de Soler.

En el espacio fuera de campo prevalece una falta de preocupación por responsabilizar a los varones respecto a los hijos "naturales", ya sea que los padres fueran hombres solteros, casados y viudos. Si bien las campañas de la SSA muestran una amplia inquietud por la "legalización" de los hijos no reconocidos, las medidas fueron dirigidas a los hombres que carecían de algún otro compromiso, es decir, que no hubieran formado una familia ya sea a través del amasiato o el contrato matrimonial. En el subsuelo de la manera en que se llevó a cabo estos programas

[286] Rafael Montesinos, "La nueva paternidad: expresión de la transformación masculina", *Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial*, vol. 2, núm. 4, México, D.F., 2004, p. 200.

sociales parece prevalecer una serie de premisas socioculturales vinculadas al ejercicio no sólo de la masculinidad sino también del ser mujer. El arresto en 1947 de Rebeca Hernández, una mujer acusada de incitar y favorecer la prostitución, nos puede echar luz a fin de comprender la dinámica de este proceso. Ante una de las preguntas de parte del ministerio público respecto a sí sus padres vivían o no, Rebeca respondió "Al señor que era mi papá sólo lo conocí de lejos… él tenía su familia pero aun así mi mamá se metió con él y yo tuve que pagar toda mi vida con eso, ni dinero ni acompañamiento… no tengo enojo…sólo que no sé nada de él, sí vive o muere no sé…".[287]

De la transcripción hecha por el reportero no es posible deducir sí Rebeca fue reconocida legalmente por su padre, ya que incluso cuando se refiere a ella la nombra específicamente como Hernández, no es claro si para abreviar su nombre −algo muy común dentro de la nota roja− o simplemente porque tenía un solo apellido, cualquiera que allá sido la situación, quisiéramos detenernos un poco más en la experiencia de vida que sugiere el discurso de Rebeca, y las nociones normativas del género que existen detrás de ellas. Si bien esta sostiene que la ausencia de una figura paterna no originó enfado, parece que el hecho de ser hija de una mujer soltera y un hombre casado fue una pesada carga, así el tono de su construcción discursiva sugiere que tal situación fue responsabilidad de su madre, su padre era un hombre casado y a pesar de ello su madre mantuvo una relación con él.

Nuevamente Rebeca no aclara si su madre lo sabía antes de que se diera la relación o si fue algo que descubrió a consecuencia de esta, de cualquiera de las formas, ella ha subjetivado que su madre es la culpable. La manera en que se teje este silogismo encuentra en el respeto a la institución matrimonial el argumento fundamental para sancionar a su progenitora, sugiriendo a través de ello una serie de valores ausentes que, en este sentido podrían ser la castidad y decoró, tanto por no esperar a mantener una relación dentro del compromiso matrimonial como por no haber respetado el que su padre ya mantenía con otra mujer.

[287] Efrén Anguiano Ayala, "Otro caso más de lenocinio en la ciudad", *El Universal Gráfico*, 3 de marzo de 1947, p. 9

Derivado de lo anterior, es importante señalar que esta premisa tiende a marginalizar o rechazar la responsabilidad que tuvo su padre en lo ocurrido y apunta a establecer cómo una representación de la masculinidad pudo tener injerencia en esta exculpación. Cada grupo ha tendido a constituir de manera histórica sus propios parámetros de la manera en que se ejerce la sexualidad, es decir, restricciones respecto al quien y al cómo,[288] así dentro del mundo occidental existe un entramado cultural de muy largo plazo donde a los hombres se les ha otorgado una amplia libertad sexual pues de ella depende parte de la construcción de su identidad.[289] Bajo este proceso el hombre debe estar en disposición sexual permanente ya que esta se presenta como uno de los grandes raseros de su virilidad, al permitirle demostrar a la colectividad y a él mismo que "es hombre" a través de frecuentes y duraderos intercambios sexuales, de ahí que quizás el hombre que engendró a Rebeca, no haya rebasado las fronteras, solo estaba siendo hombre y probablemente en esa medida también se le releva de ejercer su paternidad.

El otro elemento que consideramos indispensable revisar se refiere a la manera en que esta mujer ha representado a la figura paterna invocando dos elementos a los que hemos hecho mención en diferentes momentos de esta investigación, "ni dinero, ni acompañamiento". En las líneas precedentes se ha referenciado de manera abundante como la proveeduría de recursos económicos se encontró en el epicentro de buena parte de las representaciones que emergieron durante la época, ya fuera como fuente de ansiedad, rechazó o significante al que se le intenta imponer a muchos hombres de las clases populares. El caso contrario ocurre con un significante donde la masculinidad o más concretamente la paternidad implique acompañamiento, sobre todo porque en la referencia citada no queda del todo claro que es lo que se comprende por acompañamiento,

Como lo señalamos antes, la investigación realizada por Susana Sosenski en la que reflexiona respecto a la publicidad en ciertos medios de comunicación resulta para nosotros un primer elemento que podría apuntar un poco a comprender

[288] Jeffrey Week, "La invención de la sexualidad" en *Sexualidad*, México, D.F., Paidós/PUEG/UNAM; 1998, p. 31.
[289] Badinter, *op. cit.*, p. 56.

la naturaleza de la representación que constituye Rebeca Hernández, en virtud de que dicha investigación propone la importancia de la publicidad como un elemento central en la comercialización de la paternidad y un vehículo para constituyó un nuevo estilo de hombría centrado en el cuidado de los hijos, el hogar y la familia.[290]

Sin embargo, es necesario complejizar un poco la reflexión de Sosenski y entender su conclusión en el contexto de producción de una serie de discursos, donde quizá el de los medios de comunicación impresos parecieron proponer una construcción mucho más moderna de la paternidad y por tanto de la masculinidad. Lo cierto es que las tensiones existían con formas más tradicionales de entender la paternidad y eran muy profundas, de hecho la propia publicidad da cuenta de cómo en ella misma, tal como lo hemos señalado, existían fuertes resabios de formas menos "modernas", como la amplia responsabilidad y control sobre los recursos económicos familiares.

De hecho, María Matilde Escandón Rubio[291] incitaba a las mujeres a hacer todo lo posible por intentar replegar ciertas prácticas que desde su perspectiva estaban diluyendo la importancia de la figura del jefe de familia:

> Hoy la juventud no cumple con el mandamiento sagrado de honrar a sus padres tratando a su progenitor como si fuera un igual, prefiriendo recibir orientación de sus amigos o publicaciones licenciosas… en verdad existen aspectos del hogar que requieren de la guía imprescindible del varón, quien desde su amplia experiencia provee la sabiduría y razón necesarias para educar a nuestros hijos en el respeto a los valores cristianos".[292]

Efectivamente, existieron voces cuyos discursos apelaban a detener o restituir la importancia de las funciones de los hombres al interior de la familia, derivado de esto, la pregunta significativa no debería ser, si durante el periodo la construcción de las representaciones de las masculinidades involucraban el ejercicio de la paternidad, como ya hemos señalado en el capítulo anterior, la pregunta interesante es ¿cómo es que estas, en las representaciones colectivas,

[290] Susana Sosenski, *op. cit.,* pp. 69-111.
[291] Creemos que esta articulista también firmaba como María Matilde Escandón de Wiechers.
[292] Maria Matilde Escandón Rubio, "Nuevos tiempos y nuevos retos para las mujeres"*, Acción Femenina,* Acción Católica Mexicana, México, 22 de octubre, 1948, p. 7.

debían llevarse a cabo? o incluso ¿cómo fueron las experiencias individuales originadas a partir de nociones normativas?

Escandón Rubio señaló de manera implícita una jerarquización al interior de la familia, donde el padre debía ser el depositario de la autoridad, entendida aquí como un deber religioso que llevaba al desplazamiento de la figura materna en ciertas circunstancias. En este sentido, de manera paradójica estableció que había elementos en la familia donde el hombre no era la figura más adecuada, sin embargo, el espacio conferido a la mujer se refería más bien a la labor de ejecutar y brindar "cariño, soporte moral y emocional" a las decisiones ya tomadas por el hombre.

Más relevante incluso es la forma en que sugiere el ejercicio de esta autoridad, pues su retórica parece apelar a que los miembros de la familia no marginalicen esta jerarquización, es decir, el hombre debían educar, guiar u orientar pero ello no significaba que las fronteras de la autoridad desaparecieran. Se trata así de una reflexión sintomática que muestra la profunda ansiedad originada por las luchas en las relaciones entre padres e hijos, así como el entramado de prácticas socioculturales que las alimentaban y de las que se nutrían.

Señalamos antes como el movimiento feminista y la ascensión de la llamada "mujer moderna" se habían convertido en factores que empujaron a la reconstitución de las masculinidades y sus representaciones, sin embargo, el texto citado inserta la edad y las relaciones padre e hijo como categorías al señalar que eran los hijos jóvenes –hombres y mujeres− quienes estaban ignorando o pasando por alto el respecto a la autoridad paterna.

Esto no se trata de una referencia nueva, en el capítulo 1 señalamos que durante el periodo emergió con fuerza una preocupación por prácticas que se consideraba estaban introduciendo nuevos retos al interior de la familia, con ello sugerimos que una manera en que se manifestaron estas disputas fueron los conflictos generacionales[293] los cuales se convirtieron en un factor de peso en el cuestionamiento a la autoridad y el poder del jefe varón.

[293] Entendemos por generación el conjunto de individuos que al pertenecer a cohortes de edad similares, comparten un conjunto de elementos identitarios relativamente diferenciados, los cuales juegan un papel importante en sus procesos de subjetivación, esto significa que cada uno de estos grupos forma y es

Realmente no se trata de un fenómeno aislado, ni nacido durante la década pues para buena parte de las sociedades, los padres son el primer medio de socialización. Así el niño en el proceso de convertirse en individuo tiende a transitar, a cierta edad, por un momento donde cuestiona muchas de las prácticas socioculturales en las que ha crecido, ahí es cuando la autoridad paternal es cuestionada, sus valores remplazados, o en última instancia constituidos bajo nuevos arreglos.[294]

Ahora bien, si bien los luchas generacionales suceden entre los individuos, esto no significa que no exista un paralelismo entre los conflictos familiares padres/hijos y sociales jóvenes/adultos. Buena parte de los estudiosos del problema consideran que efectivamente existe un cierto nivel de correspondencia entre las tensiones que existen en el ámbito familia y en el social,[295] la peculiaridad reside en la manera en que estas se muestran. Así por lo menos para el caso mexicano del periodo, las discusiones se vivieron en el ámbito privado o discursivo y no desembocaron, como ocurriría años más tarde, en manifestaciones públicas que tambalearan toda la estructura estatal, esto significa que, durante la década las luchas generacionales parecen haber sido "sentidas" y expresadas más como desacuerdo que como amplia protesta.[296]

Sin embargo las condiciones descritas no niega la importancia que adquirieron estas luchas en la construcción de la representaciones de las masculinidades, así la amplia necesidad de Escandón Rubio de marcar las fronteras de la autoridad y poder del varón jefe de familia, no sólo actúan como muestra de

---

formado por un herraje cultural más o menos característico fruto de los procesos de cambio social y de los valores dominantes en cada periodo histórico. Tal como lo ha señalado Philip Abrams, "el problema de las generaciones es un problema de ajuste entre dos calendarios diferentes: el del ciclo de vida del individuo y el de la experiencia histórica". En este sentido, las generaciones no se suceden y tampoco pueden medirse sus ritmos o cadencia; una generación puede durar diez años o varios siglos −tal y como sucedió en las sociedades premodernas− y terminan cuando grandes acontecimientos históricos vacían de contenido el sistema anterior, por lo que el principio de la generación siguiente siempre es producto de discontinuidades del mundo histórico e institucional dominante del momento. Philip Abrams, *Historical Sociology*, Ithaca, Cornell University Press, 1982. p. 261.

[294] *Ibidem*, p. 18.

[295] Manuela Caballero Guisado y Artemio Baigorri Agoiz, "¿Es operativo el concepto de generación?", *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, Universidad de Extremadura, núm. 56, Extremadura, Enero, Febrero y Marzo de 2013, p. 23. Recuperado 27 de marzo de 2017. Disponible en: http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/mcg1.pdf

[296] Durganand Sinha, *The Mughal syndrome: a psychological study of intergenerational differences*, Bombay, Tata Mcgraw-hill Publishing, 1972, p. 13.

cómo estas condiciones históricas están cimbrado la legitimidad de los hombres como jefes de familia, sino que además empujaron a mantener relaciones semánticas entre la masculinidad, la racionalidad, los valores católicos, la alexitimia y quizás un ejercicio arbitrario del poder.

La propuesta fílmica camina por otros senderos, tanto por la manera en que es ejercida la paternidad de Cruz como por las respuestas de Silvano ante esta. A diferencia del señalamiento realizado por Escandón, el personaje encarnado por Infante respeta la figura de su padre a veces en tesituras casi incomprensibles. No obstante, existe una explicación constituida no sólo a partir de la autoridad materna sobre él –la presencia de Viviana o sus prácticas incesantemente evitan que Silvano confronte abiertamente a su padre− sino que también nos enfrentamos con la fuerza simbólica de la figura paterna en el proceso de construcción de la individualidad de Silvano.

Lo anterior es mucho más complejo de lo que parece, y en buena medida se debe a la representación de la masculinidad que ha construido Silvano y de la que su padre se ha distanciado. Recordando un poco a Dennis Wrong alrededor de la manera en que el poder encuentra sus sustentos, es necesario preguntarnos cómo es que el de Cruz constituye sus soportes. Realmente parece existir un andamio que se mueve entre el uso de la fuerza, la manipulación,[297] y el "sentimiento del deber" de Silvano.[298]

Así el poder ejercito por el personaje de Fernando Soler tiene autoridad basada en los significados simbólicos que se desprenden de un constructo cultural donde el padre es el depositario de dicha autoridad, ahí es donde el propio Cruz y los personajes de Viviana y Agustina juegan un papel fundamental, quienes a través de la manipulación recuerdan de manera constante lo que Cruz representa moralmente: "no hables mal de tu padre", "el lugar del padre es sagrado", "a mí no me parece que contradiga así a su padre", "cállese el hocico y no este juzgando a su padre", "bébase su copa primero, ahh! pero vuélvase pa' la pared pa' que no le

[297] La manipulación se entiende aquí como una práctica que intenta producir efectos y deseos en el otro con la finalidad de guiarlos dentro de una relación social y el poder.
[298] Dennis Hume Wrong, *Power: its forms, bases, and uses*, New Brunswick, Transaction Publisher, 2009, p. 26.

falte el respeto a su padre", "ahorita que me acuerdo, qué hace usted aquí en la cantina faltándole el respeto a su padre", "estos hijos de hoy que se atreven a juzgar a su padre", hey tú Silvano, no quieres saludar a tu padre", "va contra la ley de Dios que el hijo quiera ser más que su padre", "cállese el hocico por muy candidato que usted sea, aquí mando yo y seguiré mandando", "cállate hijo, tu padre tiene razón", "ve y pídele perdón y que se te quiten esos dengues de prefecto".

El recordatorio constante de las fronteras de la autoridad que implica Cruz da cuenta de la manera en que los intentos de persuadir a Silvano respecto a lo que debía significar su padre son rotundamente inestables, y esta inseguridad germina debido a la falta de legitimidad, instituida a raíz de la inconsistencia del personaje de Soler respecto a una representación de la masculinidad socialmente positiva, o hegemónica desde la apropiación de los realizadores cinematográficos. De hecho justamente en el seno del descalabro de esta autoridad se puede comprender la virulencia con la que Cruz suele reaccionar frente a su hijo, o concretamente el hecho de que conforme avanza el relato las reacciones del personaje de Soler se vuelven particularmente más agresivas, ya que si bien la autoridad implica legitimidad, pues ella es la que le otorga buena parte de su sentido, en la medida que esta existe se minimiza la necesidad de mantener los medios de coerción en alerta constante. La violencia del señor Treviño actúa como síntoma del derrumbe de su autoridad, o de lo se distingue como retos abiertos a ella, pues conforme avanza el uso de la fuerza se observa como la autoridad de Cruz está fallando.[299]

Aquí nos enfrentamos a un proceso circular, pues en la medida en que Cruz se aleja de una masculinidad virtuosa se agudiza la violencia, y la violencia misma aleja al personaje de Soler de una representación positiva de la masculinidad. En este sentido, a pesar de que en términos sociales la intimidación y el terror que impone Cruz encuentran una explicación, mantener el poder, los realizadores cinematográficos trabajaron a fin de presentar dichas prácticas como irracionales e

[299] R.B. Peters,"La autoridad", en *Filosofía Política*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 10.; Peter Robert L. Peabody, "Autoridad", *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, Tomo 1, Madrid, Aguilar de Ediciones, 1975, p. 112.; Max Weber, *Economía y Sociedad*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 43.

insostenibles, Silvano es un hijo que respeta a su padre a pesar de que él pocas veces le muestra algún tipo de respeto.

La pregunta que se deriva de esta inferencia es sí la película está proponiendo una paternidad donde prevalezca la igualdad o reciprocidad. A este respecto nos parece que la representación de la masculinidad de Silvano brinda una posible explicación a esta directriz. Así en buena medida la construcción del personaje de Pedro Infante como el héroe de la trama reside justamente en su irrestricto respeto a la autoridad de su padre, de hecho cada acción violenta de parte de Cruz confirma su obediencia a una serie de premisas culturales reproducidas en el filme, como la importancia de la familia por encima de los interés individuales, el culto e idealización a la figura de la madre y por supuesto la obediencia al padre, esto a pesar de las fuertes luchas personales por cumplir con su "deber".

Lo anterior significa que sin el respeto a la autoridad paterna, el mensaje de la película hubiera sido otro, pues la connotación positiva que se deriva a partir de esto y se construye alrededor del personaje de Silvano sugiere que la jerarquización en la relación padre e hijo es aceptada y promovida desde la propuesta fílmica. De hecho escarbando sobre otros terrenos la secuela de *La oveja negra*, *No desearas la mujer de tu hijo* (1950) ahondó en esta problemática, planteando que el ejercicio de una paternidad en términos de igualdad o reciprocidad podía ser francamente destructiva, a pesar de este testimonio, consideramos que la película estrenada en 1949 contiene los suficientes elementos para definir y posicionar la representación que de la paternidad constituyó la película.

Lo expuesto muestra regularidades en las representaciones de las masculinidades entre Escandón y la dupla Rodríguez/González, al establecer la autoridad como un importante elemento en la construcción de las representaciones de las masculinidades, y lo que esta implica, a saber no únicamente ser el ojo encargado de vigilar el cumplimiento de órdenes, sino también una serie de identificaciones, demandas y expectativas que se vinculan al mantenimiento de su legitimidad y el ejercicio del poder. Efectivamente, ambas prácticas constituyen como responsabilidad y significado de la hombría, la guía de los hijos, vinculada con la inculcación de los valores cristianos, el uso de la racionalidad y la sabiduría.

Sin embargo, la tensión entre ambas posturas se construye no sólo por la imposibilidad de Escandón de reconocer que ser padre católico no necesariamente viene aparejado a una masculinidad en el sentido socialmente positivo, sino también en el matiz de la distancia que establece respecto al ejercicio de esta autoridad. La enorme lucha que sostiene Cruz respecto al sufrimiento que le causa a Viviana palidece cuando se trata de su hijo, ante él no está dispuesto a desmoronarse. Como mencionamos en el análisis fílmico, concretamente en la secuencia XXXVIII, planos 25 y 28: la música *over*, el lenguaje corporal de Fernando Soler y un cambio en su tono de voz exhiben el viraje emocional del personaje, de estar llorando amargamente a limpiarse las lágrimas y volver a ser la autoridad distante que debe actuar con racionalidad y sabiduría.

Es un vaivén constante durante toda la película, Cruz apela a una jerarquización construyendo una frontera entre padre e hijo que le permite soslayar el reconocimiento de los propios fracasos como padre. Así la autoridad, entendida como la cimentación de una distancia, es presentada como una estrategia nociva en la resolución del conflicto central, bifurcando suavemente el camino que construye nuestro filme con respecto a la propuesta católica. Efectivamente, el propio sedimento dejado por el desenlace allana el camino para corroborar esta premisa: Cruz, frente al lecho de muerte de Viviana y a pesar de la petición de esta de reconciliarse con Silvano, no puede pedirle perdón a su propio hijo, lo que significaría asumir responsabilidades ante todo lo ocurrido.

Derivado de lo anterior, una parte de la problemática del filme se cierne en la crítica al ejercicio de una paternidad, que apela a la jerarquización a fin de inhibir la inestabilidad que caracteriza su legitimidad, pero que más allá de esta, parece carecer de argumentos morales o racionales para poder mantenerse. Esta forma de organizar el poder se vive esencialmente como falta de comunicación así como el ejercicio de la violencia física y discursiva, las cuales lesionan seriamente la integridad de la familia pero que sobre todo destruyen los intentos de construcción de la individualidad de Silvano, quien no es capaz ni siquiera de manifestarle a su padre: “que su madre sufre mucho, que tiene novia y que se quiere casar”.

Silvano cumple con los rituales simbólicos que se derivan de la figura paterna, sin embargo tal como lo hemos manifestado antes, tampoco es un hijo dominado y cooptado por su padre, al contrario la autoridad de Cruz existe en la medida que el propio personaje de Silvano le reconoce como tal, esto pareciera profundamente necesario para la representación de su masculinidad en medio la influencia de la figura de Pedro Infante en el desarrollo del guion: un hijo sojuzgado y marioneta de otro hombre hubiera sido incompatible con la virilidad y hombría que proyectaba el actor en el espacio social. Así el menor de los Treviño es la pieza de alteridad encargada de señalar la masculinidad de su padre –esto también ocurre en la otra dirección− mostrando los límites de la autoridad de Cruz; él es el racero con el que los realizadores cinematográficos nos muestran que el personaje de Soler se torna blando, insensible, excesivo o francamente cínico en el desarrollo de la trama.

Silvano logra desarrollarse como un hombre adulto a pesar de que su padre insista en considerarlo un niño, y ello se logra en buena medida gracias a la presencia de Viviana quien actúa como educadora de su hijo, entendiendo esto como regulación moral, transmisión de conocimientos y experiencias. Bajo estas condiciones, tal como lo señalamos en el análisis de la secuencia I, Cruz no termina siendo un padre autoritario, más bien es uno profundamente ausente en la formación de su hijo tanto por haber construido una frontera, que le permite mantener a salvo su poder, como por no ser el modelo socialmente más idóneo para guiar a Silvano.

Cruz se sabe depositario de la misión de guiar y orientar a su hijo, el problema casi siempre reside en los métodos que aparentemente este utiliza para hacerlo, descollando en muchas ocasiones la violencia física y emocional. A pesar de ello, el personaje de Fernando Soler no podría ser un padre autoritario, en él se presentan prácticas que se filtran como testimonios de la subjetivación de una forma de ser padre, entendida en una relación de respeto y dirigida a la orientación y enseñanza. En la secuencia X, plano XXX, se da, la muestra más elocuente de esto: un Cruz sereno y cortés se dirige a su hijo: “vénganse m’ijo para que se vaya enterando de cómo se manejan las cosas que un día han de ser suyas”.

Derivado de esto vale la pela poner sobre la mesa la propia forma en que Silvano está esperando ciertas actitudes de Cruz, entonces pues, él también forja la identidad de su padre que entonces no sería mero producto de las fantasías que Cruz tiene sobre sí mismo tiene, sino también fruto de lo que el resto, o particularmente su hijo espera de él. Es justo ahí donde prevalece el mayor reclamo del filme, no es que Viviana, Agustina o Laureano le exijan al señor Treviño una forma diferente de ser padre, sino que Silvano espera una serie de prácticas socioculturales que Cruz no es capaz en su gran mayoría de cumplir. Si bien estas expectativas nunca se hacen explicitas ante el propio personaje del padre, Silvano transita por toda la película esperando reacciones distintas del señor Treviño, las cuales evidentemente pocas veces logra conseguir. En total resistencia a lo que le piden en reiteradas ocasiones Agustina o su madre, Silvano si juzga a su padre y ese juicio es el que nos permite vislumbrar el proyecto fílmico respecto a una noción normativa de la masculinidad.

Rubén Montes quien fue señalado por hacer pasar un prostíbulo por salón de masajes en un intento, tal como lo percibía el reportero, de amilanar un poco la golpiza que el día previo al arresto había propinado a uno de los inspectores de la oficina del Distrito Federal le referenció al ministerio público un poco respecto a la relación que había tenido con su padre: “Nunca faltó comida en la casa pero mi papá era muy enojón, nada le parecía, por eso en cuanto pude agarre camino por mi cuenta … a lo mejor si él hubiera sido otro…estuvo bien eso me escaldo el carácter y sé cómo defenderme…”.[300]

Rubén y Silvano comparten la expectativa respecto a que la manera en que se ejerció su paternidad no fue desde luego la más adecuada, incluso concretamente, el primero sugiere la práctica de la violencia –no señala si es física o verbal, o ambas− como una experiencia no agradable que lo llevó a abandonar el seno familiar, de tal manera que la representación construida a partir de esta retórica no sólo encontró en la proveeduría el cumplimiento de un deber sino que avanzó hacia la práctica de una paternidad que implicará por lo menos una disminución de

[300] Rodolfo Castillo, “Formal prisión a hombre acusado de golpear a funcionario público”, *El Universal Gráfico*, México, D.F., 31 de mayo, 1946, p. 22.

la violencia y quizás una mayor fraternidad. A pesar de esto, la postura de Rubén muestra una profunda ambivalencia moviéndose entre el rechazó a una infancia acompañada de un padre "enojón" a quien probablemente sentía sumamente lejano, y la aceptación de que tales prácticas parecieron necesarias para forjarlo en la adultez, como hombre.

La posición final de Rubén respecto a la relación que mantuvo con su padre marca una importante frontera en el ejercicio de una paternidad más fraternal y menos violenta, testimoniando que una relación de esta naturaleza encontró otros detractores, quienes separándose del discursos religioso, arguyeron fines más prácticos al convertirla en un importante factor que forjaba la identidad de los hijos al brindar las herramientas adecuadas para enfrentar la vida.

A partir de esta referencia es vital discutir si esta rudeza con que se acepta el ejercicio de la autoridad paterna se encuentra intersectada por el género. Un testimonio recogido por una trabajadora social de la SSA, respecto a una mujer que había sido abandonada por su pareja a pocos meses de haber nacido su hijo argumentada respecto a la propuesta de regresar a la casa de sus padres: "mi papá esta borracho muchos días, nunca hay que comer además le pega mucho a mis hermanos, conmigo nunca lo hizo porque soy mujer pero no quiero estar así". Efectivamente, pareciera que el ejercicio de la violencia o la rudeza fueron prácticas legítimas en un entramado cultural que encuentra en ellas puntos de referencia para construir la masculinidad de los hijos varones. Hilario en la nota periodística que citamos atrás señalaba "mi papá nos daba lo que nos merecíamos de vez en cuando, así me enseñe a ser hombre".[301]

Como puede observarse los testimonios referenciados, supuestamente réplicas del discurso de sus emisores, seguramente alimentaron las representaciones donde las masculinidades de los hombres de las clases populares normalizaban el ejercicio de la violencia y la distancia como métodos para ejercer la paternidad y construir la masculinidad. A pesar de esto, no significa que estas prácticas no encontraran defensores dentro de la clase media, la propia Escandón Rubio apeló al respeto a la jerarquización y con ello a la distancia entre padre e hijo,

[301] Gualberto Guajardo, *op. cit.*, p. 8.

igualmente existieron posiciones que promovieron un cierto nivel de violencia y orden como prácticas presentes en la educación de los hijos varones:

> […] no releguemos la disciplina porque es uno de los valores necesarios en la educación de los hijos y de ella depende cristianizarlos […] si bien los valores deben ser casi los mismos, a niños y niñas les espera una orientación distinta[…] el cabeza de familia habrá de dirigir sus desvelos hacia los varones, inculcándoles organización, disciplina y racionalidad pues recuérdese que el día de mañana ellos serán los próximos dirigentes de sus propias familias […]unos cuantos jalones de orejas que tal vez lo hagan sentir mal, pero recuerde que todo es con un noble fin, además se procurará ante todo mantener el respeto y amor que la Iglesia católica nos ha enseñado.[302]

La violencia que ejercía o que debía ejercer la autoridad paterna bajo estos discursos es necesaria en el proceso de convertir a los varones en hombres, prevaleciendo una cierta ansiedad de justificarla socialmente y no presentarla como un mero ejercicio arbitrario de poder. Igualmente, predomina la postura de exhibirla no tanto como una práctica normalizada sino necesaria bajo ciertas condiciones. De lo anterior se desprende que efectivamente, a pesar de todos los intentos por legitimarla, la violencia paterna era percibida por varios agentes como no completamente aceptable en la relación entre padre e hijo.

*La oveja negra* propone que la violencia tanto física como discursiva no solo no es aceptable como estrategia en el proceso de educación de los hijos sino que además es profundamente dañina, el dolor de todos los involucrados en la trama, desde el propio Cruz hasta Marielba dan testimonio de la insistencia del filme por dejar claro que una paternidad así trae consecuencias negativas. De esta manera no parece apresurado señalar que el filme discutió abiertamente con las representaciones de las masculinidades presentes en el espacio histórico que dibujaban una paternidad legitimada por medio de la violencia.

A pesar de lo señalado es indispensable matizar un poco esta distancia, sobre todo porque a diferencia de lo que ocurre con los discursos que hemos referenciado atrás, Silvano se encuentra en un ciclo de la vida muy distinto. El personaje de Pedro Infante es un hombre adulto, probablemente cercano a los 30,

[302] Gerardo Septién Urquiza, "Educando a los hombres y mujeres del futuro: Breve guía para un mundo mejor", *Nosotros*, México, D.F., 12 de agosto, 1945, p. 2. ,

que no debería recibir el mismo trato que el de un niño. De hecho tal como lo señalamos en el análisis de las secuencias, una de las raíces de los problemas en la relación padre e hijo se debe justamente a que Cruz constantemente está infantilizando a Silvano. Bajo estas condiciones la película no proporciona información sobre si estos métodos disciplinarios y de orientación fueron considerados como aceptables durante la infancia de Silvano.

En una cadena de significados donde la infantilización del personaje de Infante es sinónimo de violencia se construye un franco cuestionamiento a la hombría de Silvano. Esta premisa es importante pues parece erguirse como la principal explicación detrás de la decisión de aquel de postularse a la prefectura del pueblo construyendo un reto que cuestiona abiertamente a Cruz. A falta de otros mecanismos como la comunicación, Silvano crea este espacio para demostrarle a su padre que es un hombre adulto y que está a su nivel. Así el personaje de Infante se deja envolver por una situación donde no es claro si se trata de un reto a la autoridad paterna o la confrontación contra otro hombre con quien no comparte posiciones respecto a las prácticas socioculturales que implica la masculinidad.

En este sentido la relación entre Cruz y Silvano no sólo se vive como interacción entre padre e hijo sino también entre dos hombres que se disputan el poder; la candidatura a la prefectura es el resquicio por donde se introduce el menor de los Treviño, pero también a donde su padre lo ha orillado. Efectivamente Cruz percibe a su hijo como una competencia, y esto no se desencadena a partir del asunto de la candidatura a la prefectura, recuérdese por ejemplo en la secuencia 1 cuando el señor Treviño cuestiona sobre quien había estado ocupando su lugar al frente de la mesa: “ni piense ocupar el lugar de su padre hasta que yo me muera y todavía falta mucho”. Luego vendrá la prefectura, y la competencia por Justina, esta forma de interacción generalmente se vive de manera unidireccional, es Cruz quien el discurso apela a su autoridad cuando en la práctica lo trata como un igual. Como consecuencia, la película no parece construir a partir de esto una práctica que amilane del todo la función de Silvano de gran héroe ya que la construcción dramática no enseño que el problema de raíz no es propiamente el personaje de Infante sino la manera en que Cruz ha tendido la relación con él.

El señor Treviño se movió constantemente entre la infantilizacion y el trato como adulto, un adulto a quien en muchas ocasiones no consideraba como su hijo sino como un hombre al que retaba de igual a igual. A diferencia de lo que ocurría con Cruz, los realizadores cinematográficos se esforzaron por presentar a Silvano como un sujeto que fue llevado por su propio padre al límite de sus fuerzas y aun así mantuvo la paciencia y el "respeto" que implicaba la autoridad paternal.

Lo anterior no significa la ausencia de cuestionamiento, de hecho existió un pequeño atisbo en la secuencia XXVII, plano 39, y de manera más abierta en la secuencia VI, planos 5 y 6 cuando: en un gesto de frustración Silvano arroja el cigarro que fumaba debido a la llegada de su padre a la cantina, un hombre le replica: "pos que traes, hombre", Silvano afirma, "yo nunca fumó delante de mi padre", a lo que el hombre contesta, "ya… tan grandote, ay tú". A pesar de esto, la hegemonía de Cruz sobre el comportamiento de Silvano no menoscaba la construcción de su masculinidad. En el balance general, tal situación no terminó por dañar la hombría de Silvano quien al exhibirse "racional", estoico y respetuoso fue considerado el hombre de la trama.

El filme parece responder de forma contundente respecto a que la inmovilidad de Silvano frente a las arbitrariedades de su padre no cuestionó su "ser hombre", pero el espacio histórico no parece tan convencido de tender hacia esta posición. A este respecto es sintomático como durante la presentación de una obra en el Teatro-Salón Margo un par de hombres gritaban a uno de los actores, que actuaba como un varón adulto que era seriamente manipulado por su padre "¡No te dejes arrastrar! ¡Se hombre!", mientras señalaban con palabras altisonantes la falta de atributos masculinos.[303] Luego una joven que escribió solicitando consejo de cómo resolver sus problemas con el papá de su hijo preguntaba al consejero de la revista *Paquita Grande*, si era correcto que su esposo permitiera que su padre le reprendiera frente a sus hijos: "mi madre dice que ya es un hombre y debe hacerse respetar".

La independencia de la autoridad paterna se convierte bajo esta retórica en un rito necesario en el proceso de construcción de la hombría y no hacerlo la

[303] Gabriel Villela Armenta, "Desmanes, escándalos y locuras en los teatros de la ciudad", *Excélsior*, México, D.F., 30 de enero de 1950, p. 32.

cuestiona. Algo similar se teje con respecto a la influencia materna, en el mismo año del estreno de *La oveja negra* y *La familia Pérez*, un joven Alfonso León de Garay exhibió su preocupación sobre las consecuencias que traía consigo la influencia de la madre en la conformación de la personalidad de los sujetos, "hemos estudiado casos con severas psicopatologías sexuales, neurosis agudas o esquizofrenias larvadas ocasionadas por la presencia de una figura materna desproporcionada".

De hecho una parte de la cruzada iniciada por la retórica conservadora respecto a los intentos por mantener la presencia de la autoridad paterna en la conformación familiar e individual se dinamizaron bajo un sentido parecido: "Las mujeres son el corazón del hogar pero innumerables hombres delegan en estas la educación de los retoños, las familias no deberían llegar a estos puntos ya que numerosas de ellas no poseen los instrumentos necesarios para fabricar a los ciudadanos del mañana, y las consecuencia pueden ser nefastas, afeminación y jóvenes con muy poco carácter".[304] Sin duda se trata de una dirección contraria y sumamente compleja que golpea de manera contundente los discursos que habían vuelto a la maternidad, desde tiempos del fin de la lucha armada, el centro de una cruzada que pretendía construir prácticas de adoración e idealización. El cine fue agente heredero y profundo dinamizador de representaciones que forjaron este proceso, pero con amplios matices.

*La oveja negra* da testimonio de que la adoración incuestionable a la madre podía ser sumamente dañina para el individuo, pero al mismo tiempo, construyó el honor de Silvano y su heroísmo sobre la base del amor incondicional y obediencia a la figura de Viviana. La dicotomía parece clara y da cuenta delas profundas ambigüedades que se movían dentro de la construcción de la masculinidad, en este sentido, las luchas parecen relativamente cotidianas y simples pero fueron sumamente profundas moviéndose en dirección completamente opuestas y no estables, al final por lo menos con respecto al cine el triunfo de una noción sobre otra términos siendo un problema también que ataño la apropiación.

[304] Gaudencio González Garza, "Reporte sobre las familias en la Ciudad de México a propósito del Primer Congreso Nacional de Asistencia Social", *El Nacional*, 13 de mayo de 1943, pp. 18-19.

Al final, *La oveja negra* discute de manera relativamente exhaustiva una serie de premisas alrededor del rol de guía moral, presentándolo como un importante elemento dentro de la estabilidad familia y social. Una serie de tensiones alrededor de las dos masculinidades más importantes: la de Cruz y Silvano, y el fracaso de la del señor Treviño encarnado en la muerte de Viviana nos da cuenta del posicionamiento definitivo del filme respecto a una masculinidad ejercida de esta manera. En este sentido, la película es relativamente consiste con aquella versión del discurso de las clases media que consideraba a esta forma de ser hombre como profundamente nociva, sin embargo, la masculinidad construida alrededor de Silvano, nos da testimonio de la otra forma en que ciertas nociones alrededor de los hombres rurales eran más bien ambivalentes.

Las luchas personales a las que fueron sometidos ambos personajes debatiéndose entre el ser y el deber ser, entre nociones modernas y tradicionales, entre la familia y el individuo, a veces funcionan como metáfora de las discusiones en el espacio histórico alrededor de la masculinidad. A diferencia de lo que ocurre con *La familia Pérez*, *La oveja negra*, se mostró mucho más ambigua alrededor de algunos elementos vinculados a la autoridad moral, siendo su ejercicio una zona pedregosa donde Cruz fue casi siempre incapaz de movilizarse con ligereza. Lo que sí ocurrió en este filme fue el rotundo cuestionamiento de la violencia y arbitrariedades del señor Treviño, la cual contrasta con la empatía que demuestra Gumaro Pérez, así el muro construido por el personaje de Fernando Soler con su hijo y esposa es el gran problema que cuestiona el filme, de tal suerte, que en el trasfondo se mueve una idea mucho más “moderna” de ejercer la masculinidad.

## Capítulo IV.

## Representaciones de las masculinidades en *La familia Pérez* y *La oveja negra*. Un balance general

Aunque las reflexiones anteriores tendieron tanto a mostrar las peculiaridades alrededor de las representaciones de las masculinidades en los dos filmes como a construir líneas que nos ayudaron a explicar la manera en que estas pudieron o no interactuar e intercambiar con su contexto social, es indispensable comprender a los filmes no sólo con respecto al espacio fuera de campo, sino la forma en que sus propuestas socioculturales encontraron tensión entre ellas mismas, lo anterior a fin de vislumbrar un poco más las distancias, regularidades y los alcances estructurales de dichas representaciones durante el periodo.

En cierto sentido estuvimos frente a dos filmes que edificaron construcciones culturales de las masculinidades distantes: Gumaro es un hombre urbano manipulado por su esposa que logra imponer o más bien reivindicar el poder bajo una autoridad firme pero sensible a las necesidades o expectativas individuales de sus hijos. Cruz en cambio es un hombre rural que actúa como tirano al ejercer un amplio poder tanto sobre su esposa como en su hijo, y que en el desenlace de la trama no termina de dar esa vuelta de tuerca que le permitiría resarcir su autoridad. A pesar de lo señalado, un ejercicio de comparación nos muestra como una a una las películas exhiben elementos de procesos estructurales de legitimación de la hegemonía masculina y de cómo estos intentos a veces contrapusieron, bifurcaron o deslizaron tibiamente las prácticas construidas alrededor de ellas.

Históricamente, el canon más importante que exigen las masculinidades ha sido la subordinación de la mujer, y alrededor de él se han desdoblaron una buena cantidad de prácticas. Concretamente esta ha sido una de las reflexiones más insistentes de parte de los estudios alrededor del cine mexicano del periodo donde se le señala a esta práctica un papel relevante en el trabajo de normalización de la subordinación femenina, sin embargo, después de la revisión de los filmes consideramos importante atender con un poco más de detalles aquella reflexión, intentando deliberar cómo es que pudo tener lugar dicha sumisión y que alcance

pudo tener en la manera en que se constituyeron las representaciones de las masculinidades y sus nociones normativas.

Alrededor de esta premisa, entre Gumaro y Cruz existen relativas distancias respecto a cómo se relacionan con las mujeres que los rodean, concretamente ya señalamos antes la forma en que ambos varones interactuaron en sus relaciones: la lucha a la que es sometido el personaje de Joaquín Pardavé para recuperar su poder y autoridad frente a la amplia potestad que Cruz ejerce sobre su esposa, e incluso sobre otras mujeres en el pueblo. Después sin embargo, cuando Gumaro se ha "reivindicado" la apuesta de *La familia Pérez*, se tejió en la misma dirección. El tono de la subordinación fue por supuesto distinto, y esto se debió en alta medida a la forma en que se construyeron las características de los personajes de estas mujeres: Viviana pocas veces dejó de ser una mujer abnegada que resistía las infidelidades, desprecios, alcoholismo y abandono de su esposo, mientras Natalia con amplios matices paso de ser una mujer empoderada a una que aceptó la autoridad de su esposo.

En este sentido la subordinación encontró espacio para constituirse en direcciones relativamente disimiles, para comenzar la de Natalia fue reconocida inicialmente a partir de la dependencia económica, para ir dirigiéndose hacia una con características morales y convertirse finalmente en ampliamente afectiva, por su parte la de Viviana nunca dejó de ser amorosa.

El cine de la Época de Oro abonó y definió esta construcción de forma descomunal: el amor romántico se volvió el gran mito que circuló y legitimó la subordinación de buena parte de las mujeres del celuloide, representándolo como el recurso redentor, santificador, inseparable de los personajes femeninos y de los desenlaces felices. En este sentido, el amor romántico (o pasional como otros lo llaman) no se refirió entonces a un mero recurso cinematográfico o proceso interno sino al trabajo de subjetivación de instituciones –entendidas aquí también como representaciones−, sociabilidades y formas de organizar el poder.

Natalia Vivanco después de saber que Gumaro abandonará definitivamente su hogar, apela frente a su esposo sosteniendo que de hacerlo dejará en el desamparo moral a sus hijas, aquél sin embargo revira argumentado que ellas están

ya en condiciones de construir su propio camino, finalmente en un gesto sumamente dramático, la señora Pérez señala: “Gumaro, no sabía lo que hacía pero nunca he dejado de quererte, equivoqué la forma pero en el fondo, no he podido, no puedo vivir lejos de ti” a lo que el personaje de Joaquín Pardavé replica: “Ahora lo comprendes”. Después de esto, la película nunca termina por esclarecernos exactamente qué es lo que Natalia entendió y antes no comprendía, pero parece que la clave se encuentra justamente en el reconocimiento del personaje de Sara García alrededor de la manera “déspota” con la que había tratado a su esposo, y lo que ello había implicado, la inversión del poder y la autoridad al interior de su familia.

*La oveja negra* camina en una dirección muy cercana. En el lecho de muerte de Viviana esta afirma: “todo fue como tenía que ser… tu así…yo queriéndote tanto, ¿cómo no se iban a enamorar todas de ti? ¿no me enamore yo también?”. Aquí tampoco Viviana aclara explícitamente la manera en que Cruz era para, a pesar de eso, haberse enamorada de él, lo cierto es que de forma relativamente contundente la película invirtió tiempo para llevar a explicar aquella faceta que el personaje de Dalia Iñiguez conocía sobre Cruz: un hombre adulador que la llama “bea”, estrella de un “beo” jardín, sol, el ángel, la estrella de la casa, la mujer más linda y más buena del mundo, etcétera. Pero el personaje de Fernando Soler generalmente, o por lo menos en repetidas ocasiones se comportó de manera violenta frente a ella, acusándola inclusive de ser la mente maestra que había estimulado a Silvano para que aceptase la candidatura a la prefectura. En contra de cualquier racionalidad, con las infidelidades, los hijos fuera del matrimonio, el trato humillante que le otorgaba a su hijo, Viviana anheló su presencia y su reconocimiento.

La antropóloga Marcela Lagarde ha señalado la relevancia del amor como mecanismo donde la subordinación encuentra uno de sus cimientos: “La entrega, la servidumbre, el sacrificio y la obediencia, así como la amorosa sumisión a otros, conforman la desigualdad y son formas extremas de opresión”.[305] Efectivamente, el amor romántico fue el camino que llevó a estas dos mujeres a depender de sus esposos y la dependencia trajo consigo la subordinación, si bien para el caso de

[305] Marcela Lagarde y de los Ríos, *Amor y Sexualidad, una mirada feminista*, Conferencia Impartida en los Cursos de Verano de la Universidad Menéndez Pelayo, Universidad Menéndez Pelayo, Santander, 2008, p. 2

Natalia, esta va emparejada a una serie de sometimientos de otra naturaleza, las palabras del personaje de Sara García sugieren que en el trasfondo de toda la relación con Gumaro se ha encontrado siempre el amor. En este sentido no todos los filmes de la Época de Oro conllevaron diferentes hilos en el entramado que constituyó el sometimiento, como bien queda demostrado en *La oveja negra*, Viviana no parece encontrarse dependiendo económicamente ni moralmente de su esposo, más sin embargo, la necesidad que tiene porque aquel esté a su lado se torna incluso más allá de las consignas sociales.

La película *Cuando quiere un mexicano* (1944) presenta a Mercedes (Amanda Ledesma) y Guillermo (Jorge Negrete) dos adultos en condiciones económicas similares que han dado tumbos por la vida con una amplia libertad otorgada por aquella riqueza. Concretamente Mercedes es una mujer caprichosa pero independiente que toma lo que le place y no es capaz de subordinarse a los intereses sociales a pesar de la propia muerte de su padre. Dicha situación se modifica cuando conoce a Guillermo en una suerte de enredos amorosos que le hacen creer que aquel es un pobre mayordomo de un hombre adinerado. El enamoramiento al que la propuesta fílmica somete a los personajes termina ejerciendo estragos en sus prácticas, pero a este respecto es sintomático como Mercedes en el desenlace será evidentemente subyugada, lo cual fue testimoniado a través de una bofetada que el personaje de Negrete le propina en un acto de desesperación para hacerla reconocer que ella también está enamorada.

Emilio “El Indio” Fernández en la dirección de *La malquerida* sometió a una adinerada viuda llamada Raymunda (Dolores del Río) a la potestad de su esposo Esteban (Pedro Armendáriz) bajo el argumento del amor, el cual además la volvió ciega a vislumbra la enorme e irrefrenable pasión que se constituía entre su esposo y su hija Acacia (Columba Rodríguez) creando una de las tragedias más aclamadas del cine mexicano. También en *Enamorada*, Beatriz Peñafiel (María Félix), una joven hermosa, indomable y sumamente rica abandona un futuro estable para seguir al general José Juan Reyes (Pedro Armendáriz) uniéndose con ello además a la Revolución. El nombre del filme anuncia la importancia del amor romántico en las práctica de los personajes y la fotografía de Gabriel Figueroa en la secuencia

final, donde se nos muestra a la altiva Beatriz siguiendo a pie a Juan José como cualquier soldadera, da uno de los más grandes testimonios de la manera en se organizó el poder en la relación de pareja y como el amor fue una de las estrategias por excelencia que conducía a la subordinación femenina.

La regularidad fue relativamente clara, sin embargo tal como parece demostrar *La oveja negra* y *La familia Pérez* dicha subordinación implicó distancias tanto en la forma en esta tuvo lugar como en los grados. Viviana en el balance general parece ser una mujer mucho más sumisa que la propia Natalia quien dicho sea de paso no sólo tuvo una dependencia afectiva por Gumaro sino que también se hayo atada a él moral y económicamente. Efectivamente hay matices diversos en estas formas de subordinación que se definieron en buena medida también por la forma en que aquellos hombres ejercieron su masculinidad, y la cual estuvo a su vez condicionada por los espacios de poder que estas mujeres encontraron para construir su identidad.

Viviana ejerce un incalculable peso moral sobre Cruz, y gran parte de la lucha interna que sufre su personaje se debe justamente a la influencia que ejerce la figura de aquella en sus nociones respecto a las prácticas moralmente aceptables. A diferencia de la manera en que el personaje de Dalia Iñiguez percibe a su marido, el señor Treviño parece observarla más como una figura maternal que una verdadera pareja emocional y sexual: “sabes una cosa cuando se murió mi madre yo nunca pensé que hubiera en el mundo otra mujer como ella, pero estaba bien equivocado porque aquí estas tú… yo creo que ella allá desde el otro barrio, te me mando pa’ que ya no la llorará y te diera a ti todo el cariño que a ella ya no podía darle”, sentencia Cruz.

Esta forma tan singular en que el personaje de Soler entiende a su esposa es la grieta por la cual se filtra la autoridad de Viviana, pero al mismo tiempo es el espacio por el cual se ha escapado la fidelidad que debía guardarle. Frente a estas condiciones el poder moral de ella sobre Cruz sale a la luz en los momento que este concientiza que sus prácticas han roto los lazos de respeto a su matrimonio, mientras que la subordinación de Viviana se teje constantemente por un

considerable miedo a perderlo, en este sentido esta se torna más aguada cuanto más se presentan las amenazas de que esto ocurra.

Natalia parece sufrir una situación un tanto parecida al final de la película. Frente a la pregunta que realiza a su esposo respecto a sí está dispuesto a perdonarla por todo lo que ha ocurrido, el propio Gumaro en un tono sumamente jocoso afirma: “Si pero bajo estas condiciones, aquí nadie grita más que yo, aquí nadie ronca más que yo, aquí nadie come más que yo, voy a meter de conscripto al vago este de Ramón para que aprenda a ser hombre, aceptas todas estas condiciones, o me voy a vivir con mi amante”. Sin embargo, como ya mencionamos en otro momento el sedimento dejado por el tono cómico que embiste esta secuencia así como lo sucedido en los segundos previos amilana un poco el mensaje dado por estas últimas palabras.

Al igual que ocurre entre Viviana y Cruz en la secuencia antes referida, Natalia y Gumaro en la intimidad de su habitación desnudan, previo a la declaración que anotamos en el párrafo anterior, mucho del tono en que se configurara su relación a partir de aquel momento. Aunque prevalece un amplio reconocimiento de la autoridad masculina, el personaje de Joaquín Pardavé frente a las lágrimas de su esposa, quien llora amargamente por la inminencia de su abandono, afirma: “… yo te quiero más como eres, sin pinturas ni afeites, y que valen más tus nobles canas que todos los listones del mundo, mi marquesita de Salvatierra”. Así la dulzura con la que Gumaro le da un beso a su esposa en la frente se convierte en un importante amortiguador que repliega una lectura donde la subordinación implique opresión, humillación o negación de la individualidad del otro.

Además y quizá más importante, las prácticas que configuran las nociones del género tanto de Cruz como de Gumaro midieron el tono con el que se presentan dichas subordinaciones. Mientras que el señor Pérez ha exhibido una masculinidad racional, ecuánime y ampliamente comprometida con el bienestar de su familia la cual no conllevó el atropellamiento de la individualidad de sus miembros, Cruz es un sujeto visceral y sumamente injusto que no tuvo reparo en pisotear el bienestar de quienes lo rodeaban. De lo anterior se desprende que la subordinación de la mujer en muchas ocasiones, aunque canon exigido por la masculinidad también

debía encontrar y construir expresiones de su legitimación, las cuales evidentemente también canalizaron las formas de entender la hombría o la virilidad, en este sentido bajo las condiciones descritas esta subordinación encontraba justificación en la medida que las prácticas del otro también correspondían a los modelos socialmente aceptables de las masculinidades

A este respecto podemos observar la lucha que emprendió el director Alejandro Galindo contra una masculinidad que aunque racional era ampliamente unilateral y autoritaria a través de don Rodrigo Cataño en *Una familia de tantas*. El personaje de Fernando Soler subordinó de tal manera a su esposa doña Gracia que más que un individuo con experiencias y opiniones propias, aquella fue presentada como su sombra o una simple extensión de su brazo ejecutor. Maru (Martha Roth), la hija menor del matrimonio, ante el evidente descubrimiento de su noviazgo con Roberto del Hierro (David Silva) se confronta con su padre: “en las entrevistas aprovechamos para hacer planes para una vida de comprensión, sí, de participar yo de sus problemas y gozar con él sus triunfos y aliviar yo sus penas, él ser mi sostén y mi guía, vivir yo en él como él vive en mí… por eso es que ahora tengo el valor para hablar pues no quiero verme como mi madre sumida en esa inmensa soledad en la que vive,… dile mamá, tú dile, di lo sientes”. Su madre afirma: “Hija…soy tan desdichada”.

Al igual que ocurrió con otros elementos alrededor de la construcción de la masculinidad, la tendencia del cine mexicano de la Época de Oro no fue ciertamente un cuestionamiento a la subordinación de la mujer, sino más bien la definición de ¿cuál era la medida justa? Y las respuestas estuvieron altamente condicionadas por las nociones normativas de las masculinidades que construyeron las propuestas fílmicas, en la medida en que estos hombres del celuloide respondía o no a las formas de masculinidad hegemónica fueron presentadas o no como legitimas las maneras en que se ejercían las subordinaciones desplegadas sobre las mujeres, de esta manera, tal como lo muestra *La familia Pérez* o *La oveja negra* ni la nulificación del otro o más bien en este caso de la otra, ni tampoco su completa hegemonía eran los caminos adecuados para mantener la estabilidad familiar o social y dar pie a la felicidad individual.

Justamente a partir de la búsqueda constante que emprendió el cine mexicano por lograr y enseñar los caminos para la felicidad es importante abordar otro elemento que resulta relevante en la configuración de las representaciones de las masculinidades en ambos filmes, a saber, la paternidad y relacionado con este punto, la manera en que tuvieron lugar las luchas generacionales. En el trasfondo del ejercicio del ser padre subyace tanto para Cruz y Gumaro la amplia misión de lograr no únicamente el bienestar sino también la felicidad de sus hijos, es ella o la apropiación que los realizadores hacen sobre ella, la que determina las representaciones que pudimos analizar. Ahora bien a pesar de tratarse de una meta vital así como una pesada responsabilidad para uno y otro, de las propuestas fílmicas descuellan algunas diferencias.

Para comenzar el género de los hijos intersecta la paternidad, Gumaro tiene cuatro mujeres y un varón, mientras que Cruz es padre de un hijo reconocido, aunque tiene otros naturales con los cuales no tiene una relación muy profunda. Las diferencias de género fueron sumamente importantes porque definieron las prácticas que se configuraron en el desarrollo de la paternidad, de tal suerte que las relaciones que se tejían con varones y mujeres fueron un tanto distintas. Así Gumaro al igual que Natalia comparte la preocupación por desposar a sus hijas, la discusión aquí es más bien bajo qué condiciones lo harán, mientras que el señor Pérez sostuvo una posición donde el matrimonio debía realizarse bajo el amor, Natalia lo hace para verlas “en un ambiente sin pobreza”. Se trata de un trasfondo angular ya que apunta hacia una serie de valores que determinaron el objetivo del filme de presentar al personaje de Joaquín Pardavé como el gran héroe.

Efectivamente, Gumaro fue la voz considerada y racional que afirmaba que sus hijas no debían “sacrificarse”, si bien las características cinematográficas del filme, es decir, ser una comedia de enredos entibió mucho las pretensiones de Natalia, las cuales no terminan siendo acciones arbitrarias y mezquinas que originaron la infelicidad y el malestar familiar e individual, lo cierto es que la distancia existe y no debe pasarse por alto, ya que el filme se esforzó por marcar estas diferencias entre los valores detrás de la maternidad y paternidad. La búsqueda por

desposar a sus hijas desde luego parte de una representación muy particular del ser mujer, donde uno de las grandes misiones atribuidas a su género era justamente el lograr matrimoniarse, en este sentido no se trata de una práctica de la cual estuvieran exentos los varones, más bien lo que se permitía a uno y a otro género durante el proceso era lo que marcaba una importante diferencia.

La manera en que Gumaro intentó canalizar la vida de sus hijas o bien los vestigios referenciados por el filme respecto a esta interacción fue donde el personaje de Pardavé exhibió su vena más conservadora, inclusive esto ocurrió mucho antes de su profundo empoderamiento. La dramática secuencia donde lo observamos hablar íntimamente con Clara manifestándole su incomodidad frente a que ella tuviera que trabajar debido a que él por sí mismo no era capaz de obtener los recursos económicos suficientes para satisfacer las necesidades familiares, otorgan pruebas de que el señor Pérez se había apropiado de la ideología según la cual las mujeres no debían trabajar o por lo menos no debía ser su responsabilidad aportar recursos económicos al sustento del hogar.

Como pudimos observar el espacio histórico nos señaló que durante la década hubo muchas mujeres que se insertaron en la vida económica del país de manera formal, o más concretamente, que algunas de ellas pertenecientes a la clase media mexicana encontraron espacios para desarrollarse profesionalmente, sin embargo, las voces más conservadores tendieron a encontrar esto como una seria amenaza a la estabilidad familiar y social. El señor Pérez sin duda hace eco de aquellas posturas, cuando una vez que ha logrado resarcir su autoridad y de manera aún más explícita le prohíbe determinantemente a Clara que siga trabajando. Se trató de una doble implicación para su masculinidad y por supuesto para las nociones que sobre hombría despliega la propuesta fílmica, primero la indudable subjetivación respecto a la proveeduría económica de la familia y paralelamente la subordinación de la mujer.

El acento conservador de la paternidad de Gumaro sin embargo también fue nutrido por la relación que mantuvo con su hija Rosa quien, como ya señalamos, parece constituir el epitome de la llamada “mujer moderna”. La falta de aceptación del señor Pérez a ciertas práctica, que fueron presentadas por el filme como

bastante comunes en el personaje de Lilia Prado −beber, salir a fiestas, aceptar regalos costos−, se teje en un tono donde la femineidad se contraponía con el espacio público y la libertad sexual.

Simultáneamente, fue en estas relaciones donde Gumaro parece romper con nociones más autoritarias y ausentes respecto a la paternidad. Ya señalamos en el análisis de las secuencias la manera en que Gumaro entabla una relación muy estrecha con Clara, la cual le lleva incluso a manifestarle de manera abierta su malestar respecto a que no es capaz de cubrir por sí mismo los gastos familiares, luego más tarde cuando es enterado de la fuga de Rosa con el ex pretendiente de aquella, igualmente muestra su preocupación por el sufrimiento que pueda estar pasando Clara.

Por su parte, con Rosa la dinámica se teje respecto a otras prácticas pero en una tesitura muy parecida, presentándose como el padre consejero que requiere la trama. En este sentido, a pesar de la profunda gravedad con la que fueron desplegadas las acciones perpetradas por el personaje de Lilia Prado, concretamente su fuga con el pretendiente de su propia hermana, parecen encontrar a un padre comprensivo cuya mayor prioridad es lograr restituir la honra familiar y la de hija. Pero es necesario aclarar que para Gumaro la situación es indignante, vergonzosa y que las acciones de su hija “no tienen perdón de Dios”. A pesar de ello, la aceptación del error por parte de Rosa y Roberto así como la disposición de resarcirlo mediante el único vehículo moral para hacerlo, el matrimonio, fueron suficientes para lograr el perdón y darles un cálido recibimiento.

Derivado de lo anterior, el retorno de Rosa implicó para la masculinidad de Gumaro su institucionalización como guía moral de la familia a través de la reposición de la honra de su hija y cuyo subsuelo fue la subordinación de la mujer. Ciertamente, las prácticas que se tejieron alrededor de los dos personajes, Clara y Rosa, exhibieron una faceta apegada a los valores tradicionales donde la canalización del honor de las hijas como pieza fundamental del honor familiar fue un terreno relativamente común en el ejercicio de la paternidad durante la Época de Oro del cine mexicano, pero en el proceso Gumaro despliega una serie de prácticas sentimentales y de amor por sus hijas que rebasa los límites de la distancia que

implicaba su autoridad paternal, mezclándose de tal forma que resulta muy complicado distinguir las fronteras entre una y otra. Estos vestigios de involucramiento, comprensión y empatía se entrelazaron con el miedo a la pérdida del capital simbólico de los hijos, fuente de infelicidad personal que se barajea entonces como el fracaso indiscutible de la paternidad y derivado de ello una gran derrota de la masculinidad.

Así pues, las fronteras de la autoridad y poder paternal sobre las mujeres no fueron estables y en muchas ocasiones exhibieron amplias críticas que invitaron a su cuestionamiento, así lo manifestó la tragedia que se construyó sobre Amalia de los Robles (Dolores del Río) en *La Bugambilia*, cuando su padre don Fernando (Julio Villareal), le prohibió mantener una relación amorosa con Ricardo Rojas (Pedro Armendáriz) por considerarlo un "pelado" que no estaba a la altura de su hija. En *Azahares para tu boda* (1950) la soltería como símbolo de la victimización a la que don Ernesto (Fernando Soler) somete a su hija Felicia (Marga López) al también prohibir su matrimonio con Carlos (Eduardo Noriega) cuando este se niega a realizar el rito católico que implicaba dicho compromiso debido sus creencias socialistas. Luego 10 años más tarde, el reencuentro de los dos enamorados se vuelve a topar con la muralla establecida por su padre y su infranqueable necesidad de mantener el honor familiar al rechazarlo ahora bajo el argumento de que Carlos lo ha acusado falsamente de crear una mentira donde pretende enlodar su nombre. De esta manera, para algunas propuestas fílmicas una paternidad polvorienta y autoritaria era un camino seguro hacia la ausencia de felicidad, y esto parece haber sido particularmente cierto para las mujeres, quienes generalmente fueron las victimas por excelencia de los valores tradicionales a los que sus padres intentaban mantener.

A los hijos varones se les permitió más autonomía tanto en las relaciones de pareja como en las actividades profesionales que podían ejercer, sin embargo, lo anterior no significó una libertad irrestricta. Como pudimos observar en el caso de *La familia Pérez* Gumaro demuestra su amplio rechazó a la libertad que Natalia le había otorgado a Ramón, a tal grado que en la secuencia final el señor Pérez toma la decisión de mandarlo de conscripto para que aprenda a ser hombre, se trata de

acto de arbitrariedad muy importante en la representación de la masculinidad de Gumaro que se une a la profunda diferencia de opinión que tiene con aquel respecto a la fuga de Rosa, la cual fue resuelta con un acto sumamente violento de parte del señor Pérez.

Realmente la postura que mantiene Ramón alrededor de la fuga de su hermana sólo fue la punta del iceberg de la desaprobación de Gumaro alrededor de la personalidad de su propio hijo, al cual no considera un hombre. Las causas bajo las cuales ocurre lo anterior no fueron del todo tácitas, sin embargo el señor Pérez comparte con Cruz la misma percepción, ya que uno y otro manifiestan de manera explícita que tanto Ramón como Silvano no eran aún hombres. En este sentido, tales situaciones muestran cómo la construcción de la masculinidad implicó su constante cuestionamiento, ocurriendo que la figura paterna actuó como un vehículo de reproducción de dicho constructo sociocultural.

La negación del "ser hombres" de ambos varones parece tener una raíz distinta, mientras que la de Silvano surge como consecuencia de su infantilización entrelazada con la ansiedad de Cruz de continuar siendo el hombre importante dentro de su familia, la de Ramón parece tejerse a partir de la distancia respecto a prácticas que Gumaro considera inapropiadas para lograr ser hombre, quizá concretamente el ser un "vago" como lo cataloga. Esto no ocurría con las mujeres del celuloide, a quienes la autoridad paternal les demandaba ser "decentes", y donde las violaciones a los cánones sociales atribuido a sus género no conllevaba la perdida de la femineidad sino una modificación en los calificativos que las describían, los hombres en cambio sí podían dejar de serlo o incluso no serlo jamás.

De hecho aquí vale la pena poner sobre la mesa la manera en que Cruz y Gumaro se encuentran unidos de alguna forma por la manera en que interactúan con sus hijos varones. En el análisis de las secuencias sugerimos que el ejercicio de la paternidad del personaje de Pardavé ofrecía una serie de diferencia alrededor del género de sus hijos, para el caso de Ramón construye un espectro de distancia entre padre e hijo pero sobre todo el ejercicio de la violencia como herramienta para encausar las prácticas de Ramón.

Cruz en este tópico parece encontrar un vaso comunicante con Gumaro. Como quedo mostrado en el desarrollo de la película, el señor Treviño ejerce una amplia violencia como mecanismo para hacer valer su poder y mantener su autoridad. Ahora bien, a pesar de que dentro de la propuesta fílmica de Ismael Rodríguez, el personaje de Soler no tiene una hija para poder establecer una comparación, consideramos importante plantear otras directrices respecto a las representaciones fílmicas donde la intimidación sobre los hijos varones podía ser permeable a ser justificada por expectativas alrededor del ser hombres. Se trata de un elemento importante en la construcción general de la masculinidad donde la violencia de género no fue un terreno que atañó exclusivamente a las mujeres, y que pudo ser ejercida como mecanismo de empoderamiento pero también de castigo y enseñanza en el proceso constante de convertirse y demostrar "ser un hombre".

Recuérdese que la familia ha sido históricamente la primera fuente de socialización y de identidad masculina, donde a los niños varones se les enseña a actuar con coerción muchas veces a través de la propia coerción, cualquiera que sea las condiciones de esta, lo anterior a fin de instruirlos a escapar de situaciones adversas y controlarlas. En este sentido podría existir una condición de normalización de la violencia como dispositivo para educar a los hijos varones, no porque sobre las hijas no se ejerciera, sino que las representaciones parecen apuntar a que sobre los hombres se despliega justamente como práctica para hacerse hombre o para confirmar serlo. Así lo insinúa tanto la paternidad de Cruz y Gumaro sobre sus hijos varones que a este respecto se torna particularmente coercitiva, e incluso rebasa las fronteras de la relación entre padre e hijo para convertirse en una lucha de hombre a hombre.

Pero *La oveja negra* y *La familia Pérez* se distancian de manera muy profunda en el subsuelo que existe detrás de esta violencia, mientras que la de Gumaro encontró espacio para legitimarse no sólo porque el señor Pérez era un varón con hombría y respetable modelo a seguir para Ramón, sino también porque este joven fue presentado desde el primer momento como un varón inútil que no tenía ningún porvenir, recuérdese las palabras de José Ángel Espinosa Ferrusquilla,

“es un bigardón de 17 años, sangrón, igualado y mal estudiante de secundaria, apasionado admirador de Tongolele, Kalantan y todas las bailarinas sicalípticas”, mientras los planos nos muestran a Ramón en una habitación tapizada de posters de mujeres semidesnudas, encendiendo un cigarro para echarse luego plácidamente sobre la cama a fumarlo y disfrutar de la lectura de una revista *Vea*. Silvano en cambio, como ya señalamos, fue representado como un joven trabajador, inteligente, respetuoso de la jerarquización familiar, que fumaba pero nunca lo hacía delante de su padre. Cruz por su parte fue construido como un individuo con una dudosa moral, alcohólico, ludópata, mujeriego, y desde luego no trabajador.

Así las propuestas fílmicas discutieron o apoyaron en el desarrollo de la trama la violencia ejercida sobre sus hijos varones. Quizá la tendencia de la producción del periodo la presentó más bien como el último recurso en medio del fracaso moral de los hijos en general pero ante todo de los varones, sobre quienes una bofetada como castigo o catarsis de la frustración paternal fue una escena más común respecto a las que se constituyeron alrededor de las hijas, las cuales generalmente tendieron a ser presentadas como reprobables casi bajo cualquier circunstancias. El tono terrorista, arbitrario y anticuado con el que don Rodrigo Cataño fue dibujado en la multicitada *Una familia de tantas*, después de haber propinado una golpiza a su hija Estela por encontrarla “besuqueándose a media calle” con su novio Leopoldo, o la bofetada que Pepe *El Toro* en *Nosotros los pobres* (1948) deja caer sobre el rostro Chachita derrumbándola en el suelo, después de que ella lo acusa de haber matado a su madre, encuentra un espacio inmediato de culpa y purga en el personaje de Pedro Infante, pero sobre todo el tono dramático de los recursos cinematográficos ya sea que estos implicaran las miradas aterradas de los otros personajes o una música *over* estridente encausaron el mensaje que tales prácticas no era aceptable.

Lo contrario parece ocurrir respecto a los varones, a quienes las tramas definen que su falta de hombría era un motivo suficiente para despertar la ira honorable de sus padres. En *Primero soy mexicano* (1950) don Ambrosio Fuentes (Joaquín Pardavé) tras descubrir que su hijo Rafael (Luis Aguilar) ha embarazado a Lupe (Flor Silvestre), su joven protegida y no está dispuesto a responder por el niño

que viene en camino, lo desconoce como hijo y defiende su derecho a insultarlo, agregando:

> **Don Ambrosio**: […] y no solo de eso sino de castigarte como me dé la gana, sí después de pisotear la honra de una pobre muchacha mi padre me hubiera oído hablar así me hubiera tirado todo los dientes de una bofetada y yo hubiera besado la mano que así castigaba mi falta de vergüenza.
> **Rafael**: Eso era antes, los tiempos han cambiado.
> **Don Ambrosio**: Rafael no me obligues a…
> **Rafael**: No me levante la mano padre porque me va obligar a…
> **Don Ambrosio**: Anda si eres tan hombre respóndeme, perro, canalla, desagradecido, pídame perdón de rodillas.
> **Rafael**: (Carcajadas) De rodillas está usted loco.

Don Ambrosio no sólo da un par de bofetadas a su hijo, sino que después de los primeros golpes, la burla de Rafael encienda más la irá del personaje de Joaquín Pardavé quien lo golpea con un látigo de manera por demás violenta, a pesar de esto, la narrativa del filme tiene una fuerte tendencia a legitimar las prácticas del señor Fuentes justamente por la falta de honor de parte del personaje de Luis Aguilar, de tal suerte que al final parece ya no tratarse de un desacuerdo entre padre e hijo sino una pelea que el primero quiere que sea respondida de hombre a hombre. Algo similar ocurre en *El barchante Neguib* cuando Neguib (Joaquín Pardavé) confronta a su hijo Alfredo (Jorge Ancira) al saberse que este se niega a aceptar la paternidad del hijo que ha engendrado con Isabelita (Carmelita González), el personaje de Pardavé toma de la solapa a Alfredo y le pide: “por favor, no hagas que me olvide que soy tu padre”.

En este sentido, la toma de posición respecto a la violencia paternal no fue un tema que sólo se cuestionara de manera arbitraria en *La oveja negra* o justificara en *La familia Pérez*, la producción durante la década mostró profundas inquietudes respecto a ella colocando el ejercicio de la paternidad bajo tales condiciones en el ojo del huracán, dando lugar a una dinámica que se movió entre el rechazo y la búsqueda de la dosis justas, en cuyo subsuelo yacía un severo cuestionamiento como herramienta normalizada en el proceso de educar a los hijos.

Igualmente, es sintomático que en las secuencias referenciadas atrás sea justamente el deshonor vinculado a la falta de responsabilidad en el ejercicio de la

paternidad lo que provocó estas reacciones tan virulentas. Tal situación de hecho adquirió condiciones sobresalientes como eje central o como historia secundaria en las tramas, presentándose durante el periodo como una problemática cuyo tratamiento tenaz sugiriere, un malestar o quizás también una complicidad compartida, la cual como observamos antes alcanzó al orden gubernamental. No parece entonces gratuito que en la construcción de la representación de la masculinidad de Cruz se haya dibujado a un hombre incapaz de hacerse responsable de sus hijos, el señor Treviño agolpa prácticamente la antítesis del hombre honorable, esto parece leerse a la luz del contexto sociocultural donde fue producida y surgió la película en donde dicha práctica fue percibida como un gran problema.

Concretamente como ya señalamos las líneas identitarias constituidas por las elites y clase medias atribuían concretamente esta irresponsabilidad a las clases populares de las zonas rurales y urbanas, sin embargo, a veces el cine reto este vínculo semántico. Concretamente Cruz Treviño es un norteño que parece vivir en una situación lo suficientemente desahogada económicamente, aun así no es capaz de hacerse responsable de los múltiples hijos que tiene en la ranchería donde él es el patrón. Así la incapacidad paterna en la producción cinematográfica de la época parece que no se relacionó de manera irrestricta al ambiente rural o a las clases populares, sino que se constituyó como un problema de falta de hombría, e incluso apuntaba más bien a hombres con cierto poder económico o social que en un acto de egoísmo privilegiaba su prestigio social por encima de la deshonra a la que sometían a las madres y a las penurias que eran objetos los hijos.

A este respecto valdría la pena señalar que a veces el abandono surgía debido a una modificación o deterioro de los valores familiares, resultado de la exposición a ambientes sociales alejados de la familia. Concretamente, lo que ocurre con Farid o Alfredo Basharut en *El barchante Neguib* atestigua esta línea explicativa, pues el personaje de Jorge Ancira rompió con los valores familiares al abandonar su pueblo, Parandícuaro, para forjarse un mejor porvenir en la Ciudad de México. Sin embargo, cuando sus padres también migran a la capital reencontrándose con él, descubren a un hombre ambicioso, mezquino, que lo

mismo desconoce y se avergüenza de sus orígenes como se niega a reconocer a su hijo. Luego más tarde cuando Alfredo se ha dado cuenta de lo erróneo de sus prácticas sostiene “estaba encandilado por los destellos de una vida falsa y mentirosa”. El mensaje parecía señalar que la ciudad o más concretamente la Ciudad de México podía corromper, pero este mismo significado se le atribuyó a los Estados Unidos, ya que fue este espacio y la ruptura con el México rural lo que volvió a Rafael en *Primero soy mexicano* el hombre altanero e irresponsable que no estaba dispuesta a responder respecto a su paternidad.

Fue una discusión que permaneció en la década siguiente, otorgando a algunos melodramas familiares las construcciones narrativas necesarias para lograr destacar durante el ocaso de la Época de Oro del cine nacional, estamos hablando de *Acá las tortas* o *Maldita Ciudad* (ambas de 1954). Pero en Cruz no caben completamente estas explicaciones ya que el personaje no se encontró sometido a una ruptura vital de su espacio social, de hecho el conflicto subsiste justamente porque este es incapaz de adaptarse y mutar a las condiciones que sus ciclos de vida le imponen socialmente. A pesar de todo, la tensión de los valores se mantiene y las propuestas fílmicas utilizaron a los personajes para canalizar y constituir la respuesta correcta a las problemáticas.

La naturaleza de los mecanismos que originaron la falta de responsabilidad respecto a los hijos en la producción fílmica se movió también en el marco de una lucha generacional que como mencionábamos antes estaba empujando al replanteamiento de las masculinidades. Los hijos fueron presentados como una oleada de jóvenes que desconocían los valores bajo las cuales habían crecido, moviéndose hacia la búsqueda de sus propios conceptos de felicidad persiguiendo su independencia, bienestar económico y desde luego prestigio social, bajo estas condiciones la figura paterna fue generalmente la voz de la conciencia o el pequeño déspota que maniataba el espíritu de sus hijos por miedo a la pérdida del honor familiar o personal.

Las paternidades de Cruz y Gumaro se movieron dentro de este esquema en direcciones opuesta, mientras que el señor Pérez fue un padre consejero, fuente de sabiduría casi incuestionable, Cruz fue una pesada carga sobre las espalda de

Silvano, quien en repetidas ocasiones actuó como otro hijo más al que se tiene que rescatar. Como esqueleto de todo este tejido se encontró desde luego la manera en que se dibujaron las representaciones de las masculinidades que determinaron en alta medida el ejercicio de la paternidad pero también el ser hombre de los personajes de los hijos, con respecto a este asunto, es preciso pensar a Silvano en un patrón donde los descendiente, sobre todos los varones, no necesariamente encarnaban un latigazo modernista absoluto que pretendía desvincularse de los valores familiares en los que se habían criado, sino más bien una lucha constante entre las influencias modernas y las tradicionales.

Silvano parece moverse en un espectro entre un joven individualista con una profunda ansia de prestigio y felicidad, quien cuestiona de manera constante las prácticas de su padre; y los valores tradicionales que su madre le había inculcado de respeto a la autoridad paterna, fidelidad o celibato prematrimonial. De hecho los hijos varones al igual que las mujeres fueron fuente de tensión para los padres, ya que aquellos podían cumplir la función de ser los catalizadores de la propia conducta paterna e incluso germen de sabiduría moral para los padres y sus hermanos. No se trata de un ejercicio gratuito, ya que la premisa de la subordinación de la mujer actuó como barrera al no permitirle a las hijas cumplir un rol similar de manera cabal, en compensación actuaron como importantes amortiguadores emocionales para muchos hombres que como Gumaro sufrían dolor debido a las exigencias sociales y familiares. Pero hay que hacer notar que ni una ni la otra se presentan como formas menores en el desarrollo del relato, pues al final revelan que la tesis de una autoridad paterna incuestionable en el cine mexicano no fue infranqueable, permitiéndonos acceder a pensar que hubo propuestas fílmicas que asentaron en los padres la posibilidad real de estar equivocados, o que la paternidad era un ejercicio donde la autoridad implicaba el reconocimiento de las propias limitaciones y el redescubrimiento de la libertad y sabiduría del otro.

En *Los hijos de don Venancio*, Eduardo (Rafael Banquells) el hijo mayor de Venancio Fernández (Joaquín Pardavé), muestra un poco la dinámica a la que nos estamos refiriendo. De manera apesadumbrada, un día el personaje de Joaquín Pardavé le muestra a su hijo mayor el malestar que le causa su incapacidad de

comprender del todo a sus cuatro hermanos, a lo que Eduardo le manifiesta "… quiero decir que en sus tiempos las cosas se veía de otro modo, ahora todo ha cambiado padre y las dificultades entre usted y los muchachos provienen de su falta de comprensión de la vida actual… todos es cuestión de amoldarse a la vida moderna, comprensión de su parte y respeto por parte de ellos es lo que hace falta padre". En el desenlace después de un proceso de redescubrimiento y de empatía alrededor de la felicidad del otro se construye la aceptación de don Venancio respecto a la forma en que cada uno de sus hijos ha decidido forjarse sus caminos fuera de los planes que él mismo les había imaginado, sin embargo, también en un ejercicio de justicia, los propios hijos redescubren los enormes sacrificios que ha realizado su padre por darles un buen porvenir.

Todas estas tensiones se viven en el celuloide como profundas crisis que debaten las nociones normativas del ser hombre en la dimensión generacional, los hijos discuten la manera en que sus padres ejercen la paternidad y encarnan su masculinidad y los padres cuestionan a sus hijos la forma en que se construyen o intentan constituirse como hombres. Se trata de un importante elemento que muestra las tensiones entre la tradición y la modernidad presentes en el espacio histórico, que el propio cine alimentó, amortiguó y apropió. Al final *La familia Pérez* y *La oveja negra* fueron solo fue una pequeña muestra de los procesos culturales respecto a la manera en que debía construirse la paternidad revelando que la tensión no sólo provino del amplio frente de las mujeres victimizadas en las cintas sino también de muchos varones que se encontraron en sus padres o hijos prácticas que resultaban incompatibles con el ejercicio de ser hombre, siendo esto un epicentro fundamental.

Estrechamente relacionado con la subordinación de la mujer y el ejercicio de la paternidad se encuentra la manera en que el cine mexicano mostró una particular preocupación por la manera en que los hombres construían sus relaciones eróticas o bien ejercían su sexualidad. Nosotros ya vimos como Cruz es tejido de tal forma que sus experiencias extramatrimoniales fueron seriamente sancionadas a lo largo del relato, esto ocurrió por una serie de condiciones tales como su edad, el matrimonio con Viviana y su evidente falta de responsabilidad respecto a sus hijos

“naturales”. Pero aun cuando en el trasfondo subyace el tono negativo de esta práctica existe una doble lectura de desaprobación alrededor de la libertad sexual de Cruz construida a partir de los recursos cinematográficos: por un lado durante la primera parte de la trama se le dibuja como un hombre cómico que toca lo patético, quien a pesar de estar entrado en años gusta de coquetear con mujeres jóvenes para intentar conquistarlas; luego más tarde el tamiz cómico se pierde un poco para dar paso a un individuo desalmado que arrastrado por una pasión está dispuesto a abandonar a su propia familia.

La película fue particularmente cuidadosa en no hacer perder el carácter reprobable de su relación con Justina y la infidelidad que se desprende de ella, en este sentido, a Cruz nunca se le representa como un hombre realmente enamorado, más bien a uno que como bien lo asegura él está “enyerbao”. El tono sugiere una apuesta y definición nodal porque tal vez el amor ingresaría como una variable que borraría el carácter pecaminoso y escandaloso de aquella práctica, tal como ocurrió en *La casa chica* (1950) con Fernando Mendoza (Roberto Cañedo), quien sostiene una relación fuera del matrimonio durante largos años con Amalia (Dolores del Río) de quien estaba enamorado, siendo representado más como víctima del compromiso matrimonial que tiene con su esposa Lucila (Miroslava Stern) que un hombre perverso que arrastrada por una pasión traiciona su honor.

De esta manera prevalecía el sedimento cristiano donde las relaciones sexuales o las experiencias eróticas debían involucran un amplio resabio de emociones vinculadas al amor romántico, esto era especialmente cierto para las mujeres, pero también para los hombres o por lo menos aquellos que eran considerados como tal, léase aquellos con hombría quienes debían vivir estas experiencias en el marco de amor y con vistas al matrimonio. Con respecto a lo señalado ya hemos mencionado algunas referencias de filmes muy importantes durante el periodo donde los padres han sancionado a sus hijos justamente por la falta o la separación de este proceso social, inclusive en *La oveja negra* recordemos como Viviana prohíbe o intenta inhibir que Marielba suba al caballo a un lado de Silvano afirmando: “bájala de ahí, qué ya están casado o qué, deja que te vea tú

padre (dirigiéndose a Marielba) y el tuyo( (dirigiéndose a Silvano) ni enterados están que son novios".

En una parte de la producción del periodo existió una amplia necesidad por hace entrar las experiencias eróticas o sexuales dentro del contrato matrimonial. Además en el tono con que estas eran representadas también influían factores como la edad, el estado civil y la personalidad de la mujer con quien se perpetraba dicha experiencia, relacionado con esto ya hemos señalado la importante distinción dentro de nuestro filme con respecto a la forma en que se pretendían tejer las relaciones de Silvano con Justina, si son comparadas con respecto a la que esta entabla con don Cruz, y la que tiene el personaje de Pedro Infante con su novia Marielba.

El cine mexicano encontró en las aventuras de los donjuanes jóvenes un tema recurrente para explotar en las tramas. Si bien como actor, Pedro Infante se movió en *La oveja negra* dentro de un marco ya bastante conocido debido a que cimbró su carrera encarnando representaciones de hombres "mujeriegos", debe hacerse notar que este sólo fue la punta del iceberg de una serie de personajes que desfilaron por las salas de cine seduciendo o coqueteando con toda clase de mujeres, ya fuera que esto implicara el trabajo actoral de las grandes estrellas del *Star System* o actores de menor categoría dentro de la industria.

Lo apremiante para cualquiera de estos hombres del celuloide era la noción compartida de que la conquista o la seducción de la mujer era una premisa fundamental dentro de la construcción de su masculinidad, y en esa medida se constituían sus prácticas. Con referente a esto una secuencia muy sintomática fue la ocurrida en la película *Me ha besado un hombre* (1944). Luisa Montes (María Elena Márquez) se hace pasar por su hermano para poder regresar a México y escapar de la guerra en Europa. Ataviada como varón se presenta frente a un antiguo amigo de su padre quien le da trabajo como ayudante en una presa en construcción, ahí conoce al ingeniero Álvaro Álvarez (Abel Salazar) por el cual se siente profundamente atraída. En el proceso de enamoramiento de ambos personajes, Luis −o Luisa Montes haciéndose pasar por hombre− es cuestionado por parte del Doctor Villar (Andrés Soler), amigo de Álvaro, respecto a su

masculinidad: “haz de saber que Álvaro y muchas personas de la presa creen que tú no eres… que no eres… lo suficientemente hombre” condenándola a demostrar que lo es. Ante aquella imposición Luis revira que precisamente ese día tenía planeada una “aventurilla”, yéndose de juerga a seducir a Lupita, la mujer por la que Álvaro se siente atraído.

Lo recurrente de la temática sin embargo, no implicó representaciones compartidas, si bien hubo donjuanes que se construyeron en una tesitura donde sus actos de seducción fueron dibujados como picarescos o travesuras, así lo testimonian filmes como *Dicen que soy mujeriego*, *Me he de comer esa tuna* o *Cinco rostros de mujer* por mencionar algunas, pero también ocurrió que estos actos de seducción eran percibidos como perversos debido a las funestas consecuencias para el honor de las mujeres o el familiar, esto fue lo que paso en películas como *Las abandonas* (1944), *Una mujer con pasado* (1949), *Dos pesos dejada* (1949) o *En carne viva* (1950).

La virilidad como significante de prácticas tales como la seducción, el coqueteo y las experiencias sexuales o eróticas fueron un parámetro muy importante de organización de las representaciones de las masculinidades, convirtiéndose bajo estos significados en un serio opositor de la hombría. Esto explica la dicotomía a la que se encontraron sometidos muchos de los personajes masculinos dentro de las propuestas fílmicas y cómo es que tuvo lugar una lectura tan distinta respecto al teatro montado por Margarita donde ella se vuelve la amante de Gumaro. Lo anterior aún y cuando ambos personaje fueron representados en condiciones muy similares, ambos eran hombres casados, de edad avanzada, con hijos prácticamente adultos y que inclusive se relacionan, o dicen relacionarse, con mujeres mucho más jóvenes.

Concretamente esta última condición resulta por demás sintomática ya que volviendo un poco a la referencia citada en *La oveja negra*, el argumento del señor Treviño para legitimar su relación con el personaje de Virginia Serret se estableció bajo la idea de que aquel necesita juventud a su lado porque “juventud llama juventud” aseguró. Así la atadura semántica que Cruz construyó entre la juventud, experiencias sexuales y la virilidad constituyeron una relación que se encontró como

raíz de las infidelidades del personaje, pero que el señor Treviño parecía entenderlas como vitales en el proceso de mantener su poder social como hombre.

La propuesta de Ismael Rodríguez disputa de forma severa a Cruz que haya entiendo la práctica de la masculinidad de esta forma, debido a los alcances que la infidelidad tiene sobre su esposa y como modelo para su hijo, en este sentido, dicha conducta más que agenciarle poder lo desautoriza al interior de su familia. Esto ocurre con el personaje de Soler, pero de hecho tal como ya hemos insistido es imperioso comprender estas prácticas no únicamente en esta dirección o preguntarnos si este significado fue del todo obsoleto o no funcional a fin de acumular capital simbólico en el ejercicio del ser hombre, ya que como hemos señalado a diferencia de lo que ocurre con Cruz, en Gumaro tal condición se convirtió en el primer paso hacia su empoderamiento.

Es una lucha de significados importantes pues a pesar de que por sí mismo la práctica de la sexualidad fuera del matrimonio y la infidelidad que se deriva de ella parecen teñir de un halo negativo a la paternidad y el vínculo conyugal entre Natalia y Gumaro lo cierto es que el teatro de la relación de este último con Margarita le da la oportunidad al personaje de Pardavé de ser revalorado por su familia. La latente posibilidad de perderlo de forma definitiva golpea de tal manera al personaje de García que hasta se “cuelga unos moños ridículos” para intentar reconquistar a su esposo. Pero además y sobre todo pensar en la virilidad de Gumaro como aún viva también se teje como elemento importante en esta reconquista. Las palabras de Natalia son notorias a este respecto cuando señala que no alcanza a comprender como es que su esposo ha logrado conquistar a una mujer como Margarita, luego más tarde en una de la secuencia cuando se da el reencuentro entre los señores Pérez, la película nos aclara de manera tácita cuales son las características que tiene aquella: es una mujer joven.

Como consecuencia de lo mencionado también parece enramarse una relación similar donde juventud, experiencias sexuales y virilidad, se constituyen como piezas de la masculinidad, agenciándole poder al señor Pérez. Sin embargo, la lectura generalmente iba dirigida en un sentido negativo para los hombres, ya no exclusivamente por su condición de individuos casados sino también por su edad.

La negación de la sexualidad o la posibilidad de enamoramiento de los hombres de edad avanzada con mujeres jóvenes, fue severamente sancionada por los filmes de la Época de Oro. En *La mujer sin alma* (1944), Fernando de Fuentes hizo esfuerzos por mostrar la incompatibilidad de que una mujer joven y hermosa como Teresa (María Félix) se sintiera realmente atraída por un hombre de edad avanzada como don Alfredo Velasco (Fernando Soler), al final su castigo residirá en descubrir que Teresa no sólo lo ha buscado por su dinero sino que también había seducido a su joven sobrino Enrique Ferrer (Antonio Badú).

Algo similar se construyó en *Dueña y Señora* (1948) donde una ama de llaves, doña Toña (Sara García) le reprocha al patrón Fernando (Domingo Soler) su futuro matrimonio con una joven llamada Isabel (Marga López) quien al enamorarse de uno de los hijos de aquel, Luis (Rubén Rojo), le revela al personaje de Sara García que el único motivo que la mantenía al lado de don Fernando era su ambición y necesidad de salir de la pobreza. La sanción que le impone la trama es ser encarado por Isabel quien le sostiene "que el amor por Luis es más grande que su propia ambición" y saber con ello que ha sido cambiado por su joven hijo. Lo interesante viene con el desenlace cuando don Fernando da un balazo a una fotografía de su juventud y refiere:

> Mate al otro yo que quería sobrevivirme, estaba loco ¿verdad?, ustedes me veían claramente y yo no era capaz ni de verme las canas… míralas Isabel (mientras se pasa las manos por su cabello) parecen más blancas ahora ¿verdad? y estas arrugas, están más pronunciadas […] que inconsciente era, ¿cómo me atreví a besarte? ¿cómo no entendí tu amor hacia ella, Luis? Y tan natural […] un viejo en medio de dos jóvenes, no quiero palabras, ni tristezas, ustedes son jóvenes y tiene derecho a la vida que yo viví la mía demasiado y hasta robe otras […] luchen juntos ustedes que tienen la vida por delante, yo estoy viejo para comprender esos problemas.

Por otro lado, debemos pensar en la manera en que en el trasfondo de la relación que mantienen Cruz y Gumaro con sus respectivas esposas se teje la idea de la selectividad masculina, que pone en una situación de competencia a las mujeres a fin de ser elegidas por el hombre; donde además podemos ver reproducida nuevamente la subordinación femenina y la hegemonía masculina ya que fueron ellos los que tuvieron el poder de elegir. La no elección no sólo iba emparejada del desprecio de parte del hombre al que se amaba sino sobre todo del

descalabro al capital simbólico de las mujeres rechazadas, que bajo el ritmo de ambas películas, padecían esta condición por no ser jóvenes y quizá por ello tampoco atractivas. Empero nuevamente ambos filmes se distancias por la manera en que se cimientan los personajes femeninos, mientras que en Natalia parece necesario hacerla transitar por este pequeño riesgo que le permita hacer comprender el buen marido que era Gumaro, en Viviana no hay lugar para legitimar las experiencias sexuales fuera del matrimonio, y esto acaba ejerciendo una vital influencia en la manera en que se entrelaza el relato y las representaciones de las masculinidades de uno y otro

Pero el pasar de mujer en mujer o la relación fuera del matrimonio no implicaba desde luego enamoramiento, una importante distinción que estableció la producción durante este momento fue justamente no someter a los hombres a las mieles del amor romántico, ya que esto sólo podía ocurrir con la mujer adecuada. Así muchos varones del celuloide fueron "especialistas del amor" sólo en lo concerniente a las técnicas de seducción o conquista, no propiamente en los términos del amor romántico porque quienes lo hacían sucumbían ante el poder femenino. De esta manera el enamoramiento de los varones, sobre todo de los rurales, podía tambalear la ejecución de prácticas vinculadas a la demostración pública de la masculinidad, esto le ocurrió a Jorge Torres (Jorge Negrete) en *¡Hasta que perdió Jalisco*, a Juan Gómez en *Las abandonadas* (1944), a Pedro Dosamantes en *Dicen que soy mujeriego* (1949), a Juan Charrasqueado en *Juan Charrasqueado* (1947) o desde luego al propio Silvano con Marielba quien le refiere de manera un tanto cómica: “para que sepan de una vez que usted ya tiene mi fierro”, a lo que el personaje de Amanda del Llano contesta, “pues no soy tu vaca”, “pero yo sí soy tu buey” le revira el menor de los Treviño.

Este cuestionamiento también era ambivalente ya que el amor implicaba en repetidas ocasiones el abandono de la parranda, el juego, el alcohol o las múltiples parejas, de tal suerte que las tramas parecen sugerir la transformación de aquellos hombres en socialmente funcionales. Algo de esta condición se dio en la película *Su última aventura* (1947) con el gánster Raúl (Arturo de Córdova) cuando se enamora de Graciela (Esther Fernández) al abandonar su vida de delincuente.

Concretamente respecto a esto es revelador lo anotado por el personaje de Pedro Armendáriz en Juan Charrasqueado cuando en una escena sumamente íntima con su enamorada María (Miroslava Stern) afirma: “nunca supe lo que era querer de verdad, tener un cariño como este que me ha hecho ver la vida en otra forma… lo que fui… eso ya no cuenta, desde ahora voy a ser otro hombre, serio y trabajador como el que más, ya que no podre darte la vida que estas acostumbrada, al menos que no me llegues a echar en cara que no supe hacerte feliz”.

Bajo estas condiciones es posible replantear un poco las conclusiones que establecen o sugieren que el amor romántico sólo ejercía una notable influencia en los personaje femeninos, si bien la tendencia de los filmes fue presentar a ellas como las más enamoradas o las que más fácil lo hacían, este también logró transformar las prácticas de ellos ostentándolo como un marcador en la constitución de representaciones disimiles de la masculinidades. De esta manera la experiencias eróticas, sexuales o amorosos al tiempo que definieron la identidad masculina de los personajes en las salas de cine, también fueron elementos cuyas representaciones apuntaban a lecturas positivas o negativas en el desarrollo del relato como significados de la demostración de la masculinidad, en esto influenciaron otros factores como la edad, la condición civil de quienes lo hacían, o también si se trataba de ambientes rurales o citadinos ya que las propuestas fílmicas construyeron un vínculo particular entre aquellas prácticas y los personajes rurales.

Derivado de todo lo anterior parece constituirse una especial tensión alrededor de estas prácticas surgidas por la amplia necesidad de los filmes por hacer prevalecer la institución familiar; de esta manera el rasero que generalmente media estas experiencias era el nivel de contribución que ejercía en la constitución, mantenimiento o destrucción de la institución familiar y sobre eso se desarrollaban todos los demás significados alrededor de las representaciones de las masculinidades. Lo anterior también es particularmente interesante porque permitió la constitución de nociones normativas, de tal suerte que algunas formas de masculinidad fueron representadas como inherentes y necesarias en el mantenimiento de la familia e incluso en la felicidad individual, ello fungió el rol de

argumentos que legitimaban ciertas formas de ser hombre sobre otras, al tiempo que las empoderaba y se presentan como masculinidades hegemónicas.

Uno de los espacios que compartieron estas nociones normativas fue precisamente el trabajo cómo elemento constitutivo de la hombría, a este respecto por lo menos a Gumaro y Cruz se les exige tener una actividad que les permita obtener recursos para poder con ello proveer económicamente a su familia. El trabajo fue y sigue siendo la pieza más importante de la hegemonía masculina en el mundo occidental, no es entonces una novedad que *La oveja negra* y *La familia Pérez*, hayan mostrado y reproducido la relación entre hombría y trabajo, de hecho fue un camino seguido por casi toda la producción cinematográfica durante la década de los cuarenta, que representó primariamente a ellos realizando actividades laborales en el espacio público mientras que a ellas dedicadas al ambiente doméstico.

Cómo ya sugerimos sin embargo, la representación que dibujaron ambos filmes se movió en direcciones un tanto diferentes, mientras que en Gumaro el trabajo representa esencialmente una fuente de presión económica, para Cruz implicaba una causa de dislocamientos morales. Referenciando un poco lo que ya habíamos señalado, el problema en Cruz es que el personaje realmente no trabaja, al menos no en algo que socialmente fuera convenido como una actividad laboral; en algún momento del desarrollo de la película, el señor Treviño se muestra creyente de que dedicarse a jugar es una actividad laboral, pero para quienes los rodean, especialmente Silvano y Agustina, el dinero que podía obtener jugando a la baraja no le otorgaba a esta actividad la categoría de trabajo. Juan Charrasqueado pensaba lo mismo ya que en la referencia expuesta sostiene que deseaba abandonar la vida de apostador para tener “un trabajo”.

En Gumaro la tensión se construye primariamente porque la práctica laboral que realiza no es lo suficiente para otorgar a su familia los bienes materiales indispensable para poder agenciarle el status que aquella desea, siendo a partir de esto que la película llega a cuestionar su trabajo. Eso mismo ocurre nuevamente con Juan Charrasqueado, quien muestra claramente el vínculo entre el trabajo y el

capital económico como fuente de tensión sobre su masculinidad, pero a diferencia de Gumaro, Juan planea amortiguar su carencia con años de felicidad.

También es importante señalar que el énfasis de uno y otro filme por construir o inclinar significados alrededor del trabajo, no implicó la supresión del elemento moral en Gumaro, ni en Cruz la relación con el capital económico, al contrario en ambas propuestas fílmicas prevalecen estos significados pero con fuertes tendencias a privilegiar la discusión alrededor de una función normativa sobre otra. Lo anterior evidencia la manera en que ambos elementos fueron presentados durante el periodo como fuentes de prestigio familiar, constituyendo un entramado que ligó el trabajo del jefe de familia con el capital simbólico del grupo en una dialéctica muy singular.

De hecho es profundamente sintomático como en *La oveja negra* y *La familia Pérez*, el trabajo genera tanta tensión tanto para la familia como para los individuos, de tal suerte que las condiciones laborales iniciales fueron expuestas por las películas como no idóneas para el ejercicio de una masculinidad hegemónica, esto despunta inclusive en el propio Gumaro que durante un primer momento fue desarrollado como una víctima. Los filmes pretenden canalizar una parte de la prácticas en el ámbito público, a fin de dar pie a que ambos varones pudieran desarrollar una masculinidad con autoridad y poder, derivada del ejercicio de un trabajo que permitiera tanto la obtención de recursos económicos al tiempo que fuera una actividad socialmente aceptable.

El trabajo era un oasis de poder y autoridad, de ahí fue originaria la enorme presión que se ejerció sobre Cruz por no tenerlo aunque poseerlo por sí mismo no volvía al varón un sujeto con una masculinidad hegemónica como ocurre con Gumaro. Una reflexión constituida a partir de ambos filmes nos permite observar como el trabajo fue un elemento formador de hombría así como factor rector de la masculinidad siendo ambos filmes ampliamente exigente con sus protagonistas. Así parece relativamente nítido ver que el primer y más esencial requerimiento era tener un trabajo, en el sentido de ejercer una actividad que implicará un esfuerzo físico o mental, a fin de obtener recursos económicos o en especie para poder subsistir. La idea del esfuerzo, como señalamos, antes era importante puesto que desechó el

juego o la mendicidad como actividades entendidas como trabajo pues que si bien implicaban la obtención de recursos, desde el punto de vista social, parecen haber sido interpretadas como no relacionadas con el gasto de energía. Después de esto, como parámetro de organización de la masculinidad, el trabajo apuntaba hacia una holgada obtención de recursos económicos a fin de volver al jefe de familia un proveedor no sólo suficiente sino con un relativo margen de plusvalía, ya que en la medida en que esta existía se podía o no acumular capital económico.

Ambos requerimientos fueron un tema relativamente constante entre los personajes masculinos en las salas de proyección en una suerte de contraposición muy particular. Así a los grandes villanos de la cinematografía nacional se les adjudicó como parte de su configuración negativa justamente la falta de un trabajo que atañera esfuerzo. Ello ocurrió con Ledo (más tarde *El Tuerto*) en *Nosotros los pobres* (1948) y *Ustedes los ricos* (1949) quien no sólo era un parrandero y jugador sino también un ladrón experimentado. En *Nosotros los pobres* nuevamente, el padrastro de *La chorreada*, don Pilar (Miguel Inclán) quien fue representado como un hombre sin ningún trabajo que además era adicto a la marihuana; Paco (Rodolfo Acosta) “El cinturita” en *Salón México* (1948) quien para vivir explotaba a Mercedes (Marga López) o finalmente, Roberto Ramírez “El suavecito” (Víctor Parra) en *El Suavecito* (1950) un varón vividor e infiel a su abnegada y trabajadora pareja Lupita (Aurora Segura). De esta forma ser un mantenido o realizar alguna actividad criminal, fue un línea relativamente estable en la producción cinematográfica al nutrir el sedimento negativo detrás de estas prácticas forjando representaciones de varones perversos, abusivos, malvados o en última instancia socialmente no productivos que implicaron la desvalorizaba y desautorizaba de manera notable de estos dentro de las tramas.

A pesar de lo anterior, parece ser que la más ruda exigencia que se dejó caer sobre las espaldas de los personajes masculinos fue justamente la constituida a partir de la posesión de un empleo o trabajo que implicará no únicamente la obtención de recursos para sobrevivir sino uno que permitiera cubrir una serie de exigencias vinculadas al bienestar de otros. Esto se encuentra presente en *La Bugambilia* con Roberto Rojas, en *Ustedes los ricos* con Pepe *El Toro*, en *Puerta,*

*joven* (1949) con Cantinflas (Mario Moreno) o en *El barshante Neguib* con el personaje de Pardavé. La ansiedad entre estos personajes por tener riqueza o un excedente se constituyó como un vehículo para conquistar la felicidad, para lograr eso se representaron a hombres en condiciones que cuestionaron su masculinidad hasta ser calificados inclusive de ser donnadies, derivando en abiertas manifestaciones donde anhelaban poseer un trabajo o empleo que les permitiera acceder a recursos económicos a fin de cumplir más allá de las necesidades básicas. De esta manera, muchos varones del celuloide exteriorizaron crudamente, con dolor y vergüenza, las limitantes de su hombría a partir de estas variables, tras de ser sometidos en las tramas a procesos donde ser valientes, nobles, honorables y atractivos no era suficiente para cumplir de manera cabal como hombres.

Este tejido cultura explica que a pesar de que Gumaro tenía un trabajo socialmente aceptable que le otorgaba autoridad, este no era suficiente para proporcionarle el poder que le permitiera ser considerado el auténtico jefe familiar; mientras que en Cruz, el no realizar ninguna actividad o por lo menos no realizarla de manera habitual fue bastante para desautorizarlo al interior de su familia. Ambas películas fueron notoriamente rigurosas en los términos que esta práctica requería para otorgar a dichos varones los elementos simbólicos necesarios para ser apreciados tanto con autoridad como empoderados.

La manera en que estos conflictos de significados tuvieron injerencia en la constitución de la masculinidad, estuvieron notoriamente intersectados por la condición de clase media de ambas familias, ya que si bien pareciera como si los Treviño se encontraban en una posición mucho más holgada que los Pérez, lo cierto es que no fueron representados como los grandes hacendados o terratenientes que se encontraron en otros filmes del periodo, en este sentido a pesar del amplio peso moral que se ejerció sobre la ausencia de trabajo de Cruz, el sedimento del trabajo como fuente de recursos económicos existió, de hecho recuérdese a este respecto la manera en que Silvano le cuestiona a Viviana: “Oiga ‘ama porque mi papá nunca ha trabajado desde que tengo uso de razón cada vez que viene así usted tiene que sacar de su propio dinero”.

Derivado de lo anterior es necesario plantear que la presión ejercida alrededor del trabajo como elemento constitutivo de la hombría aunque particularmente aguda sobre los hombres de la clase media o popular, ya que además de connotaciones morales tenía muchas de naturaleza económica, ello no significó que los personajes de las elites estuvieran exentos de esta tensión. Eso ocurre en *El gran calavera* (1949) donde don Ramiro de la Mata (Fernando Soler) un hombre rico pero suave para dirigir los destinos de su familia fue objeto de los abusos de sus hijos Virginia y Eduardo (Rosario Granados y Gustavo Rojo respectivamente) así como de su hermano Ladislao (Andrés Soler) y la esposa de este, Milagros (Maruja Griffel). Después de construir un teatro para hacer creer a su familia que han perdido toda su riqueza, el personaje de Fernando Soler orilla a todos a realizar actividades que antes jamás habrían realizado. A este respecto sobresale la crítica que don Rodrigo realiza sobre su hermano Ladislao que fue representado como un mantenido al que no le gustaba trabajar, pero también sobre su hijo, quien previamente había abandonado la escuela esperando resolver su futuro bajo la tutela de su padre. El desenlace de la historia finaliza con la reivindicación de los De la Mata y su consecuente transformación, donde Eduardo vuelve a la Universidad mientras el personaje de Andrés Soler aprende a valor la importancia del trabajo para su individualidad.

Condiciones similares ocurren con los varones Veradada, Guillermo y Escolástico en E*l baisano Jalil*. Cuando ante la notificación de parte del jefe de familia de que están en banca rota, este señala una serie de carencias de cada uno de los miembros del grupo. Mientras a las mujeres se les responsabiliza de malgastar el dinero en bienes superfluos o en caridad religiosa sin ningún sentido, Guillermo Veradada le reprocha a su cuñado Escolástico: “[…] el señor, no ha visto lo que quiere decir la palabra trabajo ni en el diccionario”, a lo que su esposa Carmen Rivera (Mimí Derba) le revira: “permite Guillermo que con todo respeto a tu larga lista de considerandos deba añadir que tú tampoco has trabajado nunca”.

El trabajo fungió así como una pieza vital en la construcción de la identidad masculina, sin importar demasiado sí realmente había la necesidad de obtener recursos a través de él. Derivado de ello el ser trabajador era paradójicamente una

cualidad sumamente valiosa que ayudaba a mitigar carencias económicas, eso señaló *La Chorreada* respecto a Pepe *El Toro* cuando era acosada por el Licenciado Montes; o también el propio Pablo (Rubén Rojo) otra vez en *El gran calavera* quien se dibuja el hombre más conveniente para ser elegido por encima del pretendiente millonario de Virginia, “soy tanto como él, y más más trabajador y más honrado” pero al mismo tiempo era un atributo inapreciable para los varones de las elites a las que también se les exigían cumplir con esta práctica.

En otro orden de ideas, volviendo nuevamente a nuestros dos filmes es necesario pensar que la posibilidad o no de hacer frente a los apuros económicos de ambas familia, en medio de la notoria incapacidad de uno y otro de los jefes por soportar y proveer económicamente, cualquiera que sea la causa, fue visiblemente amortiguada por los hijos. Al hacer referencia a esta condición emerge la diferencia que existe en la manera en que tanto Cruz como Gumaro enfrentan esto. En *La oveja negra*, el señor Treviño se muestra complacido con enseñar a Silvano la forma en que funciona el negocio familiar, o en última instancia procura ufanarse de que parte de la educación con la que ha forjado a su hijo se ha cimbrado en enseñarlo a trabajar. En Gumaro, como ya hemos citado en repetidas ocasiones, dicha práctica le resulta sumamente poco placentera. Estamos ante nociones intersectadas por el género de ambos jóvenes, donde al contrario que ocurría con las mujeres a ellos no sólo se les estimulaba a trabajar sino además se les valoraba más.

De esta manera en Cruz se contrae un poco la presión individual respecto a la noción de que como hombre debía trabajar, lo anterior derivado de que al ser Silvano un varón a este también se le entrenó, estimuló y aplaudió que lo hiciera, constituyendo un efecto de sustitución familiar. En el señor Pérez el hecho de que su amortiguador económico sea justamente una mujer ejerce una terrible tensión, derivado probablemente de una noción subjetiva de que las mujeres no debían hacerlo.

Esto fue un tema que no se trató de manera tan abierta en las películas durante el periodo, ya que en general la mayor parte de los melodramas familias o comedias dejaron bastante asentado que al interior de la unidad doméstica, los hijos

varones debían trabajar mientras que las mujeres auxiliaban en las labores domésticas, esperando constituir su propia familia a través del matrimonio, o incluso en algunas propuestas fílmicas las jóvenes de las elites únicamente hacían antesala para este rito. Pero es notable que películas como *La familia Pérez* lo hayan sacado tan abiertamente a debate, incluso de manera somera también se encuentra presente en *La oveja negra*. A este respecto, aunque la condición de las dos mujeres Clara y Viviana fueron diferentes, las causas que motivaron su incursión en el mundo del trabajo como fuente de recursos económicos estuvo determinada por la incapacidad de los jefes de familia varones para cubrir su rol de ser proveedores de la familia.

Ante esto debemos señalar que el nivel de permisividad que se constituyó en las representaciones fílmicas alrededor de esta forma de organización de las prácticas, y como el trabajo femenino a veces llegó actuar como un importante soporte dentro de la constitución de la estructura económica de la institución familiar, muy a pesar de lo doloroso o vergonzoso que pudiera resultar para los hombres que esto ocurriera. En este sentido debemos poner sobre la mesa que si bien prevaleció una fuerte tendencia a entender el trabajo masculino como fuente de estabilidad y bienestar, hubo propuestas fílmicas que lo concibieron como amortiguador o incluso la columna vertebral de la firmeza en la unidad doméstica desplazando cualquier deseo o intereses de los varones porque dicha situación no ocurriera.

Por lo anterior se debe reflexionar más en el ejercicio de normalización que hizo el cine mexicano del periodo por mantener el trabajo como espacio masculino pero también en los recursos que invirtió otorgando a aquellas mujeres que lo hacían un aire de santidad que exacerbaba su sacrificio personificándolas como nobles, morales y abnegadas, ya fuera que esto significara trabajar en el negocio familiar o como empleadas. Estas representaciones encontraron en Sara García un importante soporte, quien durante la década encarnó mujeres trabajadoras que hicieron frente al destino ante la evidente ausencia de un hombre. Recuérdese el importante filme *La gallina clueca* (1947), donde doña Teresa de Treviño (Sara García) escapando de un marido abusivo se convierte en una importante tendera

que fue capaz de cuidar y educar de manera cabal a cuatro hijos; *El ropavejero* en la que encarnó a María un mujer madura que trabajaba como cocinera en una casa adinera, enseñando en repetidas ocasiones a don Cirilo (Joaquín Pardavé) que no había requerido de un hombre para vivir, o finalmente, la testadura y un poco autoritaria doña Luisa en *Los tres García* donde Ismael Rodríguez representó a una hacendada que educó de manera solitaria a sus tres nietos.

Realmente el trabajo femenino fue paradójicamente una fuente de resquebrajamiento de la hegemonía masculina pero simultáneamente un espacio donde era posible restituir el control. Por lo que lo señalado no debe ser interpretado como si el cine mexicano diera pie a una marejada que trajo consigo una serie de alegatos a favor del trabajo femenino, pero lo cierto es que se debe señalar la manera en que personajes de mujeres trabajadoras como Viviana desfilaron silenciosamente en las salas de cine durante la década de los cuarenta, a tal grado que en una de los melodramas familiares más importantes del periodo, *Una familia de tantas*, Estela, la hija mayor de don Rodrigo Cataño laboraba en el negocio de su tío y cuando Maru le pide a su padre otorgarle permiso para trabajar argumentado que está a punto de cumplir 15 años, no es el personaje de Soler quien objeta la petición, sino Guadalupe la sirvienta, que asegura: “yo diría que no, que bastante falta le haces aquí a tu mamá… digo yo porque veo que la niña es mejor para la casa que para andar corriendo tras los camiones y encerrada en una oficina”. Don Rodrigo Cataño no prohibió más bien postergó la decisión afirmando que ya cuando Maru cumpliera los quince hablaría.

Hubo personajes femeninos que ya sea por sinsabores económicos y/o familiares pero también por tener nuevas experiencias se encontraban o anhelaban insertarse en la vida laboral tal como ocurre con Clara o Viviana, sin embargo, hubo otros como Rosa e Irene que jamás mostraron alguna intención de insertarse a la vida laboral, alimentado el reconocimiento de esta práctica como propiamente masculino. Como ya mencionamos el carácter normalizado con el que muchas películas del periodo reprodujeron y nutrieron estas divisiones sociales basadas en diferencias sexuales en este sentido fueron abiertamente defendidas por muchos personajes.

Pese a esta tensión originada por el espacio laboral, lo cierto es que la constante es que más allá de lo que hagan las mujeres prevalece la consigna de que la responsabilidad es masculina, siendo esta relación de significante/significado uno de las apuestas más ampliamente referenciada y quizá la menos discutida en el cine del periodo, se debate poco porque la raíz es bastante sólida, la masculinidad exige que el hombre debe trabajar por honor y economía. Se trató de una amplia responsabilidad pero también una fuente de incalculables derechos sobre los destinos individuales y familiares que atañía autoridad y poder.

La tendencia del periodo fue privilegiar la realización del trabajo cualquiera que fuera su naturaleza –mientras implicará esfuerzo- por encima de la obtención de capital económico, y eso se encuentra profundamente marcado en *La oveja negra*, ya que a pesar de que los Treviño no pasan por ninguna turbulencia financiera de manera importante, a Cruz y Silvano se les instala en una situación donde el trabajo marca la identidad positiva o negativa de ambas representaciones. En *La familia Pérez* ocurre algo en una tono parecido, ya que Gumaro es un hombre que hace amplios esfuerzos por llevar comida a su familia y eso deja una marcada huella que ennoblece y le otorga honor al personajes, pero el filme avanza haciendo eco y nutriendo las propuestas fílmicas del periodo que dibujaron personajes varones ampliamente preocupados por la naturaleza de su trabajo y las limitaciones que ofrecía alrededor de la proveeduría financiera de la familia, las cuales al final terminan siendo sólo la otra cara de una misma moneda, la hombría manifestada a través del honor, siendo esto lo que lo termina acercándolo a Silvano y a Cruz así como a muchos otros varones de las salas del cine.

Los caminos tomados por ambas películas fueron de naturaleza distintas pero poseyeron una fuerte inclinación a edificar modelos del ser hombre, ya fuera a través de la franca exposición o la crítica implícita. Cuatro ejes rectores constituyeron el esqueleto de las representaciones de las masculinidades de los protagonistas a los que nos hemos referido de manera más constante: la subordinación de la mujer, la paternidad, el ejercicio de la vida erótica, emocional y/o sexual así como el trabajo. Como pudimos observar las tensiones más importantes se constituyeron alrededor de la paternidad así como la vida erótica,

emocional y sexual, mientras que el terreno parece menos accidentados en prácticas referentes a la subordinación de la mujer y el trabajo.

Lo señalado parece consistente con la manera en que se daban las luchas culturales en la arena social, donde tópicos referentes al ejercicio de la paternidad o la vida erótica parecieron siempre mucho menos nítidos y más atomizados. En cambio la subordinación de la mujer y un hombre que trabajara fue un significado vinculado a la masculinidad que encontró, por lo menos entre la clase media mexicana, un amplio frente defensor. Además resulta interesante observar cómo bajo la naturaleza tan aparentemente distante de Gumaro, Cruz y Silvano, es posible encontrar los intentos de presentar a los varones como los tomadores de decisiones, fueron ellos los que bifurcaron los destinos individuales y familiares pero a partir de esto también sobre ellos recayó la enorme responsabilidad de encausar dichos destinos, ahí residió tácitamente la construcción de la legitimidad pero también la enorme fuente de angustia para su masculinidad, exhibiendo como el ser hombre era un proceso sumamente accidentado, objeto de tirones provenientes no sólo de luchas con el otro sino también de fuentes tensiones individuales.

## Conclusión

La década de los cuarenta fue especialmente tensa alrededor de las representaciones de las masculinidades, tal como lo intentamos reflexionar, el cine como uno de los más notorios agentes, no otorgó una respuesta unívoca alrededor de lo que significaba ser hombre pues fue evidente que ello estuvo intersectado por otras categorías sociales. Sin embargo, parecen que existieron un par de líneas identitarias constituidas alrededor de la proveeduría económica y la guía moral de la familia que no sólo *La oveja negra* y *La familia Pérez* compartieron entre sí, sino que además éstas lo tuvieron en común con su espacio histórico, ya que fue sobre estos elementos, entendidos como forjadores de las masculinidades, sobre los que giraron parte de los otros discursos que hemos referenciado a lo largo de la presente investigación, debatiendo cuáles eran los límites de estas funciones y cuáles eran las prácticas que se debían poner en juego para lograrlos.

Nuestras películas compartieron la noción, preocupación e interés ya sea gubernamental, católico, de las elites o clase mediero porque la proveeduría económica de la familia siguiera siendo un terreno masculino, así como la ansiedad de amplios sectores de este último estrato social por que la construcción de la hombría y la virilidad implicaran la constitución de modelos con una dilatada solvencia moral, de tal manera que las películas instituyeron representaciones donde la omisión o el cumplimiento de dichos roles configuró héroes o villanos en las tramas.

De esta manera, los personajes en *La familia Pérez* exhibieron una ansiedad, que también estuvo presente entre otros agentes, constituida a partir del miedo a que la proveeduría económica se convirtiera en el eje sobre el cual girara la autoridad y el poder de los varones al interior de la familia, mientras que los protagonistas en *La oveja negra* fueron presentados como inquietos ante la idea de que ciertas formas de ser hombre marginalizaran o pasaran por alto el cumplimiento de ambos roles, tendiendo a señalar de igual manera la importancia de lo moral dentro de la construcción de la masculinidad.

Los reclamos encontraron sentido en medio de la pujante hambre de prestigio social fuertemente vinculada a la posesión de bienes materiales que embargó a la clase media urbana y también rural, originada por la influencia del *American Way of Life*, el ascenso de la sociedad de consumo durante la década así como una oleada de jóvenes (hombres y mujeres) que mostraron sus inquietudes alrededor del logro individual priorizándolo sobre el del colectivo. Estuvimos ante un importante cuestionamiento a los espacios de poder y autoridad masculinos que se vieron además cimbrados por las irregularidades en el desarrollo económico así como el desplazamiento de los hombres a favor de los mujeres en algunos espacios del mercado formal de trabajo y la subsecuente independencia o menoscabo al sometimiento económico masculino.

Agregado a lo anterior las rupturas con los valores tradicionales producidas por la migración del campo a la ciudad, de una ciudad a las grandes metrópolis del país, o también de México hacia los Estados Unidos, llevaron a hombres y mujeres (en muchas ocasiones jóvenes) a fracturar los constructos socioculturales en los que habían vivido. También la década fue testigo de cómo un grupo de mujeres en la Ciudad de México, desde donde se produjeron buena parte de los discursos que hemos referenciado atrás, y que fueron calificadas como modernas anhelaron y lucharon por tener una mayor injerencia en sus decisiones de vida, tambaleando todo ello las relaciones jerárquicas en el interior de la familia y en la estructura social. De esta manera, en varias ocasiones el quebranto fue sellado por la adhesión a otras prácticas o representaciones fomentadas por los medios de comunicación, y su importante función como mensajeros dentro del fomento a la individualidad y la sociedad de consumo.

La manera en que *La familia Pérez* dio salida a muchas de estas problemáticas muestra las tensiones que implicaba la masculinidad, al constituir un desenlace en el que gastó recursos para mostrar la vital importancia de Gumaro dentro del mantenimiento de la estructura familiar en el terreno moral. Por su parte, *La oveja negra* utilizó una estrategia muy parecida al echar sobre las espaldas de los varones, ya sea por omisión o resarcimiento, un papel angular en la

sobrevivencia o no del grupo familiar. Muchos de los discursos revisados durante esta investigación apostaron a esta propuesta, pues sobre ella residieron sus preocupaciones alrededor de otras prácticas como la infidelidad, la violencia, la subordinación de la mujer o la paternidad.

A pesar de lo anterior, debe hacerse notar que la reivindicación de Gumaro sólo tuvo lugar una vez que se logró saltar con firmeza y alto margen de maniobras la función de proveedor de la familia, mientras que Silvano, el gran héroe en *La oveja negra*, fue encargado de cubrir dicha función ante la irresponsabilidad de su padre. Lo anterior parece una paradoja constituida al intentar organizar las masculinidades a partir de formas simbólicas de carácter moral, al mismo tiempo que comprendía una noción normativa sí y sólo sí se había cubierto tanto con la proveeduría económica como la brújula moral del grupo. Realmente la masculinidad hegemónica no implicaba una disyuntiva, a pesar de que muchos discursos manifestaran esta preocupación, sino el desdoblamiento de una serie de prácticas vinculadas a estas dos importantes funciones. De esta manera, a pesar de la relevancia de lo moral en la edificación de las masculinidades, la proveeduría económica fue percibida prácticamente como el primer gran vestigio que asomaba la posesión de hombría entre los varones.

De esta manera, los reclamos y las luchas parecen más síntomas sociales de intentos por amortiguar la pérdida o posible pérdida del poder de muchos hombres, bajo las condiciones sociohistóricas en las que vivían, que una autentica descarga respecto a su responsabilidad como suministradores de recursos a sus familias, de ahí que deban ser leídos en medio de los intentos por constituir o hacer avanzar espacios para legitimar la hegemonía masculina. De lo anterior se deriva, la fuerte presión de propuestas o posturas como la de *La oveja negra* sobre varones que como Cruz se encontraban distantes del cumplimiento de estas funciones.

A pesar de esto, las representaciones constituidas por otros discursos o incluso de los propios realizadores cinematográficos no fueron nítidas, y mucho menos alrededor de la forma en que se organizaron y marcaron los límites de las prácticas vinculadas a la puesta en marcha de ambas funciones. Otro terreno

igualmente complejo fue aquel donde ciertas prácticas como el ejercicio de la violencia fueron relacionadas a formas particulares de masculinidades, siendo además utilizadas como fronteras en el proceso de edificación identitario. La tensión fue significativa y se constituyó en muchas direcciones, nosotros sin embargo, nos enfocamos a aquellas constituidas a partir de la clase media quien se fue institucionalizando como el agente hegemónico a nivel sociocultural que además mostró las más hondas contradicciones en la constitución del género de los hombres.

De esta manera, se observó un abigarrado tejido donde prácticas como la irresponsabilidad económica fueron relacionadas a los hombres de las clases populares (ya fueran urbanos o rurales); o la violencia fue entendida como práctica recurrente entre los varones rurales (norteños, charros o rancheros) ,cualquiera que fuera su clase social, lo anterior en medio de un proceso que empujaba a la sanción, marginación y discriminación tanto de formas específicas de apropiación y subjetivación de la hombría y virilidad. Muy a menudos, sin embargo, no pareció del todo claro sí la creación de estos vínculos entre significado y significante fueron el resultado de intentos por sancionar dichas prácticas a través de la expulsión de estas fuera de los limites identitarios de la clase media o sí la ejecución de aquellas por parte de los otros eran motivo suficiente para ser consideradas como negativas.

Así la clase media urbana se reclamó como el rasero para señalar los límites de modelos hegemónicos de ser hombre de tal suerte, que lo mismo inició una cruzada para subvertir el poder de los varones de las clases populares en los proyectos estatales de construcción de la identidad nacional como sancionó formas de ser hombre relacionadas con los Estados Unidos o los hombres rurales, ya sea que estos se dibujaran simplemente como rancheros o se concretizaran en representaciones como las de los norteños o charros.

Pero aquella posición desde la cual replicó la clase media respecto a la masculinidad fue pródigamente confusa. Así la ala más conservadora de este estrato social, unida al poder público y algunos miembros de la elite, mantuvo una constante lucha por hacer que los hombres populares subjetivaran una noción

donde el varón era el responsable económico de su familia, derivada de la construcción de una relación casi irrestricta entre el no cumplimiento de la proveeduría y estos hombres de los estratos más bajo de la jerarquización social. Por su parte el cine mexicano a menudo se mostró particularmente interesado en dibujar a los varones populares esforzándose arduamente por cubrir el rol de proveedor familiar (e inclusive de otros individuos cercanos a su círculo social) constituyendo representaciones donde fueron delineados como individuos trabajadores, honorables, y por lo mismo incuestionables modelos a seguir para otros varones, rebasando esto los límites de clase.

Pese a lo anterior hubo durante el periodo otras masculinidades cuyas representaciones estuvieron sometidas a mucha más incertidumbre que las de los hombres de las clases populares, tal fue el caso de los varones rurales. Dichas tensiones se vivieron entre las propuestas fílmicas y su espacio sociocultural en una mezcla de idealización y rechazo pues estos hombres lo mismo fueron dibujados violentos, irracionales, viviendo fuera de las reglas sociales como también individuos acostumbrados al trabajo duro y con un honor incuestionable. A este respecto *La oveja negra* mostró de manera relativamente nítida como es que se desarrollaron estas tensiones, al desplegar su trama a partir de la constitución de dos personajes norteños que se movieron dentro de aquel espectro, al tiempo que empujó y alimentó la popularización de formas de ser hombre rural vinculadas al noreste de país, ya sea que estas construcciones fueran recibas bajo una lectura positiva o negativa para la propia representación de los varones norteños

Dentro del proceso de cimentación de nociones hegemónicas de las masculinidades no puede pasarse por alto, la influencia que ejercicio el cine hollywoodense y el *American Way of Life*, de tal suerte que a diferencia de lo que ocurrió con otras representaciones, el cine y los otros agentes sociales parecieron compartir una noción de denuncia y protesta en contra de la instauración de masculinidades vinculadas con el vecino del norte al atribuirle una gran necesidad de poder económico por encima de los valores morales. Esta misma suerte corrieron los hombres de las elites a quienes se les señaló de igual manera su honda

preocupación por los asuntos financieros y el menoscabo de prácticas vinculadas a la constitución de la hombría.

Los conflictos interclase fueron una moneda corriente alrededor de las masculinidades, tanto respecto a la mirada que construyeron sobre los varones de los otros estratos sociales como alrededor de las representaciones que edificaron sobre los individuos pertenecientes a su propia clase social, la cual derivo de las luchas por la forma en que se pretendieron organizar y darles significados a las prácticas. La parte más profunda justamente fue esta, siendo sobre ella que giraron los debates alrededor de lo que debía constituir el ser hombre. Como ya señalamos en buena medida los significados dados a estas prácticas estuvieron dirigidos por la participación que estas tenía en el cumplimiento tanto de la proveeduría económica y la guía moral del grupo, o por lo menos, esa fue la apuesta que hicieron nuestros filmes y una parte muy importante de la producción cinematográfica durante el periodo.

*La familia Pérez* y *La oveja negra* gastaron recursos técnicos, actorales y de capital simbólico a fin de presentar como hegemónicas aquellas masculinidades donde la hombría y virilidad apostaron por el respeto a valores fuertemente relacionados con la moral católica, los cuales desde las apropiaciones permitían el mantenimiento de la institución familiar. Es notable a este respecto cómo el ser hombre de Cruz, Silvano y Gumaro, pero también el de Ramón, Roberto, Laureano, Luis o Felipe, tuvieron como margen de maniobras a la familia, planteado así que la configuración de las masculinidades se encontró supeditada a una importante necesidad social participando de los esfuerzos estatales donde la familia fue presentada como el eje central del bienestar individual y colectivo.

Ya sea que fuera ejecutada o vivida como ausencia, la dirección y mantenimiento de la familia no dejo de ser primariamente una responsabilidad masculina, ya que bajo esa reflexión es posible entender el desasosiego o la culpa que sufrieron nuestros personajes varones, de tal suerte que a pesar del carácter tremendista de *La oveja negra* y el tinte ligero de *La familia Pérez*, las representaciones de nuestras películas mostraron que la masculinización no fue

desde luego suave y muchos menos placentera, pero además y sobre todo que el ser un hombre durante la década de los cuarenta era un proceso accidentado y lleno de tensiones.

Las representaciones de masculinidad que lograron transmitir nuestras películas formaron parte de un conjunto de prácticas que se presentaron como vitales en la conformación del ser hombre, tales como el trabajo, la subordinación de la mujer, la paternidad y las experiencias eróticas, emocionales o sexuales. Así nuestros filmes mostraron representaciones de masculinidad que parecían responder a cuestionamientos tales como si el tipo de trabajo debía estar vinculado al ejercicio de la autoridad; o si la paternidad implicaba priorizar la felicidad individual aún en contra del bienestar familiar o bien si en las relaciones de pareja o con los mismos hijos debían buscarse igualdad de circunstancias. De esta manera las representaciones se movieron entre modelos de la sociedad tradicional así como relevantes tintes modernos.

La manera en que Gumaro cede un leve espacio para que sus hijos logren su felicidad y está dispuesto a doblarse para resarcir su relación con Natalia; o la forma en que Silvano constante pero implícitamente le exige a Cruz ser trabajador, fiel y por supuesto, un padre mucho más accesible al dialogo o, finalmente, las luchas de Cruz por ser un varón más racional y ecuánime, se configuran dentro de los cambios culturales a menudo imperceptibles por adquirir formas de masculinidad más vinculada al hombre urbano, familiar, racional, solvente, y participativo en la educación de los hijos, las cuales se convertirán en una fuerte exigencia en las siguientes décadas. Pero esta ruptura no es realmente amplia aunque si de naturaleza profunda en cuanto empujó a la reconfiguración de las masculinidades en el largo plazo.

Las experiencias de muchos de los hombres del celuloide no fueron simples y tampoco implicaron el ejercicio arbitrario y unívoco del poder, moviéndose entre sus deseos individuales y las consignas sociales, pero estas contradicciones y ausencia de dominación viril no debe desechar la premisa de que, más a menudo de lo que se ha sugerido, eran los personajes masculinos y no las mujeres los

principal amortiguadores de los conflictos familiares o sociales, configurándolos, siempre que cumplieran con las consignas sociales, como los legítimos portavoces de la autoridad y poder.

Derivado de lo anterior parece importante seguir investigando sobre los alcances de las representaciones fílmicas en la configuración de las prácticas de los hombres de carne y hueso, así como alrededor de la manera en que aquellas se resintieron en el largo plazo, esto bajo la premisa de que dichas representaciones se constituyeron no únicamente como referencias al espacio histórico sino también como anhelos o aspiraciones de los hombres y mujeres de las clases populares y medias que eran quienes consumieron este cine.

Al final, el cine mexicano cuestionó de manera severa a los hombres, a los del celuloide pero también a los del espacio histórico, al tiempo que les mostró caminos para resarcirse y empoderarse. Como consecuencia de ello es indispensable pensar a la producciones fílmica del periodo bajo una mirada más de análisis histórico que de crítica cinematográfica, planteando su papel como un posible y probable amortiguador dentro de las tensiones socioculturales a las que los varones de la década fueron sometidos, tal como lo han sostenido Sergio de la Mora, pero también y aquí es indispensable poner énfasis, en un causante de dichas ansiedades.

Realmente la propuesta principal de esta investigación fue intentar comprender el cine mexicano de la llamada Época de Oro bajo los escasos desarrollos teóricos de las masculinidades, entendiéndolas tanto como fenómenos sociales como históricos, en este sentido, pretendemos apuntar hacia la creación de miradas que problematicen la constitución del género, al situar históricamente las nociones normativas emanadas de los filmes, sean hegemónicas o no.

La revisión o el análisis de formas de masculinidad constituidas a partir de actores es un camino importante para comprender parte del escenario histórico que se constituyó durante la década de los cuarenta, sin embargo, los significados únicamente adquieren sentido cuando se les reflexiona a la luz de los procesos que los germinaron y/o nutrieron, por esta razón, no basta concluir premisas descriptivas

donde se sostenga que la masculinidad constituida alrededor de Pepe *El Toro* fue altamente corpórea ya que es más necesario erigir reflexiones que se dirijan a explicar cómo es qué tuvo lugar la inserción del cuerpo como un elemento dentro de la constitución de una noción de masculinidad hegemónica así como el por qué este y no otro se volvió un significante que empoderaba a ciertos hombres durante la década.

Una revisión más puntillosa de los filmes no únicamente apunta a nutrir y confirmar la premisa de que existió un amplio abanico relativo a la constitución del género masculino sino también a referenciar la manera en que las representaciones en los filmes no fueron unívocas, y que por ello, resulta simplista sostener que a cada personaje, película u actor le corresponde una masculinidad. El escenario que otorgo el análisis de nuestros largometrajes –entendiendo esto no solo como deconstrucción de la película sino también la reflexión a partir de su contexto social−mostró que las representaciones, pensadas como instituciones sociales y constituidas a través de las imágenes, sonidos y silencios, fueron más complejas de lo que algunas investigaciones alrededor del género han señalado, pero ello no significa atomización ni tampoco ausencia de regularidad, sino más bien tensión alrededor de los significados que se deseaba darle a ciertas prácticas, constituyendo esto además el mayor síntoma de la ebullición sociocultural que se vivió durante el periodo.

Cada uno de los significados tejidos dentro del filme parecen encontrar soporte en el espacio fuera del campo, ya sea como ruptura, continuidad o simplemente como tensión, sin embargo, hasta este momento la forma generalizante con la que se ha analizado mucho del cine mexicano de la Época de Oro, haciéndose especial énfasis en la presencia de ciertos actores dentro de la configuración del género masculino, ha dejado fuera las masculinidades no hegemónicas, pasando por alto que estas adquirieron este carácter como resultado de luchas socioculturales donde el cine actuó simplemente como un elemento más.

En este sentido, nuestra disciplina puede aportar importantes caminos teóricos y metodológicos para comprender una problemática donde la coordenada

sociocultural masculinidades/cine mexicano se encontró mostrando las tensiones originadas por las luchas por el poder. Nuestra investigación insertó una serie de categorías históricas que exhibiendo la importancia de la jerarquización social, los límites etarios así como la ambivalencia entre el mundo rural y urbano en los procesos de constitución de la identidad masculina, que parecen mucho más relevantes en el análisis de las nociones normativas que una reflexión tejida a la luz de los significados o símbolos constituidos simplemente alrededor de los actores. Lo anterior no significa la marginación del *Star System* sino más bien una lectura más dinámica de este, donde también se le observe como un producto sociocultural, y no meramente como el trabajo de imposición de la industria.

Nuestra investigación implicó la revisión y el análisis de los discursos de otros discursos que parecen haber confrontado, resistido o compartido de manera más notoria, o por lo menos eso arrojan las fuentes, con las representaciones de las masculinidades de nuestros filmes. Esta revisión mostró que las prácticas de masculinización no fueron siempre restrictivas y tampoco existieron como una lista de atributos que debía cumplir un varón para ser considerado un hombre, muy al contrario, prevalecen distancias pero también regularidades completamente condicionadas por la edad, la clase social, y por supuesto por la manera en que se definían las representaciones de otros hombre y de las propias mujeres.

De hecho dicha metodología  podrían ser un paso hacia investigaciones que permitan entender las representaciones de las masculinidades no únicamente como producto de experiencias de subjetivación o del trabajo histriónico de los actores sino también y sobre todo de procesos de búsqueda de la identidad masculina. Igualmente la perspectiva histórica puede ayudar a investigar y reflexionar sobre las regularidades más allá del supuesto de la hegemonía masculina, a fin de comprender las luchas que emergieron así como los mecanismos, símbolos y significantes que fueron utilizados para que dicha hegemonía se mantuviera o reconstituyera.

Igualmente bajo las investigaciones históricas, los estudios de las masculinidades estarían en condiciones de señalar o ayudar a conformar ciertas

referencias conceptuales, ya que parece existir un desfase en la manera en que son utilizados estos, por ejemplo cuando se habla de la masculinidad tradicional, puesto que estos términos se han utilizado para referirse a un constructo cultural del pasado que evoca invariablemente la violencia, la subordinación de la mujer o una paternidad ausente. Como pudimos observar el escenario para la década de los cuarenta es mucho más complejo que describirlo en los términos señalados, ocurriendo que el terreno respecto a la hegemonía masculina era sumamente accidentado.

Finalmente, *Hombres en la sombra* fue un intento por trazar una reflexión alrededor de la construcción del género masculino así como del cine como fuente para la historia, todo ello en términos de su polivalencia y complejidad más allá de la premisa de la dominación masculina. Si bien la investigación parece haber mostrado, a través de un pequeño espacio social, las tensiones que pudieron existir históricamente alrededor de la masculinidad, es notoria la ausencia de revisión de otras fuentes y por ello de discursos que nos permitieran comprender mejor el proceso histórico en la década que se caracteriza por su muy significativa ebullición sociocultural.

Por otro lado, la recepción de las películas es un ángulo sobre él cual hubiera sido muy interesante reflexionar, sin embargo, a pesar de nuestra búsqueda encontramos una ausencia de fuentes y el tiempo académico restringió una revisión mucha más profunda y extensa.. Asimismo el período histórico sobre el cual está situada la investigación se presentó como un ingrediente que nos hubiera gustado extender, ya que por ejemplo en las décadas siguientes, mucho de los elementos que estamos apuntalando en la presente reflexión parecen vislumbrarse con un poquito más de claridad, además resulta muy sugestivo pensar y proponer un análisis del papel que jugó el mantenimiento de ciertas representaciones del ser hombre como factor que empujó al declive de la industria en los años posteriores. Nosotros esperamos que a pesar de sus hondas ausencia, *Hombres en la sombra* permita echar luz sobre esas masculinidades así como sus contradicciones, las cuales han sido llevadas a la oscuridad por el propio proyecto político patriarcal.

**Fuentes Consultadas**
**Filmografía**

*Acá las tortas*

Casa productora: Cinematografía Grovas; Productor: Jesús Grovas (1951); Director Juan Bustillo Oro; Argumento y Adaptación: Juan Bustillo Oro; Fotografía: Domingo Carrillo; Música: Manuel Esperón; Sonido: Bernardo Cabrera y Galindo Samperio; Escenografía: Javier Torres Torija; Editor: Gloria Schoemann; Reparto: Sara García, Meche Barba, Carlos Orellana; Luis Beristáin; Lupe Inclán; México; Duración111 min.

*Adios juventud*

Casa productora: Filmex (1943); Director: Joaquín Pardavé; Argumento: Rina Alberti Brunetti; Adaptación: Joaquín Pardavé; Fotografía: Jack Draper; Música: Manuel Esperón; Editor; Reparto; Luis Aldás, Manolita Saval, Joaquín Pardavé, Aurora Segura, Alfredo Varela, María Luisa Serrano, Lauro Benítez, Amelia Wilhelmy, Ernesto Monato, Valentín Asperó, Victoria Argota, Lidia Franco, Salvador Quiroz, Raúl Guerrero, Óscar Alatorre, José Portugal, David Lama, Pedro Elviro; México; Duración: 126 min.

*Allá en el rancho grande*

Casa productora: Producciones Grovas.; Productor: Fernando de Fuentes; Director: Fernando de Fuentes; Argumento: Luz y Antonio Guzmán Aguilar; Adaptación: Guz Águila y Fernando de Fuentes; Director: Fernando de Fuentes; Fotografía: Jack Draper; Música: Manuel Esperón; Sonido: James M. Fields; Escenografía: Carlos Toussaint; Editor: José Bustos; Reparto: Jorge Negrete - María Elena Marqués - Carlos López Moctezuma - Paz Villegas; México;Duración: 98 min.

*Al son de la marimba*

Casa productora: Grovas-Oro Films; Productor: Director: Juan Bustillo Oro (1940); Argumento y Adaptación: Juan Bustillo Oro y Humberto Gómez Landero; Fotografía: Lauron Draper; Música: Alberto Domínguez; Sonido: Ismael Rodríguez y Howard

Randall; Escenografía; Carlos Toussaint; Edición; Reparto: Fernando Soler, Emilio Tuero, Marina Tamayo, Joaquín Pardavé, Sara García, Dolores Camarillo, Virginia Serret, Alfredo Varela, Joaquín Coss, Manuel Noriega, Salvador Quiroz, Miguel Manzano, Wilfrido Moreno, Carlos Castañón, Alberto A. Ferrer, Amanda del Llano, Ismael Aguilar, Carlos Max; México; Duración: 134 min.

*¡Así se quiere en Jalisco!*

Casa productora: Producciones Grovas S.A. (1942); Productor: Fernando de Fuentes; Director: Fernando de Fuentes; Argumento: Luz y Antonio Guzmán Aguilar; Adaptación: Guz Águila y Fernando de Fuentes; Director: Fernando de Fuentes; Fotografía: Jack Draper; Música: Manuel Esperón; Sonido: James M. Fields; Escenografía: Carlos Toussaint; Editor: José Bustos; Reparto: Jorge Negrete - María Elena Marqués - Carlos López Moctezuma - Paz Villegas.; México; Duración: 98 min.

*Ahí está el detalle*

Casa productora: Grovas-Oro Films; Productor: Jesús Grovas (1940); Director: Juan Bustillo Oro; Argumento y Adaptación: Humberto Gómez Landeros y Juan Bustillo Oro; Fotografía: Jack Draper; Música: Raúl Lavista; Sonido: Rafael Ruiz Esparza; Escenografía: Carlos Toussaint; Edición: Mario González y Juan Bustillo Oro; Reparto: Mario Moreno "Cantinflas", Joaquín Pardavé, Sara García, Sofía Álvarez, Dolores Camarillo, Manuel Noriega, Antonio R. Frausto, Agustin Insunza, Antonio Bravo, Francisco Jambrina, Joaquin Coss, Eduardo Arozamena; México; Duración: 112 min.

*ATM A toda máquina*

Casa productora: Películas Rodríguez (1951); Productor: Ismael Rodríguez; Director: Ismael Rodríguez; Argumento y Adaptación: Ismael Rodríguez; Fotografía: Jack Draper; Música: Raúl Lavista y Sergio Guerrero; Sonido: Manuel Topete; Escenografía: José Rodríguez Granada; Editor: Fernando Martínez; Reparto: Pedro Infante, Luis Aguilar, Aurora Segura, Alma Delia Fuentes, Carlos Valadez; México; Duración: 128 min

*¡Así se quiere en Jalisco!*

Casa productora: Grovas S.A. de C.V.; Productor: Fernando Fuentes (1942); Director Fernando de Fuentes; Argumento: Guz Aguila, Carlos Arniches y Fernando de Fuentes; Fotografía: Jon W. Boyle y Agustín Martínez Solares; Música: Manuel Esperón, Ernesto González y Guz Aguila; Sonido: José B. Carles y Howard Randall; Escenografía: Jorge Fernández; Editor: Mario González; Reparto: Jorge Negrete, María Elena Marqués, Carlos López Moctezuma, Paz Villegas; México; Duración: 128 min.

*Calabacitas tiernas (¡Ay qué bonitas piernas!)*

Casa productora: Clasa Films Mundiales; Productor: Salvador Elizondo (1949); Director: Gilberto Martínez Solares; Argumento: Eduardo Ugarte; Adaptación: Gilberto Martínez Solares; Fotografía: Agustín Martínez Solares; Música: Rosalío Ramírez y Federico Ruiz; Sonido: Rafael Ruiz Esparza; Escenografía: Jesús Bracho; Editor: Jorge Bustos; Reparto: Germán Valdés "Tin Tan", Rosita Quintana, Nelly Montiel, Jorge Reyes, Gloria Alonso, Nicolás Rodríguez, Francisco Reiguera, Juan Orraca, Julián de Meriche, Armando Velasco, Francisco Pando, Ramón Valdés, Mario Castillo, Amalia Aguilar; México; Duración: 101 min.

*Canaima*

Casa productora: Filmex; Productor: Gregorio Walerstein; Director: Juan Bustillo Oro; Argumento: Romulo Gallegos; Adaptación: Juan Bustillo Oro; Fotografía: Jack Draper; Música: Manuel Esperón; Sonido: Juan Manuel Rodríguez; Escenografía: Luis Moya; Editor: Rafael Portillo; Reparto: Jorge Negrete, Rosario Granados, Carlos López Moctezuma, Andrés Soler, Bernardo Sancristóbal, Alfredo Varela, Gilberto González, Arturo Soto Rangel, Alfonso Bedoya; México; Duración: 118 min.

*Charro a la fuerza*

Casa Productora: Films de América / Producciones José Elvira (1948); Productor: Raúl Mendizábal y Francisco Ortiz; Director: Miguel Morayta; Argumento: María de Los Ángeles Vayreda; Adaptación: Carlos León y Miguel Morayta; Fotografía: Agustín Jiménez; Música: Luis Hernández Bretón; Sonido: Javier Mateos;

Escenografía: Carlos Arjona; Editor: Fernando Martínez; Reparto: Luis Aguilar, Consuelo Guerrero de Luna, Delia Magaña, Agustín Isunza, Alfredo Varela, Alfonso Jiménez, Florencia Bécquer; México; Duración: 100 min.

*Cinco rostros de mujer*

Casa productora: Clasa Films Mundiales (1945); Productor: Salvador Elizondo; Director: Gilberto Martínez Solares; Argumento: Yolanda Vargas Dulche; Adaptación: Fotografía: Agustín Martínez Solares; Música: Eduardo Hernández Moncada; Sonido: Fernando Barrera y José de Pérez; Escenografía: Jorge Fernández; Edición: Jorge Bustos; Reparto: Arturo de Córdova, Pepita Serrador, Ana María Campoy, Miroslava, Rafael Alcayde, Jorge Mondragón, Carolina Barret, Manuel Noriega, Manuel Arvide; México; Duración: 87 min.

*Cuando los hijos se van*

Casa productora: Grovas-Oro Films, Productor: Jesús Grovas (1941); Adaptación: Raúl de Anda y Carlos Gaytán; Fotografía: Jack Drapper; Música: Federico Ruiz; Sonido: Rafael Ruiz Esparza y Howard Randall; Escenografía: Carlos Toussaint; Editor: Mario González; Reparto: Sara García, Fernando Soler, Joaquín Pardavé, Emilio Turo, Marina Tamayo; Mexico; Duración:139 min.

*Cuando lloran los valientes*

Casa productora: Producciones Rodríguez Hermanos (1946); Productor: Ismael Rodrígez; Director: Ismael Rodríguez; Argumento: Luis Carmona, Rogelio A. González, Arturo Manrique y José Peña Adaptación: Ismael Rodríguez; Fotografía: Jorge Stahl Jr.; Música: Raúl Lavista; Sonido: Enrique Rodríguez; Escenografía: Carlos Toussaint; Edición: Fernando Martínez A; Reparto: Pedro Infante, Virginia Serret, Blanca Estela Pavón, Víctor Manuel Mendoza, Ramón Vallarino, Armando Soto La Marina, Mimí Derba; México; Duración: 59 min.

*Cuando quiere un mexicano*

Casa productora: Grovas S.A. de C.V.; Productor: Jesús Grovas (1944); Director: Juan Bustillo Oro; Argumento: Humberto Gómez Landeros y Juan Bustillo Oro;

Adaptación: Enrique Uhthoff y Juan Bustillo Oro; Fotografía: Agustín Martínez Solares; Música: Manuel Esperón, Héctor Stampoki y Ernesto Cortázar; Sonido: Howard Randall; Escenografía: Vicente Petit; Edición: José Bustos; Reparto: Jorge Negrete, María Elena Marqués, Carlos López Moctezuma, Paz Villegas; México; Duración: 83 min.

*Cuidado con el amor*

Casa productora: Producciones Zacarías S.A. (1954): Productor: Antonio Matouk y Miguel Zacarías; Director: Miguel Zacarías; Argumento: Miguel Zacarías; Fotografía: Raúl Martínez Solares; Música: Manuel Esperón; Sonido: James L. Fields; Escenografía: Javier Torres Torija; Editor: José W. Bustos; Reparto: Pedro Infante, Elsa Aguirre, Fanny Schiller, Oscar Pulido, Lalo González "Piporro"; México: Duración: 94 min.

*Dicen que soy mujeriego*

Casa productora: Rodríguez Hermanos (1949) Productor: Ismael Rodríguez: Director: Ismael Rodríguez; Argumento: Carlos González Dueñas, Roberto Rodríguez, Pedro de Urdimalas; Fotografía: Jack Draper; Música: Manuel Esperón y Chucho Monge; Sonido: Armando Stahl; Escenografía: Carlos Toussaint; Reparto: Pedro Infante, Silvia Derbez, Sara García, María Eugenia Llamas, Amalia Aguilar, Rodolfo Landa, Fernando Soto, Arturo Soto Rangel

*Dos pesos dejada*

Casa productora: Grovas S.A.; Productor: Jesús Grovas (1949); Director: Joaquín Pardavé; Argumento: Fernández del Villar; Argumento: Joaquín Pardavé; Fotografía: Víctor Herrera; Música: Manuel Esperón; Sonido: Jesús González G.; Escenografía: Carlos Toussaint; Editor: Mario González; Reparto: Joaquín Pardavé, Sara García, Abel Salazar, Alicia Caro; México; Duración: 100 min.

*Doña Mariquita de mi corazón*

Casa productora: Filmex; Productor: Gregorio Walerstein (1953); Director: Joaquín Pardavé; Argumento: José Muñoz Román; Adaptación: Ramón Obon; Fotografía:

Agustín Martínez Solares; Música: Sergio Guerrero; Sonido: Escenografía; Editor: Reparto: Joaquín Pardavé, Silvia Pinal, Fernando Fernández, Perla Aguiar, Agustín Isunza, Óscar Pulido, Fanny Schiller, Alfredo Varela, Gloria Mange, Emperatriz Carvajal; México; Duración: 100 min.

*Dos tipos de cuidado*

Casa Productora: Tele-Voz; Productor: David Negrete; Director: Ismael Rodríguez; Argumento y Adaptación: Ismael Rodríguez y Carlos Orellana; Fotografía: Gabriel Figueroa; Música: Manuel Esperón; Sonido: José B. Carles; Escenografía: José Rodríguez Granada; Editor: Gloria Schoemann; Reparto: Jorge Negrete, Pedro Infante, José Elías Moreno, Carmen González, Yolanda Varela; México; Duración: 108 min.

*Dueña y Señora*

Casa productora: Filmex (1948); Productor: Gregorio Walerstein; Director: Tito Davinson; Argumento: Leandro Navarro y Adolfo Torrado; Adaptación: Edmundo Báez y Tito Davinson; Fotografía: Gabriel Figueroa; Música: Manuel Esperón; Sonido: Rodolfo Benítez y Enrique Rodríguez; Escenografía: José Rodríguez Granada; Edición: Mario González; Reparto: Sara García, Domingo Soler; Marga López; Rubén Rojo, Manolo Fábregas, Carmen Molina, Alma Rosa Aguire, Lilia Prado; México; Duración: 94 min.

*Gendarme de la esquina*

Cas productora: Grovas S.A.; Productor: Jesús Grovas108 mi (1951); Director: Joaquín Pardavé; Argumento y Adaptación: Joaquín Pardavé; Fotografía: Raúl Martínez Solares; Música Manuel Esperón; Sonido: Rafael R. Esparza y Eduardo Fernández; Escenografía: Jesús Bracho; Edición: Gloria Shoemann; Reparto: Joaquín Pardavé, Rubén Rojo, Miguel Ángel Ferriz, Emma Roldán; México; Duración: 113 min.

*Jalisco canta en Sevilla*

Casa Productora: Chamartín Producciones y Producciones Diana; Productor: Fernando de Fuente y Miguel Mezquíriz (1949); Argumento: Fernando de Fuente; Fotografía: Víctor Herrera; Música: Manuel L. Quiroga; Escenografía: Sigfrido Burmann; Editor: Juan Serra: Reparto: Jorge Negrete, Carmen Sevilla, Armando Soto La Marina; México; Duración: 113 min.

*Jesusita en Chihuahua*

Casa productora: Ixtla Films; Productor: René Cardona (1942), Director: René Cardona, Argumento: René Cardona y Ernesto Cortázar, Fotografía: Víctor Herrera, Música: Manuel Esperón, Escenografía: Luis Moya, Edición: Mario del Río, Escenografía: Luis Bustos, Reparto: Susana Guízar, René Cardona, Pedro Infante, Susana Cora, Agustín Isunza, Emma Roldán, Manuel Noriega; México; Duración: 82 min.

*El baisano Jalil*

Casa productora: Filmex; Productor: Gregorio Wallerstein (1942), Director: Joaquín Pardavé, Argumento: Adolfo Fernández Bustamante, Fotografía: Víctor Herrera, Música: Mario Ruiz Armengol, Sonido: Howard Randall y Jesús González Gancy, Escenografía: Luis Moya, Edición: s/d, Reparto: Joaquín Pardavé, Sara García, Emilio Tuero, José Morcillo, Mimí Derba, Manolita Saval, Dolores Camarillo, Isabelita Blanch, México; Duración: 102 min.

*El barchante Neguib*

Casa productora: Filmex; Productor; Gregorio Walllerstein/Alfredo Ripstein Jr. (1946); Director: Joaquín Paravé; Argumento: Carlos Orellana, Ramiro Gómez; Adaptación: Joaquín Pardavé; Fotografía: José Ortiz Ramos; Música: Federico Ruiz y Rosalío Ramirez; Sonido: Enrique Rodríguez y Rodolfo Benítez; Edición: Mario González; Reparto: Joaquín Pardavé, Sara García, Jorge Ancira; México; Duración: 97 min.

*El gavilán pollero*

Casa productora: Mier y Brooks; Productor: Oscar J. Brooks y Felipe Mier (1951); Director: Rogelio A. González; Argumento y Adaptación: Rogelio A. González; Fotografía: Gabriel Figueroa; Música: Cuco Sánchez, Ventura Romero y José Alfredo Jiménez; Escenografía: Ramón Rodríguez; Edición: José W. Bustos; Reparto: Pedro Infante, Antonio Badú, Lilia Prado, Ana María Villaseñor, Armando Arriola, Facundo Rivero; México; Duración: 107 min.

*El gran calavera*

Casa productora: Ultramar (1949); Productor: Oscar Dacingers; Director: Luis Buñuel; Argumento: Luis Alcoriza y Janet Alcoriza; Fotografía: Ezequiel Carrasco; Música: Manuel Esperón; Sonido: Rafael Ruiz Esparza y Jesús González Gancy; Escenografía: Luis Moya; Edición: Carlos Savage; Reparto: Fernando Soler, Rosario Granados, Andrés Soler, Rubén Rojo, Gustavo Rojo, Maruja Grifell, Francisco Jambrina, Luis Alcoriza, Antonio Bravo, Antonio Monsell, María Luisa Serrano; México; Duración: 91 min.

*El gran Makakikus*

Casa productora: Filmex; Productor Gregorio Walerstein (1944); Director: Humberto Gómez Landero; Argumento: Moliere; Adaptación: Humberto Gómez Landero; Fotografía: Jack Draper; Música: Manuel Esperón; Sonido; Juan Manuel Rodríguez; Escenografía: Luis Moya; Edición: Mario González; Reparto: Joaquín Pardavé, Amparo Morillo, Miguel Arenas, Dolores Camarillo, Roberto Cañedo, Roberto Corell, Conchita Gentil Arcos, Víctor Junco, Ramón G. Larrea, Delia Magaña, Ernesto Monato, Manuel Noriega; México; Duración: 93 min.

*El mil amores*

Casa productora: Filmex (1954); Productor: Antonio Matouk; Director: Rogelio A. González; Argumento: Gabriel Peña; Adaptación: Rogelio A. González; Fotografía: Rosalío Solano; Música: Manuel Esperón; Sonido: Rodolfo Benítez y Enrique Rodríguez; Escenografía: Luis Moya y Pedro Gallo; Edición: Abraham Cruz; Reparto: Pedro Infante, Rosita Quintana, Joaquín Pardavé, Liliana Durán, Anita

Blanch, Martha Alicia Rivas, Fernando Luján, Emma Roldán; México; Duración: 104 min.

*El peñón de las ánimas*

Casa Productora: CLASA Films; Productor: Miguel Zacarías; Director: Miguel Zacarías; Argumento: Miguel Zacarías; Fotografía: Víctor Herrera; Música: Manuel Esperón y Ernesto Cortázar; Sonido: José B. Carles, Consuelo Rodríguez y Howard Randall; Escenografía: Carlos Toussaint y Manuel Fontanals; Edición: José Bustos: Reparto: Jorge Negrete, María Félix, René Cardona, Carlos López Moctezuma, Miguel Ángel Ferriz, Virginia Manzano, Conchita Gentil Arcos, Manuel Dondé; México; Duración: 117 min.

*El rey del barrio*

Casa productora: As Films; Productor: Felipe Mier (1949); Director: Gilberto Martínez Solares; Argumento: Gilberto Martínez Solares y Juan García; Fotografía: Agustín Martínez Solares; Música: Luis Hernández Bretón; Sonido: José de Pérez; Escenografía: Xavier Torres Torija; Edición: José W. Bustos; Reparto: Germán Valdés "Tin Tan", Silvia Pinal, Ramón Valdés, Eduardo Alcaraz, Jaime Calpe, Marcelo Chávez, Alejandro Cobo, Roberto Cobo, Lupe del Castillo, José Luis Fernández, Eugenia Galindo; México; Duración: 100 min.

*El sombrero de tres picos*

Casa productora: Filmex; Productor: Gregorio Walerstein (1944); Director: Juan Bustillo Oro; Argumento: Pedro Antonio de Alarcón; Adaptación: Juan Bustillo Oro; Fotografía: Lauron Draper; Música; Manuel Esperón; Sonido: Juan M. Rodríguez; Edición: Mario González; Reparto: Joaquín Pardavé, Sofía Álvarez, Ángel Garasa, Bernardo San Cristóbal, Manolo Noriega; México; Duración: 97 min.

*El suavecito*

Casa productora: Cinematografía Intercontinental (1950); Productor: Raúl de Anda; Director: Fernando Mendez; Argumento Gabriel Ramírez Osante; Fotografía: Manuel Gómez Urquiza; Música: Gustavo César Carrión; Sonido: Francisco Alcayde

y Enrique Rodríguez; Escenografía: Jorge Fernández; Edición: Carlos Savage; Reparto: Víctor Parra, Aurora Segura, Dagoberto Rodríguez, Jacqueline Evans, María Amelia de Torres, Enrique del Castillo, Gilberto González, Manuel Dondé, Eduardo Arozamena, Federico Curiel, Alicia Gamboa, Rosa María Ladrón de Guevara, Amada Dosamantes; México; Duración: 89 min.

*En carne viva*

Casa productora: Producciones Rosas Priego (19509; Productor: Alfonso Rosas Priego; Director: Alberto Gout; Argumento: Alberto Gout; Fotografía: Agustín Jiménez; Música: Rosalío Ramírez; Sonido: Abraham Cruz y Rodolfo Solís; Reparto: Rosa Carmina, Rubén Rojo, Crox Alvarado, Dagoberto Rodríguez, José María Linares Rivas; México; Duración: 91 min.

*Escuela de música*

Casa Productora: Producciones Zacarías S.A. (1955); Productor: Antonio Matouk; Director: Miguel Zacarías; Argumento: Edmundo Baez; Adaptación: Miguel Zacarías; Fotografía: José Ortiz Ramos; Música: Manuel Esperón; Escenografía: Javier Torres Torrija; Edición: José W. Bustos; Reparto: Pedro Infante, Libertad Lamarque, Luis Aldás, María Chacón, Eulalio González "Piporro", Georgina Barragán; México; Duración: 86 min.

*Hasta que perdió Jalisco*

Casa productora: Producciones Grovas (1945); Productor: Director: Fernando de Fuente; Argumento: Fernando de Fuente; Adaptación: Paulino Masip; Fotografía: Ignacio Torres; Música: Manuel Esperón; Sonido: Howard Randall; Escenografía: Vincent Petit; Edición; José Bustos; Reparto: Jorge Negrete, Gloria Marín, Julio Ahuet, Jorge Arriaga, Rita María Bauzá, Alfonso Bedoya, Tony Díaz, Eugenia Galindo, Federico Mariscal, José Muñoz, Eduardo Noriega, Manuel Noriega, José Ignacio Rocha, Humberto Rodríguez, Armando Soto La Marina, Hernán Vera; México; Duración; 115 min.

*Juan Charrasqueado*

Casa productora: Filmadora Chapultepec (1948); Productor: Pedro Galindo; Director: Ernesto Cortázar; Argumento: Ernesto Cortázar; Adaptación: Ramón Pérez Peláez e Ignacio Villareal; Fotografía: Víctor Herrera; Música: Gonzalo Curiel; Sonido: James Filed y Rafael Peon; Escenografía; Francisco Marco Chilet; Edición; Reparto: Pedro Armendáriz, Miroslava, Arturo Martínez, Fernando Soto 'Mantequilla', Luis Aceves Castañeda, Fernando Casanova, Ángel Merino, Carlos Múzquiz, Georgina Barragán, Silvia Rey, Conchita Carracedo, Víctor Parra, Matilde Sánchez; México; Duración: 98 min.

*La barca de oro*

Casa productora: Filmex; Productor: Óscar J. Brooks y Arturo Ripstein Jr; Director: Joaqín Pardavé; Argumento: Ernesto Cortazar; Adaptación: Tito Davinson y Leopoldo Beza; Fotografía: Jorge Stahl Jr; Música: Manuel Esperón; Sonido: B.J. Kroger y Rodolfo Benítez; Escenografía: Leonardo DeWitt; Edición: Mario González; Reparto: Sofía Álvarez, Pedro Infante, Carlos Orellana, René Cardona, Fernando Soto "Mantequilla", Nelly Montiel, Jorge Ancira; México; Duración: 85 min.

*La casa chica*

Casa productora: Filmex; Productor: Roberto Gavaldón (1950) Director: Roberto Gabaldón; Argumento: José Revueltas; Adaptación: Roberto Gavaldón, Mauricio Magdaleno, Edmundo Baéz; Fotografía: Alex Phillip; Música: Antonio Díaz Conde; Sonido: Enrique Rodríguez; Escenografía: Jorge Fernández; Edición: Rafael Ceballos; Reparto: Dolores del Rio, Roberto Cañedo, Domingo Soler, María Douglas, José Elías Moreno, Julio Villarreal, Arturo Soto Rangel; México; Duración: 127 min.

*La Cucaracha*

Casa productora: Películas Rodríguez, Productor: Ismael Rodríguez (1958) Director: Ismael Rodríguez; Argumento: José Bolaños e Ismael Rodríguez; Adaptación: Ismael Rodríguez, José Luis Celis y Ricardo Garibay; Fotografía: Gabriel Figueroa; Música: Raúl Lavista; Sonido: Manuel Topete; Escenografía: Edward Fitzgerald; Edición: Fernando Martínez; Reparto: María Félix, Dolores del

Rio, Emilio Fernández, Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Ignacio López Tarso; México; Duración: 97 min.

*La gallina clueca*

Casa Productora: Films mundiales; Productor: Agustín J. Fink (1941); Director: Fernando de Fuentes; Adaptación: Fernando de Fuentes y Carlos Orellana: Fotografía: Gabriel Figueroa; Música: Raúl Lavista, Alfonso Esparza Oteo y Mario Ruiz Suárez; Sonido: Howard Randall y José B. Carles; Escenografía: Jorge Fernández; Editor: Emilio Gómez Muriel; Reparto: Sara García, Domingo Soler, David Silva; Gloria Marín, Carmen Molina; México; Duración:124 min.

*La familia Pérez*

Casa Productora: Filmex (1949); Productor: Gregorio Walerstein (1948), Director: Gilberto Martínez Solares, Argumento: Joaquín Pardavé y Gilberto Martínez Solares, Adaptación: Gilberto Martínez Solares y Joaquín Pardavé, Fotografía: Agustín Martínez Solares, Música: Manuel Esperón, Sonido: B.J. Kroger, Rodolfo Benítez y Enríquez Rodríguez, Escenografía: José Rodríguez Granada, Edición: Mario González, Reparto: Joaquín Pardavé, Sara García, Beatriz Aguirre, Lilia Prado, Eduardo Noriega; México; Duración: 93 min.

*La mujer de todos*

Casa Productora: Filmex; Productor: Gregorio Walerstein (1946); Director: Julio Bracho; Argumento: Alejandro Dumas; Adaptación: Julio Bracho, Mauricio Magdaleno, Antonio Momplet, Robert Thoeren y Xavier Villaurrutia; Fotografía: Alex Phillips; Música: Raul Lavista; Sonido: Manuel Topete; Escenografía: Jesús Bracho; Reparto: María Félix, Armando Calvo, Gloria Lynch, Alberto Galán, Arturo Soto Rangel, Patricia Morán, Ernesto Alonso; México; Duración: 95 min.

*La mujer que yo perdí*

Casa productora: Producción Rodríguez Hermanos (1949); Productor: Roberto Rodríguez; Director: Roberto Rodríguez; Argumento: Carlos González Dueñas, Manuel R. Ojeda; Fotografía: Jack Lauron Draper; Música: Raul Lavista;

Escenografía: Carlos Toussaint; Edición: Fernando Martínez; Reparto: Pedro Infante, Blanca Estela Pavón, Manuel R. Ojeda; México; Duración: 59 min.

*La mujer sin alma*

Casa productora: Cinematografía de Guadalajara (1943) Productor: Luis Enrique Galindo; Director: Fernando de Fuente; Argumento: Alphonse Daudet; Adaptación: Fernando de Fuente y Alfonso Lapeña; Fotografía: Víctor Herrera; Música: Francisco Domínguez; Sonido: Howard E. Randall; Edición: Rafael Ceballos; Reparto: María Félix, Fernando Soler, Antonio Badú, Andrés Soler; Chela Campos; México; Duración:

*La oveja negra*

Casa Productora: Rodríguez Hermanos (1950); Productor: Ismael Rodríguez; Director: Ismael Rodríguez; Argumento y Adaptación: Ismael Rodríguez y Rogelio A. González; Fotografía: Jack Draper; Música: Manuel Esperón; Sonido: Francisco Alcayde y Jesús González; Escenografía: Carlos Toussaint; Edición: Fernando Martínez; Reparto: Fernando Soler, Pedro Infante, Andrés Soler, Amanda del Llano, Dalia Iñiguez, Amelia Wilhelmy; México; Duración: 111 min.

*Las abandonadas*

Casa productora: Films Mundiales (1944); Productor: Felipe Subervielle; Director: Emilio Fernández; Argumento: Emilio Fernández; Adaptación: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno; Fotografía: Gabriel Figueroa; Música: Manuel Esperón; Sonido: Howard E. Randall; Escenografía: Manuel Fontanals; Edición: Gloria Shoeman; Reparto: Dolores del Rio, Pedro Armendáriz, Víctor Junco, Paco Fuentes, Arturo Soto Rangel, Charles Rooner, Lupe Inclán, Fanny Schiller, Alfonso Bedoya, Maruja Grifell; México; Duración: 97 min.

*Los gavilanes*

Casa productora: Matouk Films S.A.; Productor: Antonio Matouk; Director: Vicente Oroá; Argumento: Aurora Brillos del Moral; Adaptación: Vicente Orona; Fotografía: Agustín Jiménez; Música: Manuel Esperón, José Alfredo Jiménez y Rubén Fuentes; Sonido: Jesús González Ganci; Escenografía: Ramón Rodríguez L.; Editor: Charles L. Kimball; Reparto: Pedro Infante, Lilia Prado, Angélica María, Ana Bertha Lepe,

Hortensia Santoveña, Ángel Infante, José Elías Moreno, José Baviera, José Chávez, Eulalio González "Piporro; México; Duración: 102 min.

*Los hijos de don Venancio*

Casa productora: Filmex; Productor: Gregorio Walerstein (1944); Director: Joaquín Pardavé; Argumento: Arnaldo Malfatti; Adaptación: Joaquín Pardavé y Nicolás de las Llanderas; Fotografía: Víctor Herrera; Música: Alfonso Esparza Oteo; Escenografía: Luis Moya; Editor: Mario González; Reparto: Joaquín Pardavé, Victoria Argota, Luis Badillo, Rafael Banquells, Horacio Casarín, Roberto Cañedo, Enrique García Álvarez, Marina Herrera, Ramón G. Larrea, Francisco Llopis, Félix Medel, Vicente Padula, Francisco Pando, Alicia Ravel, Humberto Rodríguez, Julio Sotelo, Alfredo Varela; México; Duración: 93 min.

*Los nietos de don Venancio*

Casa productora: Filmex; Productor: Gregorio Walerstein (1946); Director: Joaquín Pardavé; Argumento y Adaptación: Tito Davison; Fotografía: Música: Rosalio Ramírez y Federico Ruiz; Sonido: Manuel Topete y Jack Droper; Escenografía: Luis Moya; Reparto: Joaquín Pardavé, Prudencia Grifell, Alfredo Varela, Marina Herrera, Rafael Banquells; México: Duración: 104 min.

*Los tres alegres compadres*

Casa productora: Mier y Brooks; Productor: Oscar J. Brooks y Felipe Mier (1952); Director: Julián Soler; Argumento: Óscar J. Brooks; Adaptación: Ernesto Cortázar y Julián Soler; Fotografía: Jorge Stahl Jr.; Música: Manuel Esperón y Manuel Fuentes; Sonido: James L Fields; Escenografía: José Rodríguez; Edición: Carlos Savage; Reparto: Jorge Negrete, Pedro Armendáriz, Andrés Soler, Rebeca Iturbide; México; Duración: 113 min.

*Los tres huastecos*

Casa productora: Producciones Rodríguez (1948); Productor: Ismael Rodríguez; Director: Ismael Rodríguez; Argumento y Rogelio A. González; Fotografía: Jorge Stahl Jr; Música: Raúl Lavista y Nacho García; Sonido: Jesús González Gancy; Escenografía: Carlos Toussaint; Edición: Fernando Martínez; Reparto: Pedro

Infante, Blanca Estela Pavón, Fernando Soto "Mantequilla", María Eugenia Llamas, Alejandro Ciangherotti, Irma Dorantes.

*Los viejos somos así*

Casa productora: Filmex; Productor: Gregorio Walerstein (1948); Director; Joaquín Pardavé; Argumento y Adaptación: Camilo Darthés y Joaquín Pardavé; Fotografía; Alex Phillip; Música; Manuel Esperón; Sonido: Rodolfo Benítez y Enrique Rodríguez y Escenografía: José Rodríguez Granada; Edición: Mario González; Reparto: Joaquín Pardavé, Elsa Aguirre, Víctor Junco, Alma Beatriz Aguirre; México; Duración: 126 min.

*Maclovia*

Casa productora: Filmex; Productor: Gregorio Walerstein; Director: Emilio Fernández; Argumento: Ernesto Magdaleno; Adaptación: Emilio Fernández; Fotografía: Gabriel Figueroa; Música Antonio Díaz Cond; Sonido: José B. Carles; Escenografía: Manuel Fontanals; Edición: Gloria Shoeman; Reparto: María Félix, Pedro Armendáriz, Carlos López Moctezuma, Columba Domínguez; México; Duración: 105 min.

*Maldita Ciudad*

Productor: Producciones Rodríguez Hermanos (1954); Director: Ismael Rodríguez; Guion: Ismael Rodríguez y Carlos Orellana; Fotografía: Ignacio Torres; Música: Rosario Ramírez; Sonido: Galdino R. Samperio; Escenografía: Francisco Marco Chillet; Edición: Raúl Portillo; Reparto: Fernando Soler, Anita Blanch, Carlos Orellana, Sara Guasch, Carolina Barret, Felipe Montoya, Amparo Arozamena, Rosario Gálvez, Javier de la Parra; México; Duración: 90 min.

*Me ha besado un hombre*

Casa productora: Alameda Films; Productor: Director: Julián Soler (1944); Argumento: José Díaz Morales, Julián Soler; Fotografía: Ezequiel Carrasco; Música: Rosalío Ramírez; Sonido: B.J. Kroger; Escenografía: Jorge Fernández; Edición; Reparto: María Elena Marqués, Abel Salazar, Andrés Soler, Agustín Isunza, Elba

Álvarez, José Goula, Salvador Quiroz, Juan García, Alfonso Bedoya, Humberto Rodríguez, Roberto Cañedo

*Me he de comer esa tuna*

Productor: Producciones Grovas S.A. (1945); Productor: Jesús Grovas; Director: Miguel Zacarías; Argumento y Adaptación Miguel Zacarías; Fotografía: Agustín Martínez Solares; Música: Manuel Esperón; Sonido: Howard Randall; Escenografía: Vicente Petit; Edición: José Bustos: Reparto: Jorge Negrete, María Elena Marqués, Enrique Herrera, Antonio Badú, Mimí Derba, Armando Soto La Marina, Amanda del Llano; México; Duración: 86 min.

*México de mis recuerdos*

Casa productora: Filmex; Productor: Gregorio Walerstein (1944); Director: Juan Bustillo Oro; Argumento: Juan Bustillo Oro; Fotografía; Jack Draper; Música: Federico Ruiz; Sonido: B.J. Droper; Escenografía: Luis Moya; Edición: Mario González; Reparto: Fernando Soler, Joaquín Pardavé, Sofía Álvarez, Luis Aldás, Antonio R. Frausto, María Elena Velasco; México; Duración: 129 min.

*No basta ser charro*

Productor: Producciones Grovas S.A. (1945); Productor: Jesús Grovas; Director: Juan Bustillo Oro; Guion: Paulino Masip; Adaptación: Juan Bustillo Oro; Fotografía: Víctor Herrera; Música: Manuel Esperón, David Negrete y Joaquín Grajales; Sonido: Javier Mateos; Escenografía: Vicente Petit; Edición: José Bustos: Reparto: Jorge Negrete, Lilia Michel, Armando Soto La Marina, Eugenia Galindo, Manuel Noriega, Antonio R. Frausto, Alejandro Ciangherotti; México; Duración: 86 min.

*No desearas la mujer de tu hijo*

Casa Productora: Rodríguez Hermanos (1950); Productor: Ismael Rodríguez; Director: Ismael Rodríguez; Argumento y Adaptación: Ismael Rodríguez y Rogelio A. González; Fotografía: Jack Draper; Música: Manuel Esperón; Sonido: Francisco Alcayde y Jesús González; Escenografía: Carlos Toussaint; Edición: Fernando

Soler, Pedro Infante, Andrés Soler, Carmen Molina, Alejandro Ciangherotti, Amelia Wilhelmy; México; Duración: 110 min.

*Nosotros los pobres*

Casa Productora: Rodríguez Hermanos (1947); Productor: Ismael Rodríguez; Director: Ismael Rodríguez; Argumento: Ismael Rodríguez y Pedro de Urdimalas; Adaptación: Pedro de Urdimalas; Fotografía: José Ortiz Ramos; Música: Manuel Esperón; Sonido: Manuel Topete y Jesús González Gancy; Escenografía: Carlos Toussaint; Edición: Fernando Martínez; Reparto: Pedro Infante, Evita Muñoz 'Chachita', Carmen Montejo, Blanca Estela Pavón, Miguel Inclán, Rafael Alcayde, Katy Jurado, María Gentil Arcos, Delia Magaña, Amelia Wilhelmy, Pedro de Urdimalas, Ricardo Camacho, Lidia Franco, Jorge Arriaga, Abel Cureño; México; Duración: 128 min.

*Ojos de juventud*

Casa productora: Filmex; Productor: Gregorio Walerstein (1948)Director: Emilio Gómez Muriel; Argumento y Adaptación: Mauricio Magdaleno, Joaquín Pardavé; Fotografía: Raúl Martínez Solares; Música: Manuel Esperón; Escenografía: Mario Granda; Edición: Mario González; Reparto: Elsa Aguirre, Jorge Arriaga, Fernando Casanova, Miguel Ángel Ferriz, Antonio R. Frausto, Eugenia Galindo, Pascual García Peña, María Gentil Arcos, Tito Junco, Pepe Martínez, Roberto Meyer, Carlos Múzquiz, Manuel Noriega, Francisco Pando, Joaquín Pardavé, Beatriz Ramos, Joaquín Roche, Martha Roth, Mercedes Soler, Pedro Vargas, Hernán Vera; México; Duración: 103 min.

*Pablo y Carolina*

Casa Productora: Matouk Films S.A.; Productor: Antonio Matouk; Director: Mauricio de la Serna; Argumento: Mauricio de la Serna y Arduino Maiuri; Fotografía: J. Carlos Carbajal; Música: Manuel Esperón, Ernesto Cortázar, Ramiro Hernández y Cuco Sánchez; Sonido: Enrique Rodríguez; Escenografía: Manuel Fontanals; Editor: Carlos Savage; Reparto: Pedro Infante, Irasema Dilián, Alejandro Ciangherotti, Eduardo Alcaraz, Miguel Ángel Ferriz, Lorenzo de Rodas, Enrique Zambrano, Elena Julián, Arturo Soto Rangel, Fanny Schiller, Nicolás Rodríguez, Irma Dorantes; México; Duración: 96 min.

*Primero soy mexicano*

Casa productora: Filmex; Productor: Gregorio Walerstein (1950); Director: Joaquín Pardavé; Argumento: Florencio Sánchez; Adaptación: Joaquín Pardavé; Fotografía: Agustín Martínez Solares; Música: Manuel Esperón; Sonido; Escenografía: Jorge Fernández; Edición: Rafael Ceballos; Reparto: Joaquín Pardavé, Luis Aguilar, Flor Silvestre; México; Duración: 100 min.

*Puerta joven* (o El Portero)

Casa productora: Posa Films; Director: Miguel M. Delgado; Argumento: M. de los Angeles Vayreda; Adaptación: Jaime Salvador; Fotografía: Raúl Martínez Solares: James L. Field; Música: Gonzalo Curiel; Sonido; Escenografía: Gunther Gerzo; Edición: Jorge Bustos; Reparto: Mario Moreno "Cantinflas", Silvia Pinal, Carlos Martínez Baena, Óscar Pulido, Josefina del Mar; México; Duración: 113 min.

*Salón México*

Casa Productora: Clasa Films Mundiales; Productor: Salvador Elizondo (1948); Director: Emilio Fernández; Argumento y Adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández; Fotografía: Gabriel Figueroa; Música Antonio Díaz Conde; Sonido: Rodolfo Solís y José de Pérez; Escenografía: Jesús Bracho; Edición: Gloria Shoemann; Reparto: Marga López, Miguel Inclán, Rodolfo Acosta, Roberto Cañedo, Mimí Derba, Carlos Múzquiz, Fanny Schiller, Estela Matute, Silvia Derbez, Maruja Grifell,; México; Duración: 95 min.

*Suúltima aventura*

Casa productora: Producciones Mercurio; Productor: Mauricio de la Serna; Director: Gilberto Martínez Solares; Argumento: Carlos A. Olivari y Sixto Pondal Ríos; Fotografía: Gabriel Figueroa; Música: Sonido: James L. Fields y José B. Carles; Escenografía; Gunther Gerzo; Reparto: Arturo de Córdova, Esther Fernández, Arturo Soto Rangel, Consuelo Guerrero de Luna, Carolina Barret; México; Duración: 90 min.

*Yo baile con don Porfirio*

Casa productora: Clasa Films; Director: Gilberto Martínez Solares (1942); Argumento: Eduardo Ugarte y Enrique Uthoff; Fotografía: Raúl Martínez Solares; Música: Manuel Esperón; Edición: Gloria Shoeman; Reparto: Emilio Tuero, Fernando Cortés, Joaquín Pardavé, Jorge Reyes, Julio Villarreal, Mapy Cortés, Consuelo Guerrero de Luna, Roberto Cañedo, Leticia Palma, Ignacio Peón, Consuelo Quiroz; México; Duración: 102 min.

*Una gallega en México*

Casa productora: Filmex; Productor: Gregorio Walerstein (1949); Director: Julián Soler; Argumento y Adaptación: Mauricio Wall y Joaquín Pardavé; Fotografía: Agustín Martínez Solares; Música: Manuel Esperón; Sonido: Galdino Samperino; Escenografía: Jorge Fernández; Edición: Rafael Ceballos; Reparto: Niní Marshall, Joaquín Pardavé, Alma Rosa Aguirre, Pepe del Río, Lilia Prado, Jorge Negrete, Armando Arriola, Fernando Casanova; México; Duración: 92 min.

*Una familia de tantas*

Casa Productora: Producciones Azteca; Productor: Cesar Santos Galindo (1949). Director: Alejandro Galindo; Argumento y Adaptación: Alejandro Galindo; Fotografía: José Ortiz Ramos; Música: Raúl Lavista; Sonido: Luis Fernández; Escenografía: Gunther Gerzo; Edición: Carlos Savage; Reparto: Fernando Soler, David Silva, Martha Roth, Eugenia Galindo, Felipe de Alba; México; Duración: 130 min.

*Una gallega baila mambo*

Casa productora: Filmex; Productor: Gregorio Walerstein (1950); Director: Agustín Gómez Muriel; Argumento y Adaptación: Mauricio Wall y Joaquín Pardavé; Fotografía: Agustín Martínez Solares; Música: Manuel Esperón; Sonido: Galdino Samperino; Escenografía: Jorge Fernández; Edición: Rafael Ceballos; Reparto: Niní Marshall, Joaquín Pardavé, Toña La Negra, Los Panchos, Silvia Pinal; México; Duración: 103 min.

*Una mujer con pasado*

Casa productora: Europa Films (1949); Productor: Eduardo Quevedo; Director: Raphael J. Sevilla; Argumento: Ladislao López Negrete; Adaptación: Raphael J. Sevilla; Fotografía: Jorge Stahl Jr.; Música: Antonio Díaz Conde; Sonido:B.J. Kroger; Escenografía: Ramón Rodriguez; Edición: Juan José Merino; Reparto: Meche Barba, Gustavo Rojo, Rafael Banquells, María Conesa, Roberto Cañedo; México; Duración: 85 min.

*Ustedes los ricos*

Casa Productora: Rodríguez Hermanos (1948); Productor: Ismael Rodríguez; Director: Ismael Rodríguez; Argumento: Carlos González Dueñas; Adaptación: Rogelio A. Gonále, Ismael Rodríguez y Pedro de Urdimalas; Fotografía: José Ortiz Ramos; Música: Manuel Esperón; Sonido: Manuel Topete y Jesús González Gancy; Escenografía: Carlos Toussaint; Edición: Fernando Martínez; Reparto: Pedro Infante, Blanca Estela Pavón, Evita Muñoz 'Chachita', Fernando Soto "Mantequilla", Miguel Manzano, Nelly Montiel, Mimí Derba, Freddy Fernández, Delia Magaña, Amelia Wilhelmy, Pedro de Urdimalas, Ricardo Camacho, Jaime Jiménez Pons, Jorge Arriaga, Jesús García, Juan Pulido, José Muñoz; México; Duración: 130 min.

**Hemerografía**

*Acción Femenina*, México, D.F., 22 de octubre de 1948.

*Así*, México, D.F., 30 de junio de 1945.

*Boletín de Acción Nacional*, México, D.F., 1940,

*Diario Oficial de la Federación*, 1 de marzo de 1941.

*El Cine gráfico*, México, D.F., 1946, 1949.

*El Nacional*, México, México, D.F., 1943, 1944, 1945, 1947,

*El Popular*, México, D.F., 1942, 1944, 1947.

*El Universal Gráfico*, México, D.F., 31 de mayo de 1946.

*El Universal*, México, D.F., 1942, 1945, 1946, 1947, 1949, 1951,

*Esto*, México, D.F., 1944, 1949.

*Excélsior*, México, D.F., 1946, 1950, 1956,

*La Nación*, México, D.F., 1941, 1946, 1948, 1950.

*Magazine de Policías*, México, D.F., 1944, 1945, 1947

*Nosotros*, México, D.F., 12 de agosto de 1945.

*Novedades*, México, D.F., 1945, 1947.

*Ovaciones*, México, D.F., 31 de junio de 1950.

*Paquita de Lunes*, México, D.F., 1942, 1943.

*Paquita Grande*, México, D.F., 1945, 1949

**Bibliografía**

Amador, María Luisa y Ayala Blanco, Jorge, *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, UNAM/CUEC, México, D.F 1982.

Amustástegui, Ana y Szasz, Ivonne (coords.), *Sucede que me canso de ser hombre… Relatos y reflexiones sobre hombres y masculinidades en México*, El Colegio de México, México, D.F., 2007.

Aranda, José Luis, "¿Qué fue Bretton Woods?", *El País*, 15 de noviembre de 2008, Acceso: 14 de agosto de 2016. Disponible en: http://economia.elpais.com/economia/2008/11/15/actualidad/1226737974_850215.html.

Aspe Armella, María Luisa, *La formación social y política de los católicos mexicanos. La Acción Católica Mexicana y la Unión Nacional de Estudiantes Católicos*, Universidad Iberoamericana, México, D.F., 2008.

Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Ediciones Era, México, D.F., 1968.

Badinter, Elizabeth, *XY La identidad masculina*, Alianza, México, D.F., 1993.

Banco Nacional de México, "Síntesis Económica Nacional", *Revista de Comercio Exterior*, núm. 1, México, D.F., enero de 1951, p. 14-23.

_____, *Examen de la situación económica*, núm. 314, México, D.F., enero de 1952, p. 2-11.

Bárcenas Huidobro, Sergio Raúl, *Cine Opera: Espejo de una crisis y la formación de un monopolio*, Tesis para la obtención de la Licenciatura en Comunicación, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 2013.

Bard, Christine, *Historia política del pantalón*, Trad. Nuria Viver Barri, Tusquets, Barcelona, 2012.

Barragán López, Esteban, *Rancheros y sociedades rancheras*, Zamora, El Colegio de Michoacán/ORSTOM/CEMCA, Zamora, 1994.

Barth, Fredrik, *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, Waveland Press, Long Grove, 1969.

Batiza, Sarah, *Nosotras las taquígrafas…,* Editorial Stylo, México, D.F., 1949.

Baudrillard, Jean, *La sociedad de consumo: Sus mitos, sus estructuras*, Trad. de Alcira Bixio (tr.), Siglo XXI editores, Madrid, 2009.

Benshoff, Harry M. y Griffin, Sean, *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, Blackwell Publishing Ltd, Malden, 2003.

Bliss, Katherine, "Paternity Tests: Fatherhood on trial in Mexico's Revolution of the Family", *Journal of Family History*, núm. 23, vol. 24, Ottawa, 1999, pp. 330-351.

Bordwell David y Thompson, Kristin, *El arte cinematográfico: Una introducción*, Paidós Iberica, Madrid, 1995.

Bourdieu, Pierre, "La identidad y la representación. Elementos para una reflexión crítica sobre región", *Debate Ecuador*, Centro Andino de Acción Popular, Quito, núm. 6, abril de 2006, pp. 165-189.

_____, "El espacio social y la génesis de las "clases", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Colima, Universidad de Colima, vol. III, núm. 7, septiembre, 1989, pp. 27-55.

_____, *Poder, derecho y clases sociales*, Editorial Desclée de Brouwer, Bilbao, 2000.

_____, *Sociología y Cultura*, Trad. de Martha Pou, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D.F., 1990.

Breu Pañela, Ramón, *101 actividades de competencia audiovisual*, Editorial GRAÓ, Barcelona, 2015.

Butrageño, Pedro Martín, "La división dialéctica del español mexicano", *Historia sociolingüística de México*, El Colegio de México, México, D.F., 2010, pp. 1-62.

_____, "Más sobre la evaluación global de los procesos fonológicos: la geografía fónica de México", en *Variación lingüística y teoría fonológica*, El Colegio de México, México, D.F., 2002.

Caballero Guisado, Manuela y Baigorri Agoiz, Artemio, "¿Es operativo el concepto de generación?", *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 56, Extremadura, Marzo de 2013, pp. 1-45. Recuperado 27 de marzo de 2017. Disponible en: http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/mcg1.pdf

Carabí Angels y Segarra Marta (eds), *Nuevas masculinidades*, Icaria, Barcelona, 2000.

Carabí, Àngels y Armengol Josep M. (eds.), *La masculinidad a debate*, Icaria, Barcelona, 2008.

Cárdenas, Enrique y Zabludovsky, Jaime (eds.), *Leopoldo Solís. La realidad económica mexicana: retrospectiva y perspectiva,* Siglo XXI Editores, México, D.F., 2012.

Cassetti, Francesco y Di Chio, Federico, *Cómo analizar un film*, Trad. de Carlos Losilla, Buenos Aires, 1991.

Centro de la Imagen, *Luna Cornea. No. 31. Nacho López*, Centro de la Imagen, Núm. 31, México, D.F., 1997, pp. 114-119.

Chartier, Roger, *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural*, Trad. de Claudia Ferrari., Editorial Gedisa, Barcelona, 1994.

Connell, Robert W., *Masculinidades*, Trad. de Irene María Artigas, Programa Universitario de Estudios de Género-Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 2003.

Coontz, Stephanie, *Historia del matrimonio. Cómo el amor conquistó el matrimonio*, Trad. Alcira Bixio, Editorial Gedisa, Barcelona, 2006.

Coordinación General del Plan Nacional de Zonas Deprimidas y Grupos Marginados, *Necesidades esenciales en México, situación actual y perspectivas al año 2000*, vol.2. Educación, Siglo XXI editores, México, D.F., 1982.

Coral Garcia, Emilio Mario, "La clase media mexicana: entre la tradici6n, la izquierda, el consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970)", *Historias*, no 63, 2006, pp. 103-125.

_____,*The Mexico City middle class, 1940-1970: Between tradition, the State, and the United States*, University of Georgetown, Washington, D.C., 2011.

Corcuera de la Mancera, Sonia, *Entre gula y templanza: Un aspecto de la historia mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2015.

Crews, J., "Significado simbólico del bosque y del árbol en el folclore", en *Unasylva, Percepciones de los bosques*, Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura, núm. 213, vol. 54 2003/2. Disponible en: http://www.fao.org/docrep/005/y9882s/y9882s08.htm. Acceso: 21 de octubre de 2016.

Cuellar Zavala, Martín "¿Existe la infidelidad cristiana?", *Revista Juventud*, núm. 22, México, D.F., 12 de agosto de 1941, p. 14-16.

De Azar, Rosa T., *El Boxer*, Editorial Albatros, Buenos Aires, 1999.

De la Mora, Sergio, *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*, The University of Texas Press, Austin, 2006.

De la Vega Alfaro, Eduardo, *Juan Orol. Cineastas de México*, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas, Guadalajara 1987.

De los Reyes, Aurelio, "El nacionalismo en el cine. 1920-1930: Búsqueda de una nueva simbología", en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1986, pp. 273-292

De los Reyes, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Editorial Trillas, México, D.F., 1998.

Dirección General de Estadística, Secretaría de Economía, *Sexto Censo General de Población 1940*, Secretaría de Economía, Talleres gráficos de la nación, México, D.F., 1942.

Dmytryl, Edward, *El Cine. Concepto y práctica*, Trad., Rodolfo Piña García, Editorial Limusa, México, D.F., 1995.

Domínguez Ruvalcaba, Héctor, *De la sensualidad a la violencia de género: la modernidad y la nación en las representaciones de la masculinidad en el México contemporáneo*, Publicaciones de la Casa Chata/CIESAS, México, D.F., 2013.

Editorial Televisa, *100 mejores películas del cine mexicano, Somos Uno*, vol. 100, México, D.F., Julio 1994.

Estrada, Josefina, *Joaquín Pardavé. El señor del espectáculo*, Volumen III, Editorial Clío, México, 1996.

Félix Contreras, Armando, *Sed de Triunfo*, Editorial Sofimex, México, D.F., 2005.

Fine, Lisa M., *The souls of the skyscraper: Female clerical workers in Chicago, 1870-1930*, Philadelphia, Temple University Pres, 1990.

Furtado, Celso, *La economía latinoamericana: formación histórica y problemas contemporáneos*, 24ª ed., Siglo XXI editores, México, D.F., 2001.

Gallo, Ruben, *Mexican Modernity: The Avant-garde and the Technological Revolution*, MIT Press, Cambridge, 2005.

Galván Romani, Blanca, *Magdalena Mondragón, sus vida y sus obra*, Federación Editorial Mexicana, México, D.F., 1983.

García Castro, María, “Identidad nacional y nacionalismo en México”, *Sociológica. Revista del Departamento de Sociología*, núm. 21, México, D.F, enero-abril de 1993, pp. 1-8.

García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano primer siglo 1897-1997*, Instituto Mexicano de Cinematografía/CONACULTA/Canal 22, México, D.F., 1998.

_____, *Emilio Fernández, 1904-1986*, Universidad de Guadalajara/Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica, 1987.

_____, *Historia documental del cine mexicano*, Volumen 1, Ediciones Era, México, D.F., 1969.

_____, *Historia documental del cine mexicano*, Volumen 4, México, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/CONACULTA/IMCINE, 1992.

Gilbert, Dennis L., *Mexico's Middle Class in the Neoliberal Era*, University of Arizona, Tucson, 2007.

Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Penguin Random House, London, 1969.

Gojman de Backal, Alicia, *Jacobo Granat. Una vida de contradicciones entre la comunidad y el cine*, Comunidad Askenazi, México, D.F., 2012.

Gollás Manuel y García Rocha, Adalberto, "El desarrollo económico reciente de México", en James Wallace Wilkie y Michael C. Meyer (eds.), *Contemporary Mexico: Papers of the IV International Congress of Mexican History*, University California Press/El Colegio de México, Berkeley/México, D.F., 1979, pp. 405-440.

Gómez, Carmen Elisa, *María Félix en imágenes*, Universidad de Guadalajara/IMCINE, Guadalajara, 2001.

Gómez, Juan Pedro, *El cine. Una guía de iniciación*, Universidad de Murcia, Murcia, 2006.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar, "«La familia» y las familias en el México colonial", *Estudios Sociológicos*, núm. 30, vol. 10, México, D.F., Septiembre-Diciembre 1992, pp. 693-711.

González Ramírez, Cristina, *Sistema de distribución y exhibición del cine mexicano. 1921-2004*, Tesis para obtener la Licenciatura en Administración, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

González Salazar, Gloria, "La participación de la mujer en la actividad laboral de México", en María del Carmen Elu de Leñero, *La mujer en América Latina*, Sep-Setentas, México, D.F., 1975, pp. 33-69.

Guillen Romo, Héctor, *Orígenes de la crisis en México. Inflación y endeudamiento externo (1940-1982),* Ediciones Era, México, D.F., 1984.

Gutmann, Mattew C., *Ser hombre de verdad en la Ciudad de México: Ni Macho, ni mandilón*, El Colegio de México, México, D.F., 2000.

Hansen, Roger D., *La Política del desarrollo mexicano*, 3ª. ed., Siglo XXI editores, México, D.F., 1971.

Henderson, Timothy y LaFrance, David, "Maximino Avila Camacho of Puebla", en Jürgen Buchenau y William H. Beezley, *State Governors in the Mexican Revolution, 1910–1952: Portraits in Conflict, Courage and Corruption*, Rowman and Littlefield Publishers, Maryland, 2009, p. 157-176.

Hernández Carballido, Elvira, "Magdalena Contreras, el don de la malicia", *Las primeras reporteras mexicanas: Magdalena Mondragón, Elvira Vargas y Esperanza Velásquez Bringas*, Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1997.

Hernández Dircio, Francisco, *Catecismo de la Acción Católica Mexicana*, Junta Diocesana de México, México, D.F., 1946.

Hernández Romo, Marcela A., *La cultura empresarial en México*, Cámara de Diputados LIX Legislatura/Universidad Autónoma de Aguascalientes/Miguel Ángel Porrúa, México, D.F., 2004.

Hernández, Guillermo E., *La sátira chicana: Un estudio de cultura literaria*, Siglo XXI editores, México, D.F., 1993.

Hershfield, Joanne, *Imagining la Chica Moderna: Women, Nation, and Visual Culture in Mexico*, 1917-1936, Duke University Press, Durham, 2008.

_____, Mexican cinema/Mexican woman 1940-1950, University Arizona Press, Tucson, 1996.

Highmore, Ben, *Ordinary Lives: Studies in the Everyday*, Routledge, New York, 2011.

Honeyman, Katrina, "Following Suit: Men, Masculinity and Gendered Practices in the Clothing Trade in Leeds, England, 1890-1940", *Gender and History*, vol. 4, núm. 2, Oxford, 2002, pp. 426-446

Hume Wrong, Dennis, *Power: its forms, bases, and uses*, Transaction Publisher, New Brunswick, 2009.

Instituto de Investigaciones Filológicas, *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: Desde las generaciones del Ateneo y los novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, Tomo VII, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1988.

Instituto Nacional de Bellas Artes, "A la memoria de Selgas", *Las letras patrias*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F., 1954.

Iturriaga, José E., *La estructura social y cultural de México. Sociología, economía y política nacional*, Cámara de Diputados LXI Legislatura/Miguel Ángel Porrúa, México, D.F., 2012.

Jack, Albert, *Black Sheep and Lame Ducks: The Origins of Even More Phrases We Use Every Day*, Perigee Book, New York, 2010.

Jaramillo Echavarría, Raúl Andrés, "Ciudadanía, Identidad Nacional y Estado-Nación", *Revista Lasallista de Investigación*, vol. 11, núm. 2, julio-diciembre, 2014, p. 168-180.

Jáuregui, Gurutz, *Contra el Estado-nación: En torno al hecho y la cuestión nacional*, Siglo XXI editores, Madrid, 1986.

Jean Meyer, *De una Revolución a otra*, México, D.F., El Colegio de México, 2013, p. 104.

Jiménez Guzmán, María Lucero y Tena Guerrero, Olivia (coords.), *Reflexiones sobre masculinidad y empleo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 2007.

José Agustín, *Tragicomedia Mexicana 1: La vida en México de 1940-1970*, Planeta, México, D.F., 1970.

Kathleen Benet, Mary, *El guetto de las secretarias*, Editorial Kaidos, Barcelona, 1975.

Kaufman, Michael, *Hombres: placer, poder y cambio*, Centro de Investigación para la Acción Femenina, Santo Domingo, 1989.

Kawin, Bruce F., *How Movies Work*, University of California Press, California, 1992.

Kwokel-Folland, Angel, *Engendering Business: Men and Women in the Corporate Office*, 1870-1930, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1998.

Lagarde y de los Ríos, Marcela, *Amor y Sexualidad, una mirada feminista*, Conferencia Impartida en los Cursos de Verano de la Universidad Menéndez Pelayo, Universidad Menéndez Pelayo, Santander, 2008.

_____, *Género, teoría de género y perspectiva de género: cultura y feminismo: memoria de charlas impartidas*, Centro de Educación y Comunicación Popular (Nicaragua), Managua, 1993.

_____, *Género y Feminismo: Desarrollo humano y democracia*, Editorial Horas y Horas, México, D.F., 1996.

Lavin, Alberto, "Puericultura y criminalidad. Crítica a la niñez mexicana", *Criminalia, Revista de Ciencias Penales,* Academia Mexicana de Ciencias Penales, vol. 7, núm.12, México, D.F., Septiembre de 1948, pp. 19-21.

López Cámara, Francisco, *La estructura económica y social de México en la época de la Reforma*, Siglo XXI editores, México, D.F., 1967.

Luis Valenciana Alcocer, “Entrevista a Alfonso Quiroz Quarón”, *Criminalia, Revista de Ciencias Penales*, Academia Mexicana de Ciencias Penales, vol. 4, núm.10, México, D.F., p.329-333.

Manlow, Veronica, *Designing Clothes: Culture and Organization of the Fashion Industry*, Transaction Publisher, New Brunwick, 2009.

Mendoza, Vicente T., “De pistoleros y moronistas sin música”, *Lírica narrativa de México: el corrido*, Instituto de Investigaciones estéticas, México, D.F., 1968, pp. 145-152.

Meyer, Eugenia (coord.), “Testimonio de Gilberto Martínez Solares” en Cuadernos de la Cineteca Nacional, Testimonios para la Historia del Cine Mexicano, Tomo 4Secretaria de Gobernación/Cineteca Nacional, México, D.F., 1976, pp. 32-36.

_____, *Gregorio Walerstein: Un hombre de cine*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2013.

Meyer, Lorenzo, "De la estabilidad al cambio", en Daniel Cosío Villegas, *Historia General de México Tomo 2*, México, El Colegio de México, 1981, p. 883-943.

_____,“Permanencia y cambio social en el México contemporáneo”, *Foro Internacional*, vol. 21, núm. 2, México, D.F., octubre-diciembre 1980, pp. 883-943.

Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, *Ley del matrimonio civil*, México, Talleres linotipográficos del Estado de Guanajuato, 1960, p. 42.

Monsivais, Carlos, *Mexican Postcard*, Trad. de John Kraniauskas, Verso Press, New York, 1997.

_____, *Pedro Infante: Las leyes del Querer*, Editorial Aguilar, México, D.F., 2008.

Montesinos, Rafael, “La nueva paternidad: expresión de la transformación masculina”, *Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial*, vol. 2, núm. 4, México, D.F., 2004, pp. 197-220.

Mora, Carl J., *Mexican Cinema. Reflection of a society, 1896-1988*, Univesity California Press, Berkeley, 1982.

Moreno, Julio, *Yankee don´t go home! Mexican nationalism, American business culture, and the shaping of modern Mexico, 1920-1950*, University of North Carolina Press, Charpel Hill, 2003.

Mraz, John, “Today, Tomorrow and Always: The Golden Age of ilustrated magazines in México 1937-1960”, en Gilbert Joseph, Anne Rubenstein and Eric Zolov,

*Fragments of a Golden Age: The politics of culture in Mexico since 1940*, Duke University Press, Durham, 2001, p. 116-157.

Muñoz Altea, Fernando y De Rangel, Magdalena E., *Historia de la residencia oficial de Los Pinos*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1988.

Nájera-Ramírez, Olga, *Engendering Nationalism: Identity, Discourse, and the Mexican Charro. Anthropological Quarter*, núm. 1, vol. 7, Washington, D.C., enero de 1994, pp. 1-14.

Niblo, Stephen R., *México en los cuarenta: modernidad y corrupción*, Océano, México, D.F., 2008.

Noble, Andrea, *Mexican National Cinema*, Taylor and Francis Inc., New York, 2005.

Novo, Salvador, La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, México, D.F., 1994.

_____, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.

Nuñez Cetina, Saydi, "Los estragos del amor. Crímenes pasionales en la prensa sensacionalista de la ciudad de México durante la posrevolución", *Trashumante. Revista Americana de Historial Social*, Núm. 7, México, D.F., 2006, pp. 28-51.

Orestes Aguilar, Héctor, "José Vasconcelos y la Revista Timón," *La gaceta del Fondo de Cultura Económica. Las revistas literarias*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., núm. 240, diciembre 1990, pp. 50-56.

Ortiz Mena, Antonio, *El desarrollo estabilizador: reflexiones sobre una época*, Serie Hacienda, El Colegio de México, México, D.F., 1998.

Palacio Valencia, María Cristina y Valencia, Ana Judith, *La identidad masculina: Un mundo de inclusiones y exclusiones*, Universidad de Caldas, Manizales, 2001.

Paredes, Américo, "United States, México and machismo", *Journal of the Folklore Institute*, núm. 1, vol. 8, Indiana, Junio 1971, pp. 17-37.

Paz, Octavio, *El Laberinto de la Soledad*, 2ª. ed., Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1992.

Peabody, Peter Robert L. "Autoridad", *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, Tomo 1, Aguilar de Ediciones, Madrid, 1975.

Peralta Gilabert, Rosa, *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio*, Fundamentos, Madrid, 2007.

Pereda Fernández, Manuel, "El macho y el machismo", en Enrique Florescano (comp.), *Mitos mexicanos*, Editorial De Bolsillo, México, D.F., 2015, pp. 123-129.

Peredo Castro, Francisco, *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*, CONACULTA/IMCINE, México, D.F., 2000.

Pérez Montfort, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos/ Centro de Investigación en Estudios Superiores en Antropología Social, México, D.F., 2000.

_____, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, Centro de Investigación en Estudios Superiores en Antropología Social, México, D.F., 2007.

_____, "Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950)", *Política y Cultura*, núm. 12, México, D.F., 1999, pp. 177-194.

Peters, R.B., *La autoridad. Breviarios. Filosofía Política*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1977.

Philip Abrams, *Historical Sociology*, Ithaca, Cornell University Press, 1982. p. 261.

Piccato, Pablo, *The Tyranny of Opinion. Honor in the Construction of Mexican Public Sphere*, Durham, Duke University Press, 2010.

Picher, Jeffrey M*., ¡Que Vivan Los Tamales!: Food and the Making of Mexican Identity*, University of New Mexico Press, Alburquerque, 1998.

Piñera Ramírez, David, "Evolución de la frontera de Cárdenas a la Segunda Guerra Mundial" en *Visión histórica de la frontera norte de México*. Volumen 5, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, 1994, pp. 181-231.

Pío XI, *Casti Connubii*, Ciudad del Vaticano, 31 de diciembre de 1930, p. 31. Disponible en: https://w2.vatican.va/content/pius-xi/es/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19301231_casti-connubii.html.

Popenoe, David, *Disturbing the Nest: Family Change and Decline in Modern Societies*, New Jersey Aldine Transaction, New Brunswick, 2012.

Presidencia de la República, *Necesidades esenciales en México, situación actual y perspectivas al año 2000*, 4ª. ed., México, D.F., Coordinación General del Plan Nacional de Zonas Marginadas y Deprimidas/Siglo XXI, 1982.

Prieto Grande, María, *Hablando en plata: De modismo y metáforas culturales*, Edinumen, Madrid, 2007.

Pulido Llano, Gabriela, "Magazine de Policía, una fuente para la historia de México", *Diario de Campo*, núm.9, México, D.F., 2015, pp. 21-31.

Quintana, Alejandro, *Maximino Ávila Camacho and the One-Party State. The Taming of Caudillismo and Caciquismo in Post-Revolucionary Mexico*, Lexinton Books, Maryland, 2010.

Radkau, Verena, *Por la debilidad de nuestro ser: mujeres "del pueblo" en la paz porfiriana*, Centro de Investigación en Ciencias Sociales/SEP, México, D.F., 1989.

Ramírez Carrillo, Luis Alfonso, “Empresarios regionales: Identidad y Cultura” en Roberto Blancarte (coord.), *Los grandes problemas de México: Cultura e identidades*, México, D.F., El Colegio de México, 2010, pp. 239-270.

Riis, Ole y Gundelach, Peter, “¿El retorno al familismo?” en J.Díez Nicolás y R. Inglehart (eds.), *Tendencias mundiales de cambio en los valores sociales y políticos*, Madrid, Fundesco, 1994, pp. 619-637.

Robertson, Roland y Pineda, Marcela, "Identidad nacional y globalización: Falacias contemporáneas", *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 60, núm. 1, México, D.F., 1998, pp. 3-19.

Rodríguez, Ismael, *Memorias*, CONACULTA, México, D.F., 2014.

Roman, Richard y Velasco Arregui, Edur, *Continental Crucible: Big Business, Workers and Unions in the Transformation of North American*, PM Press, Oakland, 2015.

Ruano y Ortiz, José Jesús Salvador, *Historia y estado actual de la ciencia criminológica*, UNAM Acatlán, México D.F.; 2012.

Rubenstein, Anne, *Band language, naked ladies, and other threats to the Nation: A political history of comic books in México*, Durham, Duke University Press, 1998.

Ruiz, César, “La alteridad”, Casa del *Tiempo*, vol. III, núm. 25, México, D.F., Noviembre de 2009, p. 99.

Sánchez Navarro, Jordi, *Narrativa audiovisual*, Editorial UOC, Barcelona, 2006.

Sanders, Nicole, *Gender and Welfare in Mexico: The Consolidation of a Postrevolutionary State*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2011.

Savage, William W., The cowboys hero his image in American history and culture, University of Oklahoma Press, Norman, 1985.

Scott, Joan W., “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en Martha Lamas, *El género la construcción cultural de la diferencia sexual*, Programa Universitario de Estudios de Género/Miguel Ángel Porrúa, México, D.F., 1996.

Seccombe, Wally, “Patriarchy stabilized: The construction of the male breadwinner wage norm in Nineteenth-Century britain”, *Social History*, núm. 2, Londo, 1986, pp. 53-75.

_____, *Weathering the Storm: Working-class Families from the Industrial Revolution to the decline fertility*, Verso Press, New York, 1995.

Secretaría de Economía, Séptimo Censo General de Población 1950, Secretaría de Economía/Dirección General de Estadística, México, D.F., 6 de junio de 1950.

Secretaría de Gobernación, *Código Civil para el Distrito y Territorios Federales en materia común y para toda la República en materia federal*, Diario Oficial de la Federación, Talleres Gráficos de la Nación, México, 26 de mayo de 1928.

Secretaria de Recursos Hidráulicos, *Estudios comparativos de las cuencas hidrológicas en México. Zona norte*, Secretaría de Recursos Hidráulicos, México, D.F., 1949.

Senado de la República LV Legislatura, "Discurso de toma de posesión de Manuel Ávila Camacho", *Discursos presidenciales de toma de posesión*, Senado de la Republica LV Legislatura, México, D.F., 2010, pp. 183-185.

Sierra, Justo, "México: su evolución social 1900-1902", en *Obras Completas*, vol. XII, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1977.

Sinagawa Montoya, Herberto, *Ferrusquilla dice: échame a mí la culpa*, Siglo XXI editores/El Colegio de Sinaloa, México, D.F, 2002.

Sinha, Durganand, *The Mughal syndrome: a psychological study of intergenerational differences*, Tata Mcgraw-hill Publishing, Bombay, 1972.

Solenski Correa, Susana, "La comercialización de la paternidad en la publicidad gráfica mexicana (1930-1960)", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 48, México, D.F., julio-diciembre de 2014, pp. 69-111.

Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine: La apertura para la historia del mañana*, Trad. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Spierenburg, Petrus Cornelis, *Men and Violence: Gender, Honor, and Rituals in Modern Europe and America*, Ohio Press University Press, Ohio, 1998.

Sykes, Christopher Simon, *Black Sheep*, Chatto & Windus, New York, 1982.

Thompson, E.P., *Costumbres en común*, Editorial Crítica, Barcelona, 1997.

Torres Gaytán, Ricardo, *Un siglo de devaluaciones del peso mexicano*, Siglo XXI editores, México, D.F., 1997.

Torres, Blanca, *Historia de la Revolución Mexicana 1940-1952. Hacia la utopía industrial*, El Colegio de México, México, D.F., 2006.

Torres-Septién, Valentina, "Una familia de tantas. La celebración de las fiestas familiares católicas en México (1940-1960)" en Aurelio de los Reyes (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México Siglo XX. Campo y Ciudad*, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 171-205.

Tuñón, Julia, *Los rostros de un mito: Personajes femeninos en las películas de Emilio "El Indio" Fernández*, CONACULTA/IMCINE, México, D.F., 2000.

_____, *Mujeres de Luz y de Sombra: La construcción de una imagen, 1939-1952*, El Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía, México, D.F., 1998.

U.S. Goverment Printing Office, *Catalog of Copyright Entres: Musical Compositions, Goverment Printig Office*, Washington D.C., 1945.

Vaughan, Mary Kay, *La Política Cultural en la Revolución: Maestros, Campesinos y Escuelas en México, 1930-1940*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2005.

_____,"Modernizing Patriarchy: State politicies, rural households and women in Mexico 1930-1940" en Elizabeth Dore y Maxine Molyneux, *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*, Duke University, Durham, 2000, pp. 194-214.

Weber, Max, *Economía y Sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1974.

Week, Jeffrey, "La invención de la sexualidad", *Sexualidad*, Paidós/PUEG/UNAM, México, D.F., 1998, pp. 21-46.

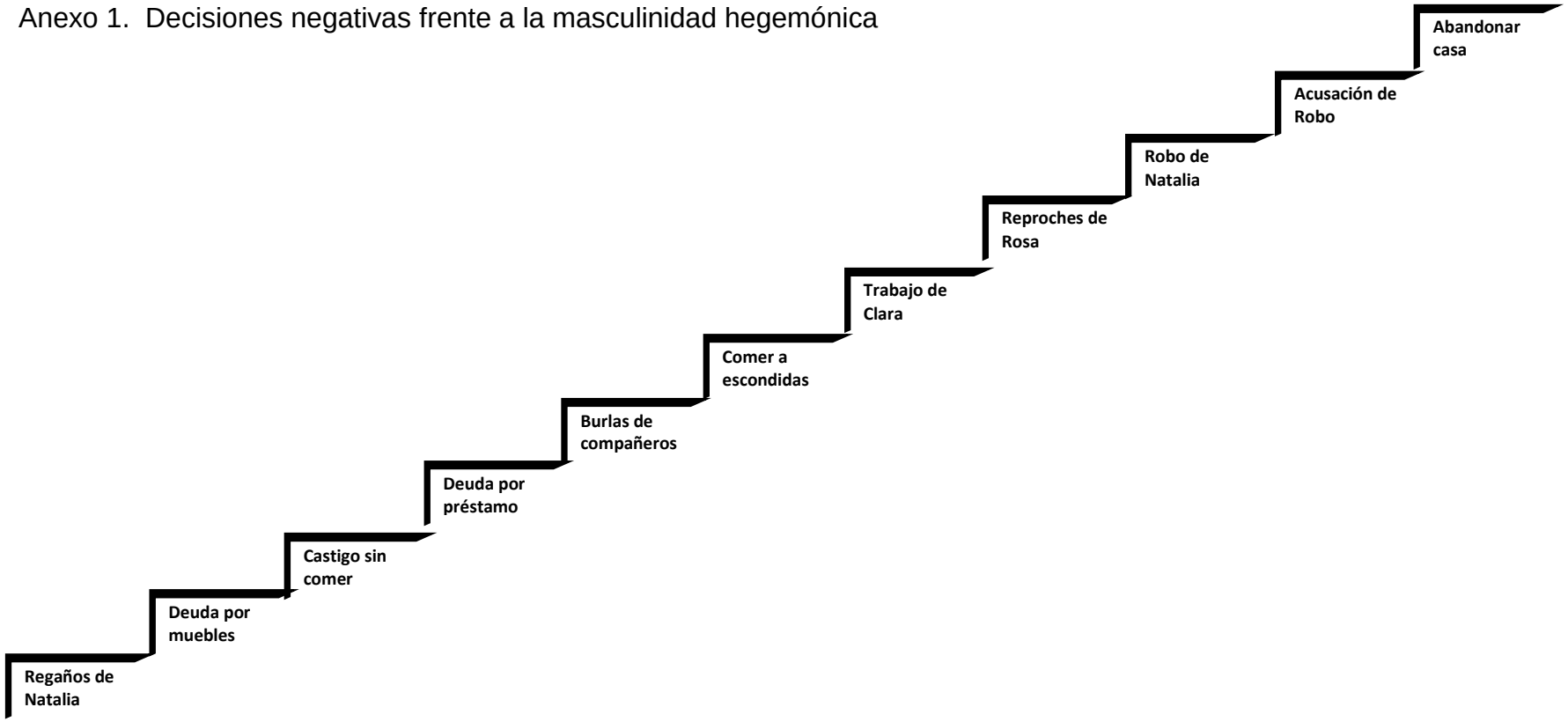
Xalabarderp, Conrado, *Música de Cine. Una ilusión óptica*, Libros en red, Madrid, 2006.

Zolov, Eric, *Refried Elvis: The rise of the mexican counterculture*, University of California Press, Berkeley, 1999.

## Apéndice

### Capítulo II

Anexo 1. Decisiones negativas frente a la masculinidad hegemónica



Anexo 2. Decisiones positivas frente a la masculinidad hegemónica

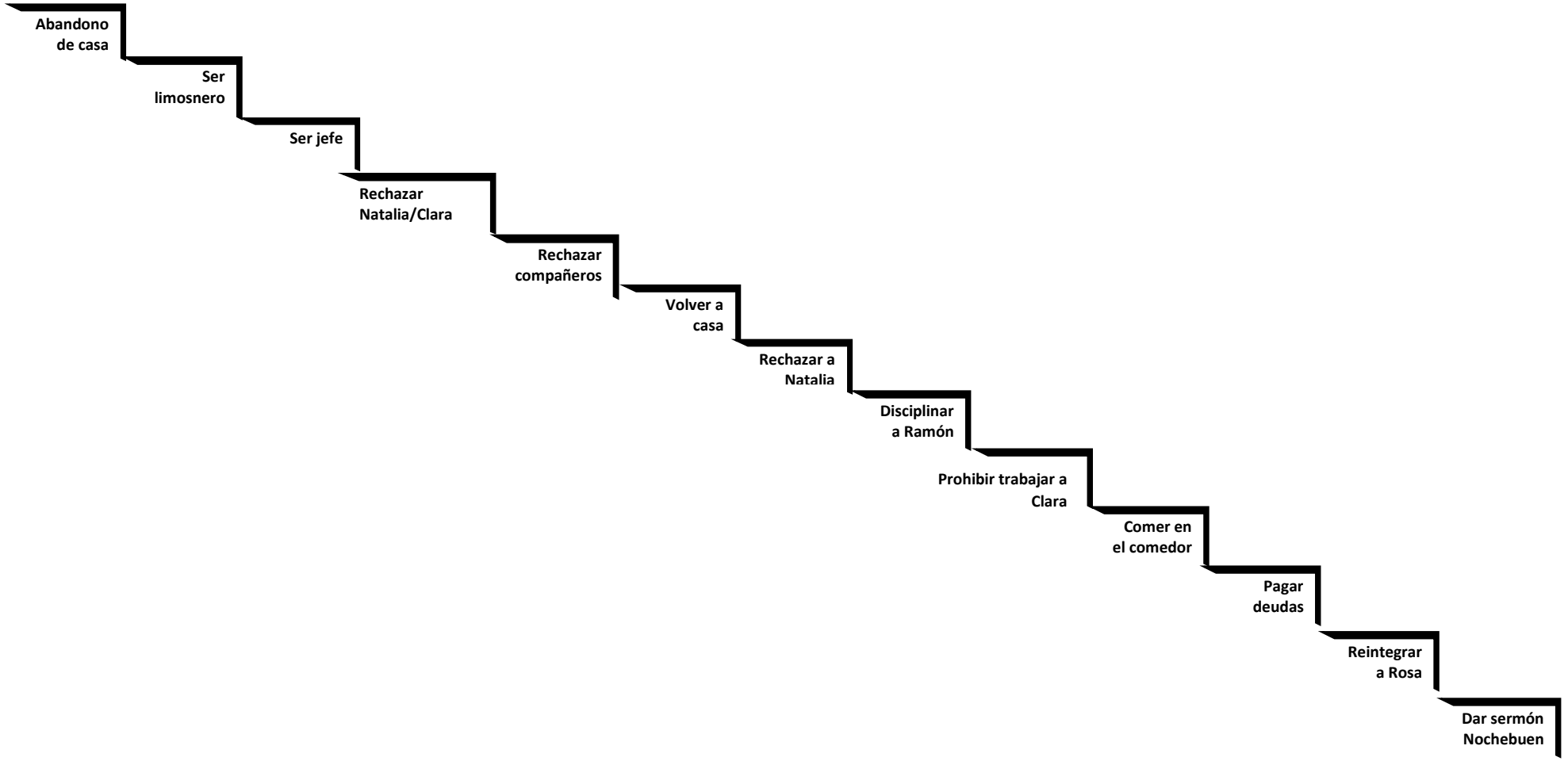


**Imagen 1**

**Imagen 2**

**Imagen 3**

**Imagen 4**

**Imagen 5**

**Imagen 6**

**Imagen 7**

**Imagen 8**

**Imagen 9**

**Imagen 10**

**Imagen 11**

**Imagen 12**

Imagen 13

Imagen 14

Imagen 15

Imagen 16

**Imagen 17**

**Imagen 18**

**Imagen 19**

PODER EJECUTIVO FEDERAL · ESTADOS UNIDOS MEXICANOS · MEXICO DF

CUARTEL NUM.____ SECCION NUM.____ MANZANA NUM.____

NOMBRE DEL JEFE DE LA SECCION _____

NOMBRE DEL JEFE DE MANZANA _____

NOMBRE DEL EMPADRONADOR _____

| UBICACION | | | | | SEXO | | EDAD | | ESTADO O S CIVI | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| AVENIDA, CALLE, CALZADA, ETC. | NUMERO EXTERIOR DE LA CASA | EL NOMBRE DEL JEFE DE LA FAMILIA SE MARCARA CON UNA (X) | NOMBRE Y APELLIDOS DEL EMPADRONADO<br>AL EMPADRONAR A UNA FAMILIA COMIENCESE SIEMPRE POR EL JEFE DE ELLA | CLASE DE PARENTESCO O VINCULO QUE TIENE EL EMPADRONADO CON EL JEFE DE LA FAMILIA DE LA QUE FORMA PARTE. (EJEMPLOS: ESPOSA, HIJO, SOBRINO, AHIJADO, ETC.) | HOMBRE (X) | MUJER (X) | AÑOS (CUMPLIDOS) | MESES (CUMPLIDOS) | SOLTERO (X) | CASADO POR LO CIVIL (X) | CASADO EN MATRIMONIO RELIGIOSO (X) |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| 8 | 8 | X | Pedro Martínez López | | X | | 63 | | | X | X |

**Imagen 20**

Mecanógrafas con los ojos cubiertos y observadas por el jurado durante un concurso en la academia Parker-Montiel
Fuente: Fototeca Nacional, Fondo Casasola, México, D.F., *circa* 1915-1920.

**Imagen 22**

Empleados del "Almacén de Ideas" escriben a máquina
Fuente: Fototeca Nacional,
Fondo Casasola, México, D.F., *circa* 1908-1929

**Imagen 23**

Empleados en una torre de transmisión de un aeropuerto

Fuente: Fototeca Nacional, Fondo Casasola, México, D.F., *circa* 1950.

## TABLAS

**Tabla 1**

| Población Económicamente Activa desocupada clasificada por sexo | | |
|---|---|---|
| **Años** | **PEA Masculina Desocupada** | **PEA Femenina Desocupada** |
| **1940** | 72.40 | 97.80 |
| **1950** | 72.06 | 95.59 |
| **1960** | 73.55 | 94.22 |

Fuente: Cálculos propios a partir de los censos poblacionales de 1940, 1950 y 1960, del Instituto Nacional de Geografía Estadística e Informática.

**Tabla 2**

| Cantidad de familias según el número de integrantes | | | |
|---|---|---|---|
| **Número de miembros por familia** | **1940** | **1950** | **1960** |
| **1** | 611 973 | 663 452 | 354 943 |
| **2** | 836 146 | 842 319 | 814 825 |
| **3** | 798 705 | 864 744 | 899 605 |
| **4** | 726 175 | 842 304 | 926 391 |
| **5** | 610 613 | 747 866 | 1 088 199 |
| **6** | 465 492 | 809 666 | 791 206 |
| **7** | 327 287 | 457 418 | 637 088 |
| **8** | 207 082 | 313 296 | 479 510 |
| **9 y más** | 222 940 | 424 745 | 792 326 |

Fuente: Datos obtenidos de los censos poblacionales de 1940, 1950 y 1960, del Instituto Nacional de Geografía Estadística e Informática.

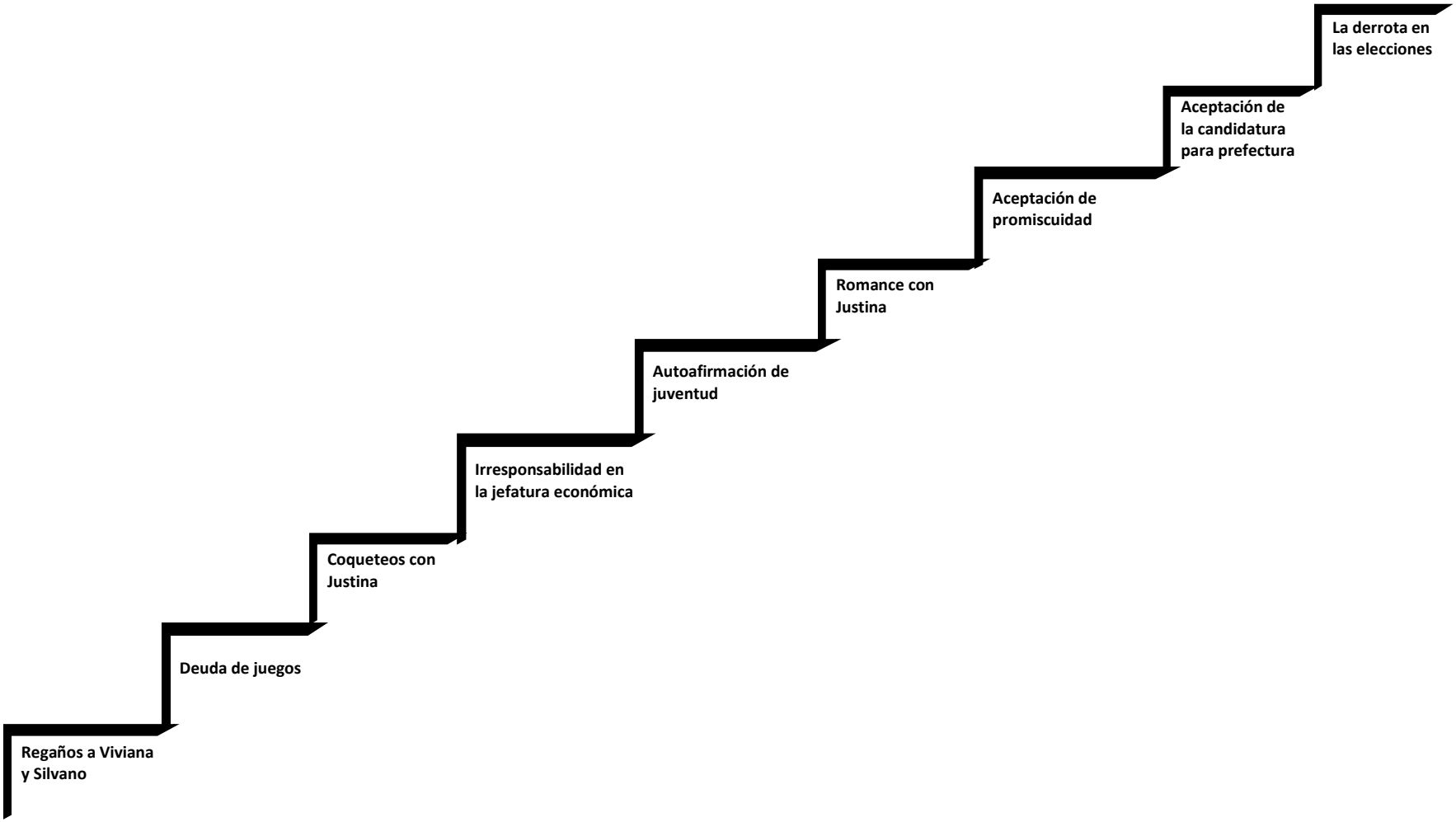
**Tabla 3**

| Indicadores Básicos de Migración Interna según Lugar de Nacimiento[306] | | | |
|---|---|---|---|
| **Indicador** | 1930 | 1940 | 1950 |
| **Población nacida en otra entidad** | 1 688 930 | 2 081 193 | 3 314 631 |
| **Porcentaje de población nacida en otra entidad** | 10.3 | 10.7 | 12.9 |
| **Población masculina nacida en otra ciudad** | 815 519 | 983 233 | 1 577 593 |
| **Porcentaje de población masculina nacida en otra entidad** | 10.2 | 10.2 | 12.5 |
| **Población femenina nacida en otra entidad** | 873 415 | 1 097 950 | 1 737 038 |
| **Porcentaje de población femenina nacida en otra ciudad** | 10.4 | 11.1 | 13.4 |
| **Índice de la masculinidad de la población nacida en otra ciudad** | 93.4 | 89.5 | 98.8 |

[306] Estos indicadores excluyen a la población nacida en otro país y la que no especificó su lugar de nacimiento.

**Capítulo III**

Anexo 1. Comedia Ranchera. Presentación de prácticas negativas alrededor de la masculinidad



Anexo 2. Tragedia. Agudización de las prácticas negativas alrededor de la masculinidad.

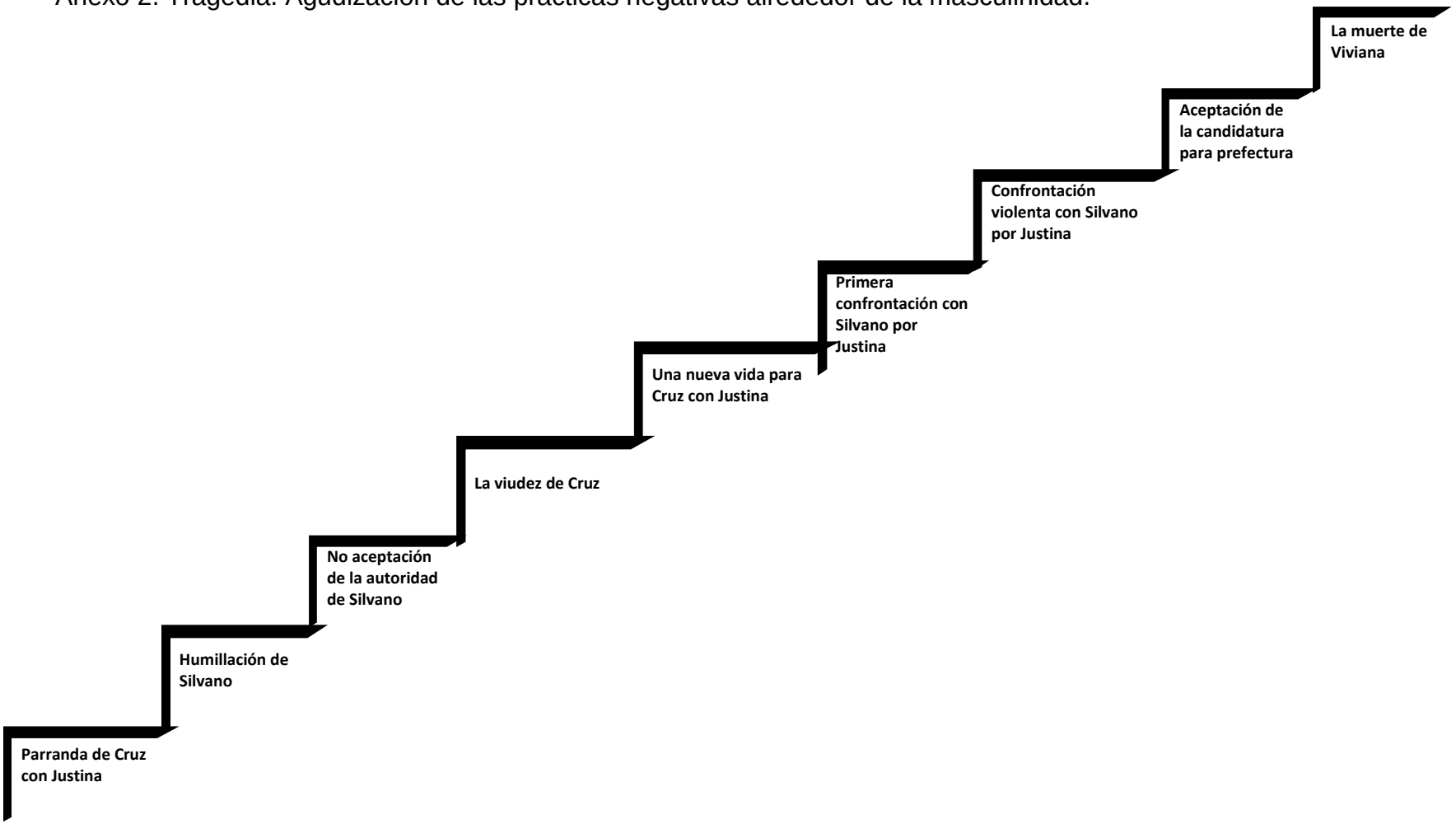


**Imagen 1**

**Imagen 2**

**Imagen 3**

**Imagen 4**

**Imagen 5**

**Imagen 6**

**Imagen 7**

**Imagen 8**

**Imagen 9**

**Imagen 10**

**Imagen 11**

**Imagen 12**

**Imagen 17**

**Imagen 18**

**Imagen 21**

**Imagen 22**

**Imagen 23**

**Imagen 24**

**Imagen 25**

**Imagen 26**

Imagen 27

Imagen 28

Imagen 29

Imagen 30

## Tabla de Abreviaturas Cinematográficas

G.P.G.: Gran Plano General

P.G. o P.G.C.: Plano General Corto

P.E.: Plano Entero o Plano Conjunto

P.A.: Plano Americano

P.M.L.: Plano Medio Largo

P.M.C. Plano Medio Corto

P. P.: Primer Plano

P.D.: Plano Detalle