

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES CULTURALES-MUSEO**



**CONSTRUCCIONES DE LA MASCULINIDAD EN EL CINE MEXICANO
DURANTE LA ÉPOCA DE ORO 1936-1957**

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ESTUDIOS SOCIOCULTURALES

PRESENTA:

DIANA VERENICE CERVANTES OVIEDO

BAJO LA DIRECCIÓN DE
DR. JUAN FERNANDO VIZCARRA SCHUMM

MEXICALI, B.C., JUNIO DE 2017.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

I PLANTEAMIENTO

- 1.1 Justificación
- 1.2 Objeto y objetivos de estudio
- 1.3 Planteamiento del problema
- 1.4 Propuesta metodológica
- 1.5 Los estudios cinematográficos en México

II. EL CINE DE ANTAÑO EN MÉXICO

- 2.1 La llegada del cine a México
- 2.2 El arranque de la industria cinematográfica
- 2.3 El auge cinematográfico
- 2.4 El declive de la época dorada

III. LA CONSTRUCCIÓN SOCIOCULTURAL DE LA MASCULINIDAD

- 3.1 ¿Qué son los *Men's studies*?
- 3.2 El género como categoría de análisis
- 3.3 Definiendo la Masculinidad
- 3.4 Masculinidad hegemónica
- 3.5 Otras masculinidades

IV REPRESENTACIONES DE LA MASCULINIDAD

- 4.1 Escenarios cinematográficos
 - 4.1.1 Enamorada (1946)
 - 4.1.2 Una familia de Tantas (1948)
 - 4.1.3 Los tres García (1947)
 - 4.1.4 La familia Pérez (1949)
- 4.2 El modelo de análisis textual
- 4.3 Descomposición y recomposición de los textos fílmicos
- 4.4 Historias de blanco y negro. Un ejercicio de análisis
 - 4.4.1 Enamorada. “Por ver otra vez ese chamorro me aguantaría una cachetada”
 - 4.4.2 Una familia de tantas. “El hombre debe ser responsable de sus actos”
 - 4.4.3. Los tres García. “Los García siempre hemos tenido muchas pistolas”
 - 4.4.4 La familia Pérez. “Tomar nota, es lo único que puedo tomar”

V CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

AGRADECIMIENTOS

Con estas palabras quiero expresar mi agradecimiento al Instituto de Investigaciones Culturales-Museo por brindarme la oportunidad de realizar mi estudio de posgrado. En Especial quiero agradecer a mi director de tesis, mi maestro Fernando Vizcarra, por su valiosa orientación, por su paciencia y sobre todo agradezco su apoyo incondicional para concluir esta tesis. Agradezco infinitamente al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), por haberme otorgado la ayuda económica para desarrollar mi investigación.

INTRODUCCIÓN

La presente tesis aborda los aspectos de la masculinidad presentada en el cine mexicano de la época de oro (1936-1957). El cine en México tiene un legado impresionante, y debido a su trascendencia ha sido objeto de múltiples investigaciones. A grandes rasgos, lo que se pretende en este estudio es analizar las figuras masculinas que cuatro películas; *Enamorada* (1946) dirigida por Emilio Fernández; *Una familia de tantas* (1948) producción de Alejandro Galindo; *Los tres García* (1947), obra de Ismael Rodríguez; y por último *La familia Pérez* (1949). El cine de los años cuarenta se caracterizó por enaltecer la mexicanidad, a través de héroes vestidos de charros. Los principales temas de las tramas mexicanas eran, el honor, la castidad, el matrimonio, la valentía, y las buenas costumbres. El cine nacional popularizó modelos tanto masculinos como femeninos, en sus imágenes se expone los comportamientos adecuados para cada género. Hombres activos y mujeres pasivas, por lo tanto la figura central de las películas eran los varones.

La estructura de esta tesis se divide en cuatro partes, en la primera se examina el objeto de estudio de esta investigación; en la segunda parte es una semblanza histórica acerca de la época de oro, este capítulo es un acercamiento con el contexto del cine nacional; en la tercera parte se presenta un esbozo teórico que intenta definir el concepto de masculinidad, este apartado se basa principalmente en R.W Connell; y por último la cuarta parte, es la parte más larga, aquí se presenta de manera formal, el ejercicio de análisis de las películas, su interpretación y conclusiones.

Capítulo I

PLATEAMIENTO

1.1 Justificación

Hablar de la época de oro del cine mexicano es adentrarse a un debate nostálgico, recordando a los personajes más emblemáticos. Es un hecho que el cine de aquellos años forma parte de nuestra cultura, y se encuentra en el imaginario social de la mayoría de los mexicanos. Las películas realizadas en este periodo se consideran clásicas, y corresponden a la etapa más importante del cine nacional. Por este motivo, el cine mexicano se ha sido objeto de estudio de varios investigadores Tomando en cuenta la trascendencia del cine de la época dorada y mi gusto por la cinematografía, surge el interés de elaborar este proyecto; con el propósito de aportar los conocimientos sobre género en relación con el fenómeno cinematográfico.

Los estudios de género han contribuido a redefinir los planteamientos de ser hombre y ser mujer en una sociedad determinada. Gracias a esta perspectiva, es fácil reconocer los factores que intervienen en las construcciones sociales de lo femenino y lo masculino. Obviamente los significados de esas construcciones varían de acuerdo al contexto histórico, región, clase social, edad, religión, etc. Según De Lauretis (1989) “el sistema sexo-género, en suma es tanto una construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación, en la jerarquía social, etc.) a los individuos en la sociedad”. La premisa de De Lauretis lleva a reflexionar la relación que existe entre el cine y el género.

La utilización del cine como instrumento de investigación permite reconocer aquellos elementos en las relaciones entre hombres y mujeres. Asimismo identificar los

aspectos culturales y simbólicos en las películas, los textos fílmicos son otra modalidad de analizar las nociones de género. “la construcción de género prosigue a través de varias tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y de discursos institucionales (por ejemplo, teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e „implantar representaciones de género” (De Lauretis, 1989, p.25)

Por consiguiente, considera pertinente realizar una investigación sobre la representación de la masculinidad en el cine mexicano. En México se han elaborado un sinnúmero de libros y artículos acerca del cine nacional en la época dorada. La mayoría de estas obras son reconstrucciones históricas, sin ser vistas desde la perspectiva de género. Por ese motivo surge el interés de hacer esta investigación con el propósito de fortalecer a los estudios socioculturales desde la mirada cinematográfica.

1.2 Objeto y objetivos de estudio

El objeto de estudio es la representación de la masculinidad en el discurso cinematográfico de *Enamorada* 1946; *Los tres García* 1947; *La familia Pérez* 1949 y *Una familia de tantas* 1948. Producciones mexicanas inscritas en el periodo de la época mencionada, estos largometrajes, fueron de cierto modo significativas para el público. Ese cine efectuó la labor de entretener, y también de decretar modelos sociales, como la maternidad; el comportamiento masculino; el sufrimiento de las prostitutas; la pobreza asumida con orgullo. “Quizá por eso el hombre contemporáneo, al convertirse en espectador de lo que algunos han llamado séptimo arte, siga siendo atrapado por la seducción que provoca la penumbra en los instantes anteriores en que la pantalla se inunda de sugestivas y poderosas imágenes.” (Monsiváis, 1999, p.9)

El cine de ficción está conformado por figuras simbólicas que se representan mediante personajes significativos. Durante la época de oro (1936-1957), las producciones cinematográficas exteriorizaron elementos discursivos que evidencian códigos sociales de la masculinidad. En consecuencia el cine es un medio que proporciona diferentes tipologías de representación masculina. Entonces este trabajo tiene como objetivo analizar cómo se representan cinematográficamente las masculinidades en películas mexicanas de la época de oro; Distinguir en el discurso cinematográfico aquellos elementos narrativos que evidencian los códigos sociales de la masculinidad; e Identificar en el filme las tipologías de la masculinidad.

1.3 Planteamiento del problema

La industria cultural cinematográfica, se ha considerado como un fenómeno sociocultural, pues el cine puede exponer aspectos del comportamiento humano. A través de representaciones, que brindan a los espectadores la mágica ilusión de observar una parte de la realidad. Las historias que se proyectan en la pantalla grande, son invenciones extraordinarias que perduran gracias a su potencia; y su a su capacidad de mostrar los diversos elementos sociales. Desde la perspectiva feminista el cine se concibe como un instrumento generador de significados y representaciones de género vinculados con las relaciones de poder. Es decir, lo femenino encarna la subordinación y lo masculino la superioridad otorgada por el régimen patriarcal. Las investigaciones de cine desde la mirada de género proponen comprender al cine como una tecnología social; capaz de exponer imaginarios y visibilizar dinámicas sociales, incrementando el campo de los estudios de género.

Por otra parte, algunos discursos cinematográficos presentan tramas culturales que se vinculan con los aspectos de ser hombres y ser mujer. En relación a ello, el estudio de las representaciones, suministran la capacidad de reconocer determinados contenidos asociados con lo real. Ya que las imágenes no son otra cosa que la reproducción de la cotidianidad. “Esto equivale a decir que la imagen se construye socialmente como reproducción mental de un objeto exterior y se relaciona básicamente con los mecanismos perceptivos” (Araya, 2002, p.46). En base a lo anterior, la pregunta que guiará mi investigación es: ¿Cómo se representan las masculinidades en el cine mexicano durante el periodo de 1936- 1957 conocido como la época de oro?

1.4 Propuesta metodológica

Esta investigación pertenece al ámbito hermenéutico, el cual se define como el arte interpretativo de los textos. El paradigma hermenéutico intenta aportar el entendimiento suficiente sobre los nexos entre los textos audiovisuales y la sociedad. Lo que se pretende es rastrear todos los significados relevantes, para que el investigador interprete cualitativamente su objeto de estudio. Específicamente este estudio se basa en la propuesta de las representaciones sociales de Moscovici (1979).

La industria cultural cinematográfica, se ha considerado como un fenómeno sociocultural, pues el cine puede exponer aspectos del comportamiento humano. A través de representaciones, que brindan a los espectadores la mágica ilusión de observar una parte de la realidad. Las historias que se proyectan en la pantalla grande, son invenciones extraordinarias que perduran gracias a su potencia; y su a su capacidad de mostrar los diversos elementos sociales. “Las películas como parte de nuestra cultura, nos suministran un „mapa“ cultural para que podamos interpretar el mundo” (Pardo, 1998, p.61).

En base a lo anterior el celuloide se considera como una industria cultural, por sus facultades de reproducción e impacto social. Además sus producciones son de gran expansión, renombradas y conocidas por el público. El núcleo del cine se concentra en la originalidad de sus técnicas de producción. Emitiendo una desmesurada cantidad de mensajes codificados, la semiótica en el cine, es un referente teórico que otorga inteligibilidad al cine. Pues considera que cada filme, es texto, que se configura por uno o vario códigos, organizados en un tiempo determinado. Las narraciones audiovisuales recurren más a las percepciones visuales, y enfatiza las interacciones entre los personajes. El cine se considera como un lenguaje porque tiene la capacidad de dar voz a las ideas de

cualquier persona. Es decir, todos los rodajes representan la idea de un creador, dándoles vida a personajes y desarrollando una trama. Todo esto proyectado en una secuencia de imágenes, llevando al espectador a conocer otros lugares, épocas y universos.

Para comprender mejor la función sociocultural del arte cinematográfico, la teoría de las representaciones sociales, sirve como marco explicativo; porque profundiza sobre el actuar humano, y las estructuras sociales, este enfoque lo formuló Moscovici. El cual enfatiza la función simbólica, que tienen algunos elementos como: estereotipos, creencias y normas. La teoría de las representaciones sociales es una aportación acerca del origen del conocimiento social. Toma como base la conjetura de las representaciones colectivas de Emile Durkheim. “las representaciones colectivas hacen referencia a las normas y los valores de colectividades específicas como la familia, la ocupación, el estado”. (Ritzer, 1993, p.218), es el precursor de la noción de la representación social.

Durkheim afirmaba que el principal objeto de estudio son los hechos sociales. Por hecho social se entiende que son *cosas*; son maneras de actuar y pensar externas a los sujetos, tiene autoridad coercitiva sobre las personas. La sociedad está compuesta por hechos sociales que tienen una función dentro de la estructura. Establece que existen dos tipos de hechos sociales, que son: los materiales e inmateriales. El primero es de carácter real, por ejemplo: el estado, que es un componente de la estructura social; los segundos no se encuentran totalmente definidos, un ejemplo de los hechos inmateriales son: la moralidad. Tanto los hechos materiales e inmateriales son objeto de estudio de la sociología. La conciencia colectiva es concepto representativo de un hecho inmaterial, y se define como: las creencias que tiene en común los individuos dentro de una sociedad

determinada o particular. Cuando la sociedad no tiene claro cómo debe comportarse de acuerdo a la moral, se puede decir que esa sociedad se encuentra en estado de anomia

A su vez la cultura se compone por tradiciones, ritos, clases sociales, costumbres, creencias, etc. Cada uno de esos rasgos sugieren significados por los individuos. El desarrollo social en las personas consiste en dominar esos rasgos; es decir, las personas descifran el significado para comprender y comunicar significados. La teoría de las representaciones sociales intenta contestar la interrogante de cómo los factores culturales decretan la manera de actuar y pensar de los individuos. Analizar las representaciones sociales aproxima la relación entre una mecánica social y una dinámica mental, es decir la interdependencia entre el contexto e individuos.

Existen distintos conceptos de las representaciones sociales (RS), pero Moscovici las define de la siguiente manera:

Una modalidad particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos...la representación es un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, liberan los poderes de su imaginación (Moscovici, 1979, p.17-18)¹

En este sentido las RS, permiten explorar los procesos de construcción del pensamiento social de los individuos. Además abordar esta teoría permite comprender como se construye la realidad, y como se insertan las personas en ella. Pero también, nos acerca a un

¹ Sandra Araya, "Las representaciones sociales: ejes teóricos para su discusión", *revista de sociedad, cultura y desarrollo sustentable* 1(2002): 9-84, citando a Serge Moscovici, *El psicoanálisis su imagen y público* (Buenos Aires, Argentina, 1979).

panorama amplio del mundo, que nos lleva a discernir los comportamientos de los sujetos. Estudiar las RS, nos da la oportunidad de obtener los conocimientos adecuados para entender las prácticas y dinámicas sociales. Su trascendencia, radica en esclarecer, analizar y descifrar todos los elementos que constituyen una práctica social. Uno de los aspectos más relevantes de este enfoque, es su perspectiva metodológica para interpretar aquello que se concibe como cotidiano.

Básicamente los elementos que estructuran a las representaciones sociales son las actitudes, creencias, valores, opiniones, e imágenes. El terreno de las RS, se configura por un esquema organizacional, dando significado e importancia a todos los elementos mencionados. En suma, percatarse de la trascendencia de las RS, conlleva a saber, crear, actuar e interpretar; con la intención de lograr un análisis conceptual efectivo. Dentro del texto fílmico el estudio de las representaciones sociales, suministran la capacidad de reconocer determinados contenidos vinculados con lo real. Ya que las imágenes no son otra cosa que la reproducción de la cotidianidad. “Esto equivale a decir que la imagen se construye socialmente como reproducción mental de un objeto exterior y se relaciona básicamente con los mecanismos perceptivos” (Araya, 2002, p.46).

En las imágenes se localizan dentro de una estructura, discursiva, las cuales están inscritas en la atmosfera de las representaciones sociales. En esencia el cine es relatar historias, y lo hace a través de sus diversos géneros, los cuales plasman distintas realidades. Es decir, cada género cinematográfico “presupone en realidad un catálogo de historias, tramas y argumentos producidos bajo un horizonte relativamente fijo de estrategias de enunciación que ponen en juego determinadas premisas y modos de lectura” (Vizcarra, 2013, p.89). Los géneros cinematográficos ayudan a etiquetar los contenidos de una cinta,

ubicándolos por sus componentes, en suma, es una clasificación fílmica. Entre los más populares se destacan: terror, western, ciencia ficción, drama, etc.

Las imágenes fijas o en movimiento como portadoras de significados y mensajes, forman un mundo simbólico, que configura nuestra subjetividad. Dentro de los materiales audiovisuales, se pueden percibir ciertos estereotipos, estos se asocian a determinadas características y cualidades. En ese sentido, los estereotipos son un conglomerado de comportamientos que se atribuyen de manera general a un grupo de personas. Encasillándolos dentro de una categoría social, “los estereotipos son el primer paso en el origen de una representación; cuando se obtiene información de algo o alguien se adscribe en el grupo situación a las cuales ese grupo o situación pertenece, [...] cumplen una función de economía psíquica en el proceso de categorización social”. (Araya, 2002, p.46).

Por otro lado, las actitudes que se muestran en las películas, son importantes porque especifican la estructura del comportamiento de personajes. Generando que el espectador observe las pautas que regulan las acciones de los intérpretes. Identificar las actitudes en las narrativas audiovisuales, permiten reconocer el carácter de estas, es decir, pueden ser negativas, positivas, benévolas, adversas. La actitud, manifiesta los aspectos emotivos de la representación social, ya que reproduce la parte afectiva del objeto. Esta dimensión esta perpetuamente en las representaciones sociales, ya que se pueden generar emociones, sin conocimientos previos de un suceso. Básicamente las actitudes se complementan por los elementos afectivos, cognoscentes y comportamentales.

Analizar las representaciones sociales implica buscar los componentes estructurantes que las integran, en otras palabras, es reconocer el núcleo de la representación. En el caso del cine, concentra una cantidad de significados, que permiten reconocer los ejes

centrales de la representación. Dichas representaciones tienen el potencial de emitir modalidades de descubrir el mundo, las películas son herramientas culturales de trasmisión.

1.5 Los estudios cinematográficos en México

La trascendencia del cine en la sociedad, lo ha convertido en el espectáculo colectivo más importante de todos los tiempos. Desde su aparición el hombre quedó seducido por las imágenes, quedando atrapado en un nuevo mundo visual. La vida ya no sería la misma, el encanto del cinematógrafo rebasó las barreras del tiempo, el cine llegó para quedarse. Este apartado es un encuentro bibliográfico sobre el cine nacional, es un breve catalogo literario con las obras más representativas. Por otro lado, las aportaciones cinéfilas provienen de diferentes disciplinas como: semiótica, sociología, psicología, antropología, lingüística, e historia (Zavala, 2009).

En México existe un fuerte apego hacia los estudios históricos, la mayoría de estos trabajos son biografías fascinantes que narran nostálgicamente el pasado de las grandes estrellas. Algunos ejemplares son: *Cine y sociedad en México 1896-1930* (1983) Aurelio de los Reyes; *Crónica del cine mudo mexicano* (1989) Gabriel Ramírez; *Vistas: una época del cine en México* (1992) por Manuel González; *Crónicas tapatías del cine mexicano* (1993) Patricia Torres San Martín; *A cien años del cine en México* (1996) de Aurelio de los Reyes, María de los Ángeles Colunga Hernández; V) de Manuel Gonzalez Casanova; *100 años de cine mexicano* (1996) por Maximiliano Maza; *Época de oro del cine mexicano* (1997) por Gustavo García y Rafael Aviña; *Breve historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997* (1998) Emilio García Riera

Desde la mirada analítica, sobresale el libro de Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano* (1968); Su obra presenta un análisis meticuloso de la cinematografía nacional, abarcando algunas películas de la época de oro. Este trabajo retrata el quehacer del cine y combina los aspectos psicológicos y sociológicos para exponer y detallar los

elementos narrativos de las cintas. El autor subraya la labor del cineasta Ismael Rodríguez señalando que: “consigue reunir en tono único las variantes del más característico humor popular, y lo aplica a una contradictoria preservación de los sagrados sentimientos del pueblo mexicano” (Ayala Blanco, 1968, p.103).

El texto de Ayala Blanco, es un referente esencial en los estudios de cine mexicano. Sus páginas revelan información interesante sobre el discurso cinematográfico, evidencia los comportamientos de los personajes y describe a fondo el contexto social. También en la década de 1960 Emilio García Riera escribió *Historia documental del cine mexicano*, dividida en 9 tomos, entre 1969 y 1978, y la segunda versión publicada entre 1992 y 1998. Esta obra abarca una gran parte de la filmografía mexicana, producida entre 1920 y 1970. El trabajo de García Riera, se caracteriza por ser una valiosa recopilación histórica, que permite explorar el cine mexicano. Otros escritos sobresalientes son *El cine mudo: en 80 años de cine en México* (1977); *Los orígenes del cine en México* (1983); *cine y sociedad en México* (1981); *Medio siglo de cine mexicano* (1987); *Dolores del Río* (1996), de Aurelio de los Reyes; *El cine sonoro en México* (1973) de Luis Reyes de la Maza.

Por otro lado Carlos Monsiváis ha sido uno de los autores más prestigiosos en México que ha destacado por sus crónicas. Sus escritos sobre la fábrica de sueños, como él le llama a cine, son básicos en el repertorio de cualquier cinéfilo. Más allá de su trabajo cronístico, Monsiváis se ha consagrado como un erudito del cine mexicano; algunas de sus libros son *Escenas de pudor y liviandad* (1981), *Rostros del cine mexicano* (1999); *Las leyes del querer* (2008); y junto a Carlos Bonfil *A través del espejo: el cine y su público* (1996).

Asimismo en los años noventa, la editorial Clío publicó varios volúmenes sobre el cine mexicano de la época de oro. Estas publicaciones fueron notables porque se distribuyeron masivamente en el país, y se encontraban en cualquier puesto de revista. En estos ejemplares se redactaron semblanzas biográficas de los actores más sobresalientes de la época; como “Jorge Negrete” (1993) de Enrique Serna; “Joaquín Parvadé” (1996) de Josefina Estrada; *Cantinflas* (1996) de Miguel Ángel Morales; “Pedro Infante” (1994) de Gustavo García Riera; entre otras, además de las biografías también se publicaron sobre los acontecimientos más importantes del cine mexicano esos números fueron “Albores del cine Mexicano” (1996) de Federico Dávalos; “Nuevo cine Mexicano” (1997) de Gustavo García Riera en colaboración José Felipe Coria.

Otros trabajos que se suman son, *Mexican cinema* (1995) de Paulo Antonio Paranaguá; *La música de Agustín Lara en el cine* (1984) de Paco Ignacio Taibo I; *100 años de cien mexicano* (1996) de Maximiliano Maza Pérez, *Carteles de la época de oro del cine mexicano 1938-1956* (1997; 2001) de Agrasánchez, Jr., Rogelio y Charles Ramírez Berg. En 1998 el cronista Edmundo Pérez Medina coordinó la revista *Cine confidencial*, fuente de información sobre del cine nacional; posteriormente en enero de 1999, la revista *Somos* publicó mensualmente números dedicados a los actores y actrices de la época de oro.

En resumen a diferencias de otras ciencias sociales, la historia ha acaparado la mayoría de las publicaciones. Por otra parte, los trabajos humanistas apoyados por la semiótica han dado libros como: *El discurso cinematográfico: un acercamiento semiótico* (1991), de Teresa Olabuenaga; *Interpretaciones icónicas: estética de las imágenes* (2007), en este libro trabajaron Diego Lizarazo, Eduardo Andión y Margarita Zires; *La fruición fílmica: Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica* (2004), de Diego Lizarazo. Algunos textos críticos son, *Por las pantallas de la ciudad de México:*

periodistas del cine mudo (1995) de Ángel Miquel; *Por la pantalla: génesis de la crítica cinematográfica en México 1917-1919* (2000) por Manuel Gonzales Casanova; *Una visión social del cine en México* (2000) de Rafael Aviña; *La búsqueda del cine mexicano* (1974) de Jorge Ayala Blanco; *Elementos del discurso cinematográfico* (2003) de Lauro Zavala.

Es conveniente mencionar que dentro del marco académico, existen trabajos encauzados a analizar las representaciones sociales y la construcción de género. Esta nueva oleada de estudios sobre cine, se centra en investigaciones dedicadas analizar el papel de la mujer en el cine. Algunos trabajos destacados son *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1942)* (1998) de Julia Tuñón; *Miradas de mujer* (1998) de Norma Iglesia (ed.); *Derivas de un cine femenino* (1999) de Margara Milán; *Cine y género: representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano.*(2001) de Patricia Torres San Martín; *La mujer nocturna del cine mexicano: representación y narrativas corporales 1931-1954* (2014) de J. Alberto Cabañas Osorio; *México imaginado: nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional* (2011), este libro fue coordinado por, Claudia Arroyo Quiroz, James Ramey y Michael K. Schuessler.

Actualmente en México en el ámbito académico se considera al cine como un objeto de estudio social. Desde esta perspectiva, el nuevo sentido de la cinematografía es explicar los fenómenos socioculturales que se desprenden de las imágenes. Así pues se pretende demostrar las pautas sociales que rigen al texto audiovisual, e identificar los signos y símbolos para dotarlos de significados. En este nuevo panorama investigativo, se encuentran los trabajos: *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón* (1990) de Ariel Zúñiga; *Bye bye Lumiere...Investigación sobre cine en México* (1994) este libro lo coordinaron Enrique E. Sánchez Ruiz y Eduardo de la Vega; *Cine, melodrama y cultura de masas* (1998) de Carmen de la Peza; el trabajo colaborativo de Julianne Burton-Carvajal,

Ángel Miquel y Patricia Torres San Martín, dio como resultado el libro *Horizontes del segundo siglo: Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano* (1998); Álvaro A. Fernández Reyes escribió *Crimen y suspenso en el cine mexicano 1946-1955* (2007).

A continuación se presenta una categorización de los autores de acuerdo al carácter de sus trabajos.

Esquema 1. Tabla de clasificación de autores simplificada.

Autor	Clasificación
Emilio García Riera Aurelio de los Reyes	Historia
Jorge Ayala Blanco	Crítica
Carlos Monsiváis	Crónicas
Lauro Zavala 0	Semiótica
Patricia Torres San Martín Julia Tuñón	Género

Para concluir el cine como fenómeno complejo ha sido estudiado por diferentes miradas, y se han generado un sinnúmero de escritos. Este apartado expuso los nombres de algunos ejemplares que se realizaron en las últimas décadas.

Capítulo II

EL CINE DE ANTAÑO EN MÉXICO

2.1 La llegada del cine en México

El 28 de diciembre del 1895 los hermanos Lumière presentaron el cinematógrafo en Francia, El cinematógrafo rápidamente se distribuyó en el mundo, principalmente en países como Alemania, Estados Unidos e Inglaterra; en el caso de América Latina, México fue uno de los primeros países en disfrutar este gran invento. En 1896 llegó al territorio nacional, a partir de entonces se desataría un nuevo fenómeno social. Este capítulo es una reseña histórica acerca de la filmografía mexicana, esta cronología abarca los aspectos más significativos del cine mexicano. A grandes rasgos se contara como se forjó una de las industrias cinematográficas más importante de habla hispana.

El inicio del cine en México ocurrió durante el gobierno de Porfirio Díaz, el presidente fue el primer protagonista que tuvo nuestro país. El general Díaz apareció por primera vez en un cortometraje montando en su caballo blanco paseando en Chapultepec. Esta imagen fue captada por Gabriel Leyve y Claude Ferdinand Bon Bernard, promotores del cinematógrafo Lumière. Posteriormente el 6 de agosto la familia presidencial y algunos amigos asistieron a ver la proyección del General Porfirio Díaz. Sin embargo, la primera proyección pública fue el 16 de agosto de 1896 en la calle plateros 9, (Martínez Assad, 2010). La aprobación de Díaz hacia el cinematógrafo se inscribe dentro de sus ideales de progreso en su gobierno. Esta nueva tecnología garantizaría el progreso, y estaría un paso más cerca de Francia (modelo de nación para el gobierno porfirista).

La aceptación del cinematógrafo trajo como consecuencia la llegada de cineastas foráneos a México, como Carlos Mongrud y Enrique Mouliné. Por otra parte, también hubo realizadores mexicanos; Ignacio Aguirre es uno de los pioneros con su filmación *Riñas de hombres en el zócalo y rurales mexicanos al galope*. Otras personalidades destacadas fueron Salvador Toscano, algunas de sus producciones fueron *Norte en Veracruz*, *El Zócalo*, *La Alameda*, *Corridos de toro*, *don Juan tenorio*. En 1907 Felipe de Jesús Haro produjo *El grito de Dolores*, película que se proyectaría tradicionalmente cada 15 de septiembre. Durante esos años se realizaron varias cintas de ficción como: *Fiestas presidenciales en Mérida* (1906) y *El rosario de Amozoc* (1909) de Enrique Rosas; *El san lunes del velador* (1906) de Manuel Noriega; *El aniversario del fallecimiento de la suegra Enhart* (1912) de los Hermanos Alva.

A principios del siglo XX estalló la revolución, hecho que pausaría las producciones de ficción, sin embargo el conflicto tendría una gran influencia en el crecimiento del cine documental. El movimiento revolucionario era el tema principal de las películas que se proyectaban en los cines. Como era de esperarse los acontecimientos atrajeron a los curiosos norteamericanos, quienes realizaron “varios documentales que divulgaron la idea de los eventos mexicanos” (García Riera, 1998:24). Uno de los largometrajes más famosos fue *Barbarous Mexico* (1912). El cine durante la revolución era el medio de difusión por excelencia, era una manera atractiva de informar a las personas sobre lo que ocurría en el país. (García Riera, 1998)

Los cineastas de la revolución pretendían ser imparciales ante los hechos, y filmaban las acciones de ambos bandos; los ejércitos tenían a sus propios camarógrafos, Opor ejemplo los hermanos Alva siguieron a Madero o Jesús H. Abitia acompañaba a

Álvaro Obregón y Venustiano Carranza. Se dice que Pancho Villa también tenía sus propios camarógrafos norteamericanos, y organizó las posiciones de la batalla de Celaya. En suma durante la revolución se produjeron bastantes grabaciones, este evento para el cine marcaría el inicio la industria cinematográfica nacional.

Al universo cinematográfico se sumaron las mujeres, pero su papel no solamente se limitó a la actuación; sino que hubo una participación activa en la dirección de largometrajes. Por ejemplo, las hermanas Dolores y Adriana Elhers ambas estudiaron cine en Estados Unidos, aprendieron técnicas de grabación. A su regreso las veracruzanas establecieron el primer laboratorio moderno de país, donde editaron algunos de sus cortometrajes. Las temáticas que ellas trabajaban eran sobre el petróleo, el agua, etc. Algunas de sus producciones fueron: *La industria del petróleo* (1920); *El agua potable en la ciudad de México* (1920); *Un paseo en tranvía en la ciudad de México* (1920); *Servicio postal en la ciudad de México* (1921); *Las pirámides de Teotihuacán* (1921). Por otra parte, Mimí Derba fue una actriz y cantante, que además dirigió varias cintas: *Alma de sacrificio* (1917), *La soñadora* (1917), *En defensa propia* (1917), *Emiliano Zapata en vida y muerte* (1919).

Al principio el cine era un espectáculo nómada, trasladándose de un lugar a otro, los exhibidores presentaban películas en establecimientos rentados. La relevancia de la cinematografía, se enfatiza cuando el cine deja de ser un pasatiempo de feria; convirtiéndose en una industria de entretenimiento. “A mediados de la primera década del siglo XX el cine empieza a firmarse y estabilizarse ya no como una mera novedad, sino como un espectáculo que puede satisfacer de modo excepcional necesidades masivas de entretenimiento.” (García Riera, 1998, p.28). Algunos filmes celebres fueron: Tepeyac

(1917), *La tigresa* (1917); *Santa* (1918) y *El automóvil gris* (1919), los dos últimas películas fueron las más famosas de la etapa silente del cine mexicano.



Figura 1. Escena de *Santa* (1918), película protagonizada por Elena Sánchez Valenzuela.



Figura 2. Escena de *El automóvil gris* (1919), cinta emblemática del cine silente mexicano.

A finales de la década de 1920 el sonido se incorporó al cine, la primera película sonora fue *The Jazz Singer* (1927). A partir de ese momento, la industria cinematográfica iniciaría un nuevo capítulo en su historia. En México el sonido lo trajeron los “hermanos Roberto y Joselito Rodríguez, inventores en Hollywood de un aparato de sonido de excepcional ligereza” (García Riera, 1998, p.76). La primera producción sonora mexicana fue una nueva versión de *Santa* (1931); largometraje basado en la novela de Federico Gamboa, relata la historia de una joven campesina seducida por un militar. Al ser rechazada por su familia es condenada a seguir el camino de la prostitución. Su primera adaptación cinematográfica fue en 1918, la película fue dirigida por Luis G. Peredo. Trece años después aparece una nueva adaptación hecha por Antonio Moreno, esta versión inaugura el cine sonoro en México; y además decreta uno de los principales estereotipos del cine nacional: la prostituta o cabaretera.

2.3 El arranque de la industria cinematográfica

La antesala de la afamada época de oro se inscribe durante la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940). En este periodo se inicia la construcción de la industria cinematográfica del país, el general “Cárdenas crea en diciembre de 1936 Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda que más tarde cambiaría su nombre por la de Prensa y Publicidad (DAPP) [...] algunas de las funciones de dicho organismo fueron la realización de obras filmicas informativas, educativas y de propaganda” (Vidal Bonifaz, 2010, p.80). Al ver al cine como un medio comunicación el gobierno financió los documentales la manifestación obrera en pro del presidente Cárdenas, y Desfile atlético del XXV aniversario de la Revolución Mexicana. Todo esto se hizo con el propósito de promover las políticas de Cárdenas.

Además de la propaganda política, el cine de los treinta sería el pionero en la comedia ranchera. Durante esta etapa Fernando de Fuentes, fue el director más relevante, algunas de sus películas fueron: *El compadre Mendoza* (1933), *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). En estas cintas “De fuentes puso técnica sobria y eficaz [...] del fenómeno revolucionario. De ahí la riqueza de ambas películas, que no sólo resultaron las mejores de su director, sino obras capitales del cine mexicano de todas las épocas”. (García Riera, 1998, p.82).



Figura 3. *El compadre Mendoza* (1933).



Figura 4. Cartel de la película *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) .



Figura 5. *Allá en el rancho grande* (1936), film que inauguraría la época de oro.

Los protagonistas de la revolución mexicana son jefes militares, valientes Adelitas e indígenas, que conforman las estampas del imaginario nacional. No obstante, en la cinematografía, el levamiento armado de 1910, ha abandonado de su carácter político. Para convertirse en un creador de leyendas, proyectados en adaptaciones folcloristas. Los trabajos documentales o narraciones ficticias sobre esta temática, nos recuerda a los westerns norteamericanos. La revolución constituye un escenario trágico perfecto para heroísmos audaces, amores imposibles, paisajes desolados, son clásicos en las imágenes. Por otra parte el soundtrack, se estructura por corridos, que resultan magníficos para contar la historia del México revolucionario.

Pero sería *Allá en el rancho* (1936) película que marcaría la consolidación de la comedia ranchera como género cinematográfico. Otros ejemplos de comedias rancheras son: *¡Así es mi tierra!* (1937); *Amapola del camino* (1937); *Las cuatro milpas* (1937); *Jalisco nunca pierde* (1937); *Adiós Nicanor* (1937); *¡ora Ponciano!* (1937); *La zandunga* (1937); la trama de estas películas se desarrollan en algún poblado rural, lleno de charros y mujeres enamoradas. Los mariachis, el tequila y trajes típicos son elementos que aparecen en todas las comedias rancheras.

Juan Bustillo Oro y Jesús Grovas, en 1937 se asociaron, y fundaron una de las emblemáticas casas productoras. Durante este periodo, Bustillo Oro realizó grandes éxitos como, *En tiempos de don Porfirio* (1939); *Al son de la marimba* (1940). Por otro lado, el melodrama urbano tuvo una fuerte presencia, que para algunos, es el género característico de América Latina. En este tipo de filmes existe un manejo intencional de situaciones con el propósito de reconstruir o representar ciertas peripecias. En este caso nos presenta a Algunas cintas representativas son, *La mancha de sangre* (1937), *La casa del ogro* (1938), *Juntos pero no revueltos* (1938), *La bestia negra* (1938), *Carne de Cabaret* (1938) y *Mientras México duerme* (1939).



Figura 6. Fernando Soler en *La casa del ogro* (1938).

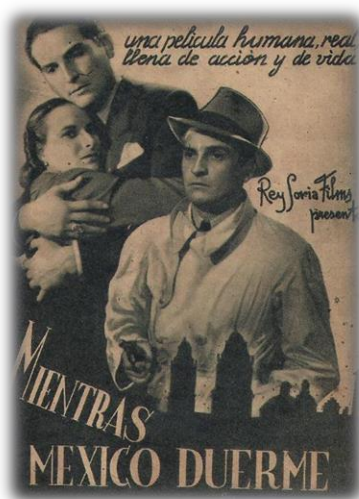


Figura 7. *Mientras México duerme*, fue dirigida por Alejandro Galindo, y protagonizada por Arturo de Córdova y Gloria Morel.



Figura 8. Escena de la película *La mancha de sangre* (1937), debido a las fuertes escenas, este film estuvo censurado y se estrenó hasta 1943.

2.3 *El auge cinematográfico (época de oro)*

El panorama cinematográfico en México dio un giro inesperado gracias a los acontecimientos que sucedían en el resto del mundo. Nadie se imaginaría que los intereses políticos de otros beneficiarían al cine y a la economía mexicana. Durante este periodo se crearon varios estudios de grabación, por lo tanto las producciones aumentaron notablemente. En esta nueva oleada aparecieron grandes personalidades que serían las encargadas de inaugurar la mejor época del cine nacional. Como era de esperarse el cine mexicano se colocó en el mercado internacional, obteniendo una gran aceptación por el público extranjero. La popularidad de las películas convirtió a México en el principal exportador de cintas, posicionándose por encima de Argentina y España.

El ámbito cinematográfico de la década de los cuarenta representa la etapa más prometedora que haya existido en México. Suceso que se conoce como la época de oro del cine mexicano, aquí se consolidaron grandes cineastas y actores. Algunos expertos que se han dedicado a estudiar el pasado cinematográfico difieren sobre la fecha de la época dorada. Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil la ubican entre 1935 y 1955; mientras que Emilio García Riera asegura que fue 1941 y 1945; y Julia Tuñón entre 1936 y 1952 (Fernández Reyes, 2007). Por otra parte, Carlos Martínez Assad sostiene que el debut de *Allá en el rancho grande* (1936) marca el comienzo de la época dorada. Al parecer no existe una fecha exacta, Sin embargo, “suele hablarse de una época de oro del cine mexicano con más nostalgia que con precisión cronológica” (García Riera, 1998 p.120).

Como se mencionó anteriormente la clave del éxito del cine mexicano fueron los sucesos que pasaban alrededor del mundo. Pero sería la Segunda Guerra Mundial (1939-

1945) la protagonista que ayudaría a despegar la industria cinematográfica del país azteca. Asimismo la participación de Estados Unidos en la contienda favoreció enormemente a la producción fílmica; los norteamericanos se concentraron tanto en la guerra que los materiales que se utilizaban para la elaboración de películas y equipo técnico de grabación se empleaban para la fabricación de armamento; y los empleados del cine hollywoodense formaron parte de las fuerzas armadas. (Fernández Reyes, 2007).

Ante la situación bélica que enfrentaba Estado Unidos, se unieron otras ventajas, como precios económicos de la materia prima; la disminución de películas en *Hollywood*; y sobre todo los temas cinematográficos, pues la mayoría de los filmes eran de carácter publicitario que promovía ciertas ideologías políticas. También es importante mencionar que hubo un “apoyo económico, tecnológico y la capacitación ofrecida a cineastas por especialistas hollywoodenses” (Fernández Reyes, 2007, p.84).

En 1942 los submarinos alemanes hundieron barcos petroleros mexicanos, esta situación orilló al presidente Manuel Ávila Camacho a participar en la guerra. Al estar en contra de las potencias del Eje (Alemania, Italia y Japón), México se sumó al bando de los Aliados. Esta decisión favoreció el estatus de la industria cinematográfica nacional. Al ver el progreso del cine, el mandatario creó el Departamento de Supervisión Cinematográfica, el cual se ocupaba de autorizar la proyección comercial de películas así como su exportación. Es importante mencionar que Nelson Rockefeller fue un personaje fundamental en el progreso del cine en México.

Ante el apoyo estadounidense y el de los organismos gubernamentales mexicanos, se fundaron varias compañías productoras las más famosas fueron, POSA Films de

Cantinflas; Filmex; Films mundiales; Asociación Bustillo Oro y Grovas; Rodríguez Hermanos; CLASA Films; (García Riera, 1998). Durante esta etapa resaltan los nombres de Emilio *el indio* Fernández; Julio Bracho, Juan Bustillo Oro; Alejandro Galindo; Roberto Gavaldón; Joselito, Roberto e Ismael Rodríguez, quienes fueron cineastas reconocidos nacional e internacionalmente. También recordemos a los actores que dieron vida a los personajes entrañables y además se convirtieron en iconos de la época. Entre los más representativos se encuentran: Jorge Negrete, Pedro Armendáriz, los hermanos Soler, Pedro Infante, Mario Moreno *Cantinflas*, Joaquín Pardavé, María Félix, Dolores del Río, Sara García, y Arturo De Córdova. Estas “serían las figuras principales de un star system sin precedentes en la historia del cine de la lengua castellana”. (García Riera, 1998, p.122).

A lo largo del sexenio de Ávila Camacho se realizaron un sinnúmero de películas, Roberto Gavaldón participó como asistente de producción en películas como: *El zorro de Jalisco* (1940); *El conde de Montecristo* (1941); *Allá en el bajío* (1941); *Del rancho a la capital* (1941); *Casa de mujeres* (1942); *El baisano Jalil* (1942) esta película la realizó junto con Pardavé. La personalidad estricta y perfeccionista de Gavaldón se imprime en sus largometrajes, el cine que él creaba es sinónimo de calidad. Algunas de sus producciones más importantes fueron: *La barraca* (1945); *El socio* (1946); *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* (1946); *La diosa arrodillada* (1946); su apego por historias oscuras se manifiesta en su películas *A la sombra del puente* (1946); *La otra* (1946); *La noche avanza* (1951); *El niño y la niebla* (1953).



Figura 9. *Cantinflas*, durante el juicio en la película *Ahí está el detalle* (1941).

Por otra parte Juan Bustillo produjo *Ahí está el detalle* (1941); película protagonizada por Mario Moreno *Cantinflas*. Otras de sus películas más populares fueron: *Cuando los hijos se van* (1941); *El ángel negro* (1942); *El que tenga un amor* (1942); *El sombrero de tres picos* (1943); *México de mis recuerdos* (1943); *Canaima* (1945); *En tiempos de la inquisición* (1946); *Los maderos de San Juan* (1946); *Acá las tortas* (1951). Mientras que el actor y director Joaquín Pardavé dirigió algunas como: *El baisano Jalil* (1942), *El gran Makakikus* (1944), *Los hijos de don Venancio* (1945) y *La familia Pérez* (1948). En el terreno de la comedia el nombre de *Cantinflas* era bastante popular, quien además de actuar también realizó algunas películas con ayuda de Miguel M. Salgado.



Figura 10. Cena de navidad de la familia Rosales, en *Cuando los hijos se van* (1941).



Figura 10. Escena de la película *La Familia Pérez* (1949).



Figura 11. *Tin-Tan y Vitola* trabajando juntos en la película *El rey del barrio* (1949).

Otros actores cómicos de la fueron Germán Genaro Cipriano Valdés Castillo, mejor conocido como *Tin-Tan*, el célebre pachuco, trabajó con Gilberto Martínez Solares en películas como, *El rey del barrio* (1949), *La marca del zorrillo* (1950) y *Calabacitas tiernas (¡que bonitas piernas!)* (1948). También destacó Manuel Medel con su actuación en la película *La vida inútil de Pito Pérez* (1943). Armando Soto Lamarina *El chicote*; Jorge Che Reyes; Fernando Soto *Mantequilla*; Fanny Kaufman *Vitola*; fueron grandes comediantes que realizaron papeles secundarios en diversas cintas.

Sin embargo una de las figuras centrales del cine mexicano fue Emilio *el indio* Fernández; quien se consagró como uno de los directores más importantes de la cinematografía nacional. Sus películas destacaban el nacionalismo, la tradición e historia de México. Sus filmes más emblemáticos fueron *La isla de la pasión* (1941), *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943); *Las abandonadas* (1944); *Bugambilia* (1944); *Enamorada* (1946); *Rio escondido* (1947); *Maclovía* (1948); *Salón México* (1948); *La malquerida* (1949); *Victimas del Pecado* (1950). Logró establecer un estilo y estética únicos. El director estuvo influenciado por John Ford, Eisenstein, Diego Rivera y Clemente Orozco. Además contó con la asistencia del fotógrafo Gabriel Figueroa. El cine de Fernández, se configuró por haciendas, paisajes naturales, pueblos pintorescos, su producciones son inolvidables, símbolo del cine indigenista.



Figura 12. Lorenzo Rafael y María Candelaria.



Figura 13. Pedro Armendáriz y Dolores del Río, fue una de las parejas cinematográficas más representativas del cine de Fernández. Escena del film *Las abandonadas* (1944).

En contraste con el cine de Emilio Fernández, están las producciones Julio Bracho este cineasta representa lo urbano. Su primer película fue *¡Ay qué tiempos, señor don Simón!* (1941) y de ahí le siguieron *La virgen que forjó una patria* (1942); *Distinto amanecer* (1943); *Historia de un gran amor* (1942); *El Monge blanco* (1945); *Crepúsculo* (1945); *La mujer de todos* (1946); *Rosenda* (1948) por mencionar algunas. La película *Campeón sin corona* (1945) marca el inicio de la mejor etapa del director Alejandro Galindo. Otro acierto en su carrera fue *Una familia de tantas* (1948), colocándolo en la cumbre de su trayectoria posteriormente dirigió *Esquina Bajan* (1948); *Doña Perfecta* (1950); *Espaldas mojadas* (1953); *Y mana será mujeres* (1954); *Tu hijo debe nacer* (1956).



Figura 13. Pedro Armendáriz y Andrea Palma, fueron los protagonistas del melodrama urbano *Distinto amanecer* (1943).

Durante la presidencia de Miguel Alemán Valdez (1946-1952), la cámara de diputados aprobó la ley de industria cinematográfica; la cual encargaba de elevar condiciones económicas de los filmes. En los próximos años ocurren otros sucesos

relevantes en la historia del cine mexicano “Emilio Fernández alcanzó la fama mundial al ganar sus películas un buen número de premios internacionales [...] bajo la conducción de Ismael Rodríguez, Pedro Infante se convirtió en un actor de popularidad excepcional entre un gran público nacional; el melodrama arrabalero fue el género definidor de la época”. (García Riera, 1998, p.150). Este nuevo género describe el mundo de perversiones que existen en los bajos mundos.



Figura 14. Pedro Infante, Blanca Estela Pavo y Evita Muñoz Chachita, en *Nosotros los Pobres* (1947).

El otro lado de la moneda del cine de arrabal presenta la vida de los barrios pobres. Las imágenes muestran los inconvenientes que enfrentan los migrantes que llegaban a la ciudad de México, en busca de una vida mejor. Una de las figuras más reconocida de este cine es *Pepe el Toro*, Interpretado por Pedro Infante. *En Nosotros los pobres* (1947), melodrama urbano compuesto por un reparto magnífico: Blanca Estela Pavón, Carmen Montejo, Evita Muñoz Chachita, Katy Jurado, Delia Magaña, Amelia Wilhelmy, Miguel Inclán. (García Riera, 1998:170). Posteriormente Ismael Rodríguez realizó las secuelas de esta historia *Ustedes los ricos* (1947) y *Pepe el toro* (1952).

El tema de la sexualidad, se trasladó a un nuevo género, inaugurando el cine de cabareteras. Estas películas relatan la vida de una joven inocente provinciana, que es engañada por un “hombre malo”. Quedando condenada a tener una vida de sufrimiento, entre las luces de un cabaret, hasta encontrar la salvación o la muerte. Algunas cintas con

este tema son *Noche de rondas* (1943), *Las abandonadas* (1944), *Murallas de pasión* (1944) o *Palabras de mujer* (1946); *Gánster contra charros* (1947), *Aventurera* (1949); *Coqueta* (1949); y *Sensualidad* (1950), entre muchas más. El compositor por excelencia, para ambientar estas cintas fue Agustín Lara, conocido como *músico poeta* o *el flaco de oro*. Amalia Aguilar, Meche Barba, Rosa Carmina, Leticia Palma, Ninón Sevilla, son los nombres de algunas féminas que interpretaron a mujeres de la vida galante.



Figura 15. Andrea Palma, Ninón Sevilla y Miguel Inclán en *Aventurera* (1949), película dirigida por Alberto Gout.



Figura 16. Rodolfo Acosta y Marga López en *Salón México* (1948), producción de Emilio Fernández.

Otra figura importante en el cine urbano es el director Luis Buñuel, su presencia dejó huella en el cine mexicano. Su filmografía inicia con *Gran Casino* (1947), protagonizada por Jorge Negrete y Libertad Lamarque; después realizó las comedias *El gran calavera* (1949); y *La ilusión viaja en tranvía* (1954). A su vez, también produjo películas con tintes dramáticos como *la hija del engaño* (1951); *Susana, demonio y carne* (1951); *una mujer sin amor* (1952); *Él* (1953); *Abismo de pasión* (1954); *Ensayo de un crimen* (1955). Estos filmes presentaron temas de celos, triángulos amorosos, muerte, doble moral etc. Por otra parte *Los olvidados* (1950), volvió a despegar la carrera de Buñuel, nuevamente el director estaba en la mira internacional; a pesar que estuvo dos décadas de relativa obscuridad. *Los olvidados* es una película fatalista que narra las peripecias de los

jóvenes que viven en un barrio arrabalero. Los sueños, anhelos y pasiones de los personajes son algunos elementos surrealistas de este filme.



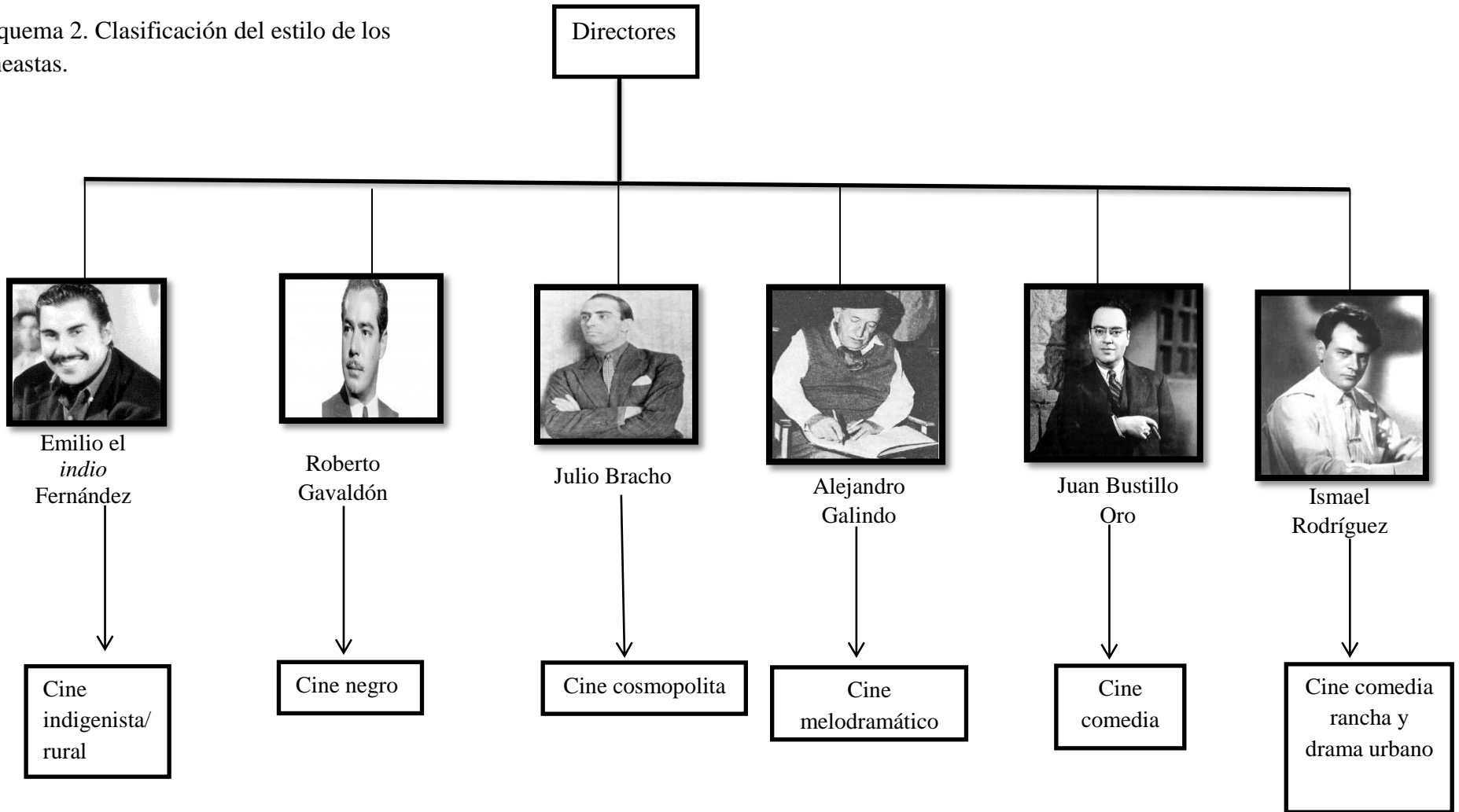
Figura 17. Roberto Cobo y Alfonso Mejía en *Los olvidados* (1950)



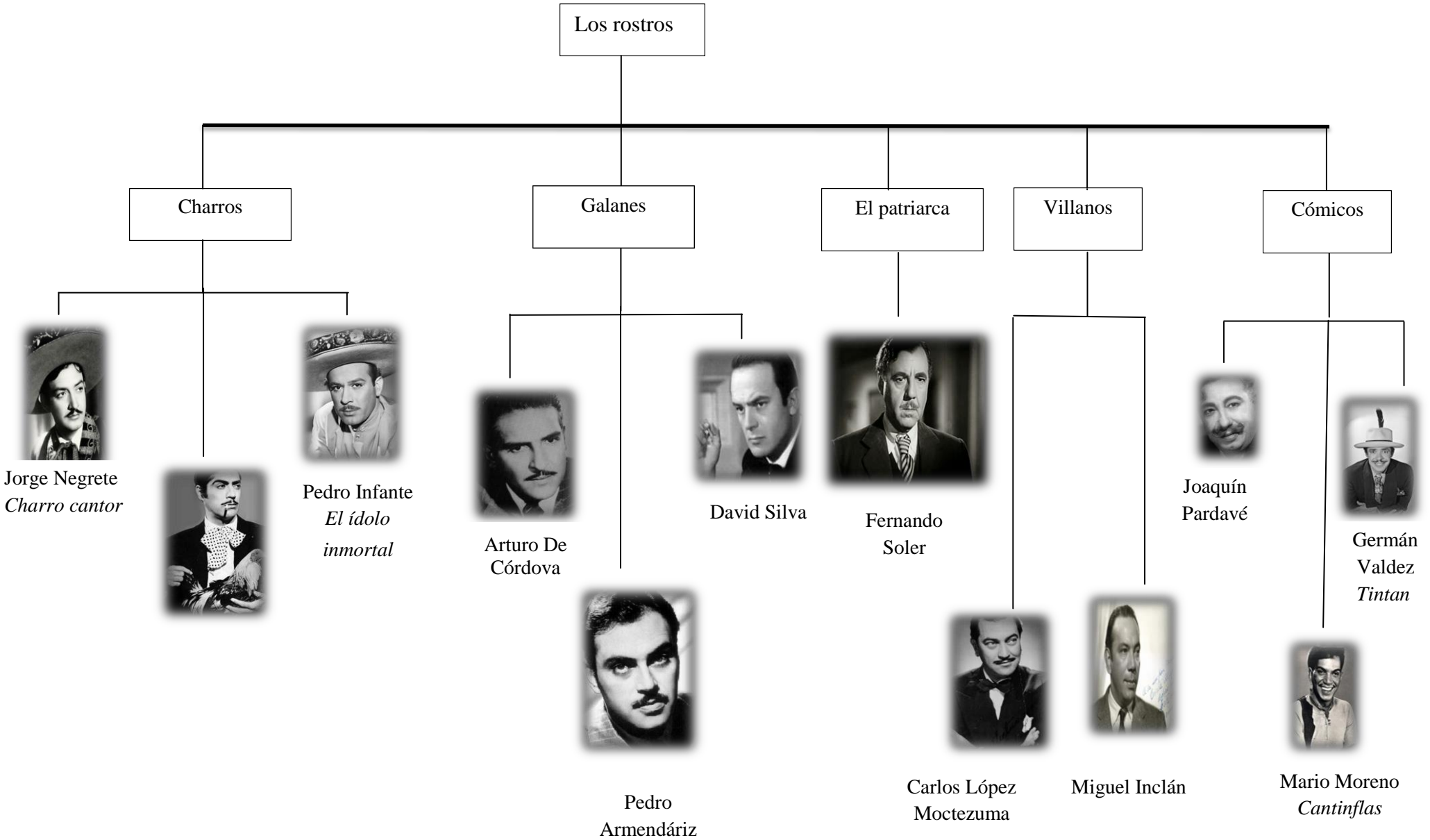
Figura 18 Los Hermanos Soler y Maruja Griffel en la cinta *El gran calavera* (1949)

En conclusión la época de oro fue un periodo donde emergió el talento mexicano; el cine de esta etapa pone en manifiesto la calidad del trabajo de los cineastas, actores y actrices. Dejando un legado cultural, es un cine “que conmovió hasta las lágrimas a nuestros padres o les hizo reír o experimentar sentimientos varios.”(Martínez Assad, 2010, p.19). En las siguientes páginas se muestran tres esquemas que presentan de manera resumida a los directores, actores y actrices icónicos de la época dorada.

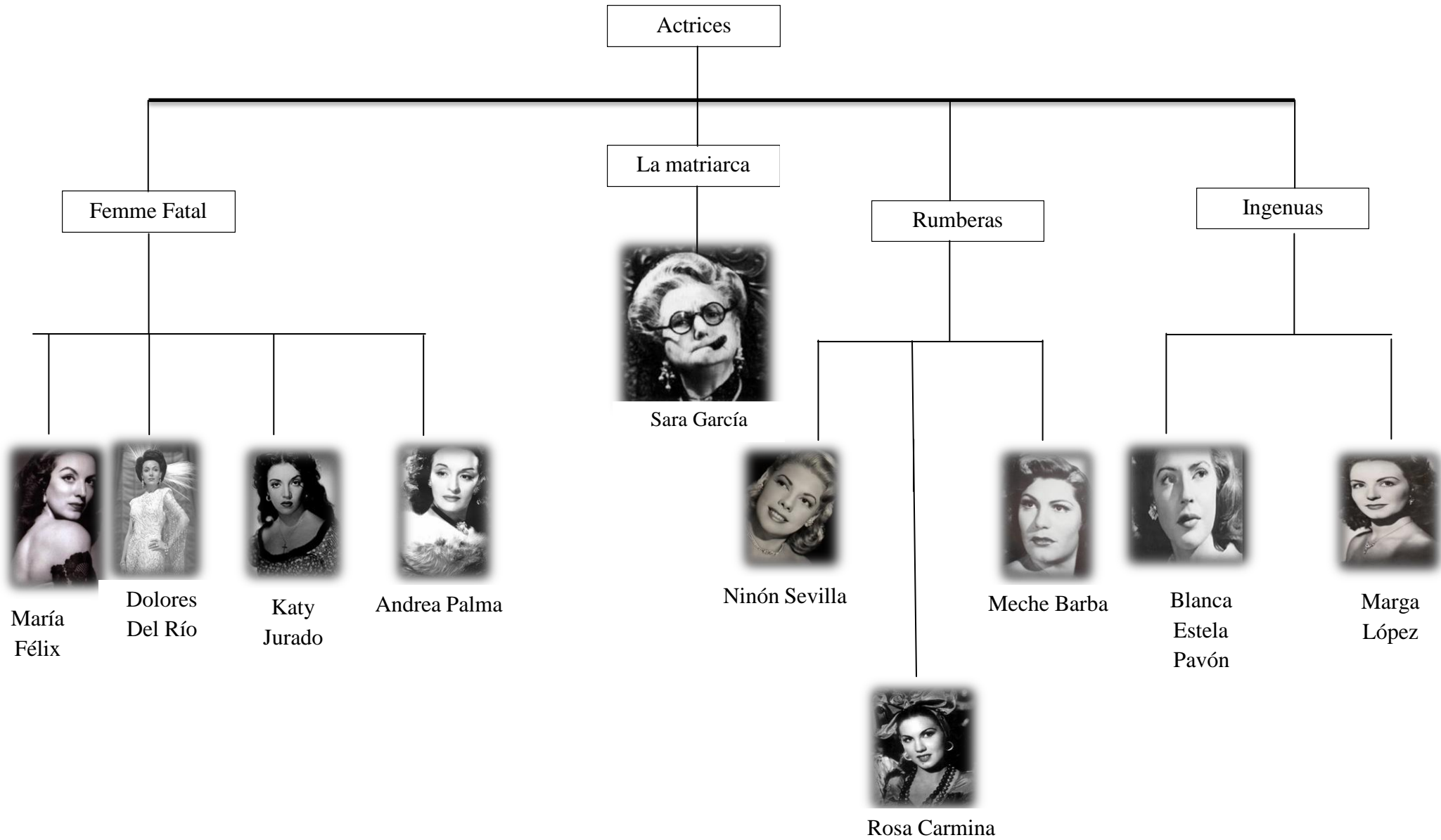
Esquema 2. Clasificación del estilo de los cineastas.



Esquema 3. Clasificación de los actores de acuerdo a sus papeles más representativos



Esquema 4. Clasificación de las actrices de acuerdo a sus papeles.



2.3 *El declive de la época dorada*

En la década de 1950 poco a poco se va apagando la época de oro; el inevitable fin de la mejor etapa cinematográfica mexicana es una mezcla de varios factores tanto económicos como políticos. La recuperación de *Hollywood*, tras la segunda guerra mundial, el futuro del cine mexicano es incierto. El financiamiento norteamericano disminuyó, lo que desencadenó una crisis en las producciones, las películas eran bajo presupuesto. En lo que respecta a las proyecciones, las tramas eran repetitivas y poco atractivas para los espectadores. El nuevo estilo de los filmes norteamericanos fascinaron al público mexicano, este factor hizo que disminuyera la audiencia del cine nacional. Otro acontecimiento que marcó el fin de la época de oro, fue el fallecimiento del cantante y actor Pedro Infante. Algunos autores sostienen que la muerte del actor marca simbólicamente el fin de la época dorada.

La introducción de la televisión en los hogares mexicanos, puso en aprietos a la industria cinematográfica; porque ya no era necesario asistir al cine, para observar imágenes, en poco tiempo la televisión obtuvo una gran aceptación. Las primeras transmisiones se iniciaron en 1950, y los canales eran el XHTV-canal 4, dos años después aparecían XWETV-canal 2, y XHGC-canal 5. Las imágenes que brindaba la televisión, eran a blanco y negro, y escasamente nítidas; sin embargo el cine sintió rápidamente la competencia del nuevo invento. La rivalidad entre la televisión y el cine, influyó definitivamente en la manera de hacer cine en todo el mundo. En *Hollywood*, se implementaron técnicas innovadoras al cine de los años cincuenta, por ejemplo la optimización del sonido, mejoramiento de la imagen. Las tecnologías *hollywoodenses*

tenían un alto costo, aspecto atraso al cine México, pues no se producían filmes con la misma calidad.

A grandes rasgos, la producción cinematográfica se volvió más complicada, los directores mexicanos contaban con técnicas obsoletas y pocos recursos económicos. El público se volvió más exigente, y le dio preferencia al cine norteamericano, esta situación marcó el ocaso del cine mexicano. A pesar de esta crisis, el cine que se produjo en la década de los cuarenta “desbordó las modas, los gustos y las ideas forjadas sobre la mexicanidad” (Castro y McKee 2012, p.9).

Capítulo III

LA CONSTRUCCIÓN SOCICULTURAL DE LA MASCULINIDAD

3.1 *mens studies*

Los estudios de masculinidad o masculinidades se han abordado desde diferentes perspectivas, enfoques metodológicos, y fuentes de conocimiento. Por lo tanto, no existe un concepto preciso, o una definición absoluta, sino una variedad de premisas. Dando como resultado importantes trabajos de diversa índole, que abarcan desde las relaciones de género, sexualidad masculina, el papel sociocultural de los varones, etc.

Dentro de las ciencias sociales, los estudios de género inicialmente se enfocó solo en las mujeres; posteriormente en los años ochenta, se extiende a analizar las problemáticas de la masculinidad. Esta nueva oleada de estudios de género, se le denomina *Men's studies*, surgen en Australia y Estados Unidos. Los *Men's studies*, proponen que no existe una masculinidad universal, sino que hay diversas masculinidades; y que las prácticas masculinas cambian según el lugar y los tiempos. En otras palabras “la virilidad no estática ni atemporal; es histórica; no es la manifestación de esencia interior, es construida socialmente; no sube a la conciencia desde nuestros componentes biológicos, es creada en la cultura. La virilidad significa cosas diferentes en diferentes épocas para diferentes personas” (Kimmel, 1997, p.49)

Los estudios de hombres (*Mens's studies*), se encaminan a explorar las construcciones culturales que caracterizan a los varones. Además enfatizan la idea no existe un modelo único de masculinidad, la percepción de la masculinidad varía dependiendo del grupo social. Algunas aportaciones más significativas, son las investigaciones desarrolladas por David Gilmore (1994), Michael Kimmel (1997), y Robert W. Connell (2003). Estos autores han institucionalizado el campo de los estudios

de la masculinidad, que actualmente constituye un tema de interés sobre todo por las constantes cambios de los roles de género.

El proceso de “hacerse hombre” es básicamente el objeto de estudio de los *Men's studies*. Durante ese proceso los varones adoptan ciertos rasgos, que los identifican con los demás, pero también existen otros elementos como: la raza, clase, la edad que influyen en la construcción de la masculinidad, y se exteriorizan en el sistema de relaciones. Las masculinidades de los hombres de raza blanca, por ejemplo, se construyen no sólo en la relación con las mujeres blancas, sino también con los hombres negros (Connell, 2003, p.114). Entonces, se puede decir que en “todas las sociedades tienen explicaciones culturales del género, pero no todas tienen el concepto de *masculinidad*” (Connell, 2003, p.103). Esta problemática ha suscitado una gran inquietud teórica en los ámbitos de la academia, sobre todo en las ciencias sociales; por reconocer las formas de relacionarse, y como ellos viven y expresan su masculinidad.

Para concluir los *Men's studies*, a pesar de su contemporaneidad han formado un sólido recorrido sobre las nociones de la masculinidad. La introducción del concepto masculinidad hegemónica, cambio el sentido de comprender y reflexionar sobre los aspectos relacionales entre hombres y mujeres. (Schongut Grollmus, 2012). Además se han realizado múltiples investigaciones que señalan a la masculinidad como un constructo social, que se aprende a lo largo de la vida. En los últimos años, los estudios de género han puesto sus ojos en la masculinidad, debido a los grandes cambios sociales; Las transformaciones y las nuevas dinámicas de género han provocado modificaciones a las relaciones entre hombres y mujeres. Ser hombre y ser mujer corresponde a un constructo social integrado por valores, símbolos y conductas, estipulados por una sociedad específica.

3.2 *El género como categoría de análisis*

Los movimientos feministas fueron un pilar importante en las investigaciones de género, pues profundizaron en los conceptos femenino y masculino. Ahondando en el proceso de construcción histórica y cultural sobre la configuración de mujeres y hombres. Con el feminismo, nace una nueva perspectiva de género, que propone analizar las relaciones de desigualdad entre hombres y mujeres. A partir de esta premisa, surgen nuevas interrogantes acerca de las diferencias sociales, sin embargo, el feminismo no equivale a estudios de género; ya que la tarea de los estudios de género es cuestionar y analizar tanto a hombres como mujeres, (Ramírez, 2005).

Esta sección es un acercamiento a la definición de género, término que es crucial para entender el concepto de masculinidad. Como punto de partida el ensayo “El tráfico de mujeres: notas sobre la „economía política“ del sexo”², de Gayle Rubin, trazó el camino hacia el campo de los estudios de género. En su ensayo, el concepto central es: el “sistema de sexo/género”, y este se refiere al “conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (Rubin, 1986, p.97). La aportación de Rubin, acentúa que el género es una estructura, producto de las relaciones sociales.

El sistema género se conforma por una ideología colectiva que legitima la disimilitud entre hombres y mujeres, creando así relaciones desiguales. En las sociedades se emiten discursos acerca de cuáles deben ser los roles masculinos y femeninos; por lo que el género se torna en una estructura de significados que otorga sentido a la organización social. Otro aspecto básico para comprender al sistema género

² Título original: *The traffic in women. notes on the „political economy“ of sex*

es el carácter histórico, Marta Lamas (1996), subraya la importancia de la historicidad; porque este factor sitúa al género dentro de la temporalidad, es decir, el género no es idéntico de una época a otra. En suma el género se trata de un constructo cultural e histórico dotado de significados. Otra particularidad del género es la conexión que tiene con otras categorías de análisis tales como, la clase, edad, raza, etc. Estas categorías y las instituciones sociales (familia, escuela, iglesia, estado, medios de comunicación), configuran la producción y organización social de una cultura.

Posteriormente, en los últimos años el término género se ha determinado como una categoría social, que permite analizar el binomio masculino-femenino. El cual influye en los comportamientos adecuados para los hombres y mujeres de una sociedad específica. Así como el desarrollo de ciertas actividades que facilitan la organización de esa sociedad. En palabras de Scott, “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales, las cuales se basan en las diferencias percibidas entre los sexos, y el género es una forma primaria de las relaciones simbólicas de poder” (Scott, 2008, p.65). Que permite analizar la complejidad de los procesos sociales que rigen lo masculino y femenino.

Esto se refiere a que el género como categoría analítica ofrece un mapa para comprender las relaciones entre hombre y mujer. Tratando de explicar cómo influyen las construcciones culturales e históricas en la formación de esas oposiciones binarias, rebasando los factores biológicos. Es decir, procura evidenciar cuales son los roles socialmente aceptados en diversos aspectos de la vida, (trabajo, familia, amor, etc.). Por otra parte, Bourdieu, en su libro *La dominación masculina* (2000), sugiere que la separación sexual simboliza formas de disimilitud entre hombres y mujeres. Según Bourdieu, las disparidades en hombres y mujeres originan la violencia simbólica, dando como resultado la dominación masculina. Subraya que las conductas están señaladas

por las diferencias de su género, este principio es reproducido en el seno familiar; mediante la repetición de acciones, adheridas a la estructura simbólica, y las instituciones contribuyen a configurar y conservar esas pautas de diferenciación.

De modo que, el género es un ordenamiento de las prácticas sociales que se producen en las estructuras a partir de los discursos. Estableciendo configuraciones habituales que regulan el comportamiento masculino y femenino en la cotidianidad. Para comprender la relevancia del género, Connell (2003) sugiere explicarlo a partir de las siguientes dimensiones o estructuras del género.

Relaciones de poder: “es la total subordinación de las mujeres y la dominación de los hombres (el denominado „patriarcado“ según el movimiento de la liberación de las mujeres)” (Connell, 2003, p.112). El poder es el aspecto fundamental para explicar las dinámicas de control entre hombres y mujeres; además contribuye esclarecer el funcionamiento del orden social. También se debe tener en cuenta que en la estructura existen algunas variaciones como “mujeres que sostienen una familia [...] estas inversiones y resistencias constituyen problemas continuos para el poder patriarcal y definen un problema de legitimidad que tiene gran importancia en la política de la masculinidad” (Connell, 2003, p.112).

Relaciones de producción: la estructura genérica se determina a partir de la división sexual del trabajo, es decir “designación de tareas” (Connell, 2003, p.113). En el sistema social se establecen las ocupaciones que hombres y mujeres deben realizar, estas actividades tienen una carga de significados. Es decir, las actividades se clasifican en masculino y femenino, provocando asimetría en la estructura social, situando a las mujeres en desventaja. “El hecho de que sean los hombres, y no las mujeres, los que controlen las corporaciones más importantes y las grandes fortunas privadas no es

ningún accidente estadístico, sino parte de la construcción social de la masculinidad” ”
(Connell, 2003, p.113).

Relaciones cotejas (vínculos emocionales): en las relaciones emocionales, se manifiestan el deseo y el erotismo. Se concentra en el campo de la sexualidad, “en términos freudianos, esto es, como la energía emocional asignada a un objeto, queda claro el carácter que lo liga con el género” (Connell, 2003, p.113) esta dimensión del orden de género, convergen aspectos sobre la sexualidad de hombres y mujeres.

En conclusión hablar de género es ir más allá de las diferencias biológicas, pues el género es una construcción cultural; que exalta los atributos propios de hombres y mujeres, de este modo, la sociedad se organiza en base a esos atributos. Es decir, todo se estructura a partir de trabajos, vestimentas, comportamientos, colores, olores, demostración de sentimientos, etc. el género es pues, una fragmentación de conductas, tal división supone un orden ideológico, que establece como deben ser las cosas. A su vez esta división es de carácter complementario, porque la masculinidad requiere la existencia de la feminidad. Igualmente pasa a la inversa, no existe la feminidad, sin la masculinidad. La segregación de lo masculino y femenino ha generado una división del trabajo social, y este factor ha determinado los roles.

3.3 Definiendo la Masculinidad

El presente apartado es una aproximación teórica al concepto de masculinidad, basado principalmente en los aportes de Robert. W. Connell. La masculinidad como objeto de estudio ha abierto la posibilidad de comprender el proceso de hacerse hombre. Durante este proceso los varones identifican “una serie de rasgos, comportamientos, símbolos y valores, definidos por la sociedad en cuestión, que interactúan junto con otros elementos como la etnia, la clase, la sexualidad o la edad y que se manifiestan en un amplio sistema de relaciones” (Téllez, Verdú, 2011, p. 80) A lo largo del texto se abordan varias definiciones de masculinidad, además se explicará a que se refiere la masculinidad hegemónica.

El concepto de masculinidad está estrechamente vinculado con el sistema género, porque este dictamina como deben comportarse los individuos. Por tanto la masculinidad es simplemente la manifestación de dicho sistema, y que además se sustenta por la relación con la feminidad. La masculinidad hegemónica hace alusión a la posición dominante que tienen los hombres sobre las mujeres y otros hombres. Este tipo de masculinidad se caracteriza por la implementación del poder y la autoridad para beneficiar la posición de los varones. El modelo hegemónico es un elemento estructurante que constriñe el comportamiento individual y colectivo de los hombres; a través de mandatos previamente establecidos y los cuales definen el significado de ser un verdadero hombre.

La hombría se revela mediante la violencia física o verbal, pero al mismo tiempo el macho “desea demostrar que es capaz de tener descendencia masculina y de criar, educar y sostener una familia; o sea de lograr una especie de acomodo que confiere prestigio cuando se encuentran cerrados otros caminos para destacarse” (Giraldo: 1972, p.297). Su deber es proteger el honor de la familia, cuidar a su madre quién está por

encima de todo; y ser el proveedor y sustento para su esposa e hijos. Las características de un verdadero hombre son: protectores, orgullosos, proveedores, fuertes, heterosexuales, valientes, inexpresivos, entre otras. Pero la masculinidad no se puede explicar cómo concepto aislado, sino que se debe explicar dentro del sistema de género. Porque la masculinidad y la feminidad son complementarias para definir la identidad de hombres y mujeres (Ramírez, 2005).

La masculinidad engloba conductas, valores y comportamientos que los hombres aprenden a lo largo de su vida; por lo tanto, es una edificación cultural en donde a los varones se le denomina roles. El comportamiento masculino se determina a partir de un modelo arcaico establecido en la sociedad; el modelo promulga y precisa como deben actuar, pensar y sentir los hombres, además constituye lo prohibido y lo autorizado. Normalmente la imagen varonil se relaciona con factores como: violencia, poder, fuerza, valentía, seguridad, entre otras cualidades. Todas estas peculiaridades son atribuidas a un verdadero hombre; lo masculino debe ser distinto a lo femenino. “La masculinidad no existe más que en oposición a la *feminidad*. Una cultura que no trata a las mujeres y los hombres como portadores de tipos de personalidad polarizados, por lo menos en principio, no tiene un concepto de masculinidad según la noción cultural europea estadounidense moderna” (Connell, 2003, p.104).

Para comprender la definición de masculinidad Connell ofrece una perspectiva bastante amplia acerca de la masculinidad en un sentido plural. Según el autor la masculinidad, se define a partir del orden de género, especificando las posiciones de jerarquía entre hombre y mujeres. “Las palabras „masculino“ y „femenino“ apuntan más allá de la diferencia sexual categórica e incluyen las formas en las cuales los hombres se distinguen entre ellos, y las mujeres entre ellas, en cuestiones de género” (Connell, 2003, p.106). Para abarcar las cuestiones enlazadas con la masculinidad se requiere

considerar las relaciones que surgen en otros ámbitos. Por ejemplo, en instituciones educativas, religiosas o de la milicia, pues estas también se vinculan con el género.

Connell ofrece un catálogo de definiciones de masculinidad, en primer lugar están las definiciones esencialistas, que aluden a la verdadera hombría. “Seleccionan una característica que define la esencia de lo masculino y fundamentan su explicación de las vidas de los hombres en ella”. (Connell, 2003, p.105). Mientras que la definición positivista, ofrece una explicación simple, “lo que los hombres son en realidad” (Connell, 2003, p.105); por otro lado las definiciones normativas establecen que los hombres deben seguir pautas y eso los hace hombres. “La masculinidad es lo que hombres deben ser” (Connell, 2003, p.107). Esta definición produce contradicciones, pues son escasos los varones que siguen las normas.

Los enfoques semióticos definen la masculinidad mediante un sistema de diferencia simbólica, donde se diferencia lo masculino y lo femenino. “así la masculinidad queda definido como la *no feminidad*” (Connell, 2003, p.108). Esta perspectiva se apoya en la lingüística estructural, para buscar elementos dispares en el discurso. Asimismo que pretende demostrar las asimetrías entre los géneros, y como estas se fundamentan en la práctica social. Esta definición va más allá de explicar a la masculinidad como algo natural o normativo, sino que se centra en las experiencias adheridas al género. “Esta definición de masculinidad es muy útil en el análisis cultural” (Connell, 2003, p.108). Los hombres y las mujeres son individuos opuestos, Bourdieu (2000) manifiesta que la masculinidad se asocia con el raciocinio, y no con las emociones. Porque las emociones pertenecen a lo femenino, es por eso que a los varones aprenden a no mostrar su lado sentimental.

A grandes rasgos la masculinidad se construye en base a los preceptos de una sociedad determinada. La sociedad transmite comportamientos e ideologías referentes a la masculinidad, pero al mismo tiempo constriñe otros comportamientos e ideologías no varoniles. Por esa razón, no se puede definir a la masculinidad como algo natural o normativo, sino como un proceso de formación. En base a ese proceso, los hombres se guían para construir su masculinidad, y establecer su posición dentro de las relaciones de género. (Téllez, Verdú, 2011). En poca palabras, la masculinidad “es una configuración de la práctica *dentro* de un sistema relaciones de género” (Connell, 2003, p.126).

3.4 La masculinidad hegemónica

En el capítulo *La organización social de la masculinidad*³, Connell asocia el género con la raza y la clase. Esta articulación permite identificar la existencia de “masculinidades múltiples” (2003, p.115). A partir de esta premisa Connell se propone analizar las prácticas y relaciones de género entre los varones; ya que la masculinidad se determina a partir del posicionamiento que tengan los hombres frente a los otros. Como se ha mencionado anteriormente, la masculinidad no es inmóvil, varía dependiendo del lugar y las circunstancias. Considerando los factores de raza, clase, y las relaciones de género, el autor realiza un análisis sobre las pautas masculinas. La hegemonía, subordinación, complicidad y marginación, son los cuatro lineamientos que utiliza Connell para su análisis sobre masculinidad hegemónica. A continuación se explicaran de manera breve.

Hegemonía: “El concepto de hegemonía, derivado del análisis que hizo Antonio Gramsci de las relaciones de clase, se refiere a la dinámica cultural por medio de la cual un grupo exige y sostiene una posición de mando en la vida social” (Connell, 2003, p.116-117). Este concepto se enlaza con la teoría marxista, la cual se centra en los aspectos históricos de las prácticas cotidianas. Esto a su vez, tiene una fuerte conexión con el concepto de la masculinidad; porque la masculinidad hegemónica se establece por los contextos históricos (Connell, 2003). Es decir, la noción de masculinidad se determina por la época, y por las prácticas culturales de ese tiempo (Kimmel, 1997). El concepto de masculinidad hegemónica se empleó por primera vez en el artículo “*Towards a New Sociology of Masculinity*” de Carrigan, Connell & Lee (1985). Este nuevo concepto transformó la forma de analizar la masculinidad, porque sugiere que existen varias formas de masculinidad. Además deja en claro que no todos los hombres se ubican en la misma posición de poder.

³ Capítulo 3 de su libro *Masculinidades* (2003)

Subordinación: Se refiere al dominio de sujetos sobre otros sujetos, la subordinación conlleva una situación de sometimiento que oprime a los demás. Mientras que “la hegemonía se relaciona con la dominación cultural como un todo. Dentro de ese marco completo, se dan relaciones de dominación y subordinación específicas, entre los grupos de hombres, que se estructuran de acuerdo al género” (Connell, 2003, p.118). El sometimiento de los homosexuales por varones heterosexuales, es el caso más representativo de subordinación dentro de las relaciones de género (Connell, 2003). Desde la mirada hegemónica, la homosexualidad se considera como todo lo opuesto a la verdadera hombría (Connell, 2003).

Complicidad: La complicidad existe como un tipo de vínculo entre los hombres que adoptan el modelo hegemónico. Sin embargo, la mayoría de los hombres no ejercen completamente su poder o su superioridad sobre las mujeres. (Connell, 2003). En palabras de Connell los varones “se benefician de los dividendos del patriarcado; en general, el hombre obtiene ventajas de la subordinación general de las mujeres” (2003, p.119-120). Por lo tanto, “las masculinidades que se construyen en formas que aprovechan el dividendo del patriarcado, sin las tensiones o riesgos que conlleva estar en la vanguardia del patriarcado, son cómplices según este punto de vista”. (Connell, 2003, p.120).

Marginación: Analizar al género desde la perspectiva de clase y raza, proporciona otra visión más amplia sobre otras masculinidades (Connell, 2003). Por ejemplo, en el “contexto de supremacía blanca, las masculinidades negras desempeñan roles simbólicos para la construcción de género de los blancos” (Connell, 2003, p.121). En otras palabras, las relaciones que surgen entre las clase, y en los grupos raciales determinan otras masculinidades. La marginación de otras masculinidades es “siempre

relativa a la forma de autoridad de la masculinidad hegemónica del grupo dominante” (Connell, 2003, p.122).

Desde la óptica tradicional existen lineamientos que los varones deben seguir para que sean reconocidos como verdaderos hombres. Rechazando cualquier comportamiento afeminado, como algunas expresiones, gestos y la homosexualidad. El repudio de la homosexualidad es una característica clásica de la masculinidad hegemónica. “La masculinidad de carácter „autoritario“ se relaciona especialmente con el mantenimiento del patriarcado, y se caracteriza por odiar a los homosexuales y despreciar a las mujeres; además generalmente se asimila proveniente de arriba y agreden a quienes tienen menos poder” (Connell, 2003, p.35). La agresividad, superioridad y la competencia son aspectos representativos de la tendencia tradicional, y tienen conexión con las relaciones de género; además coloca al hombre en una posición de supremacía simbólica dentro de las relaciones sociales/género. (Téllez, Verdú, 2011).

“la masculinidad hegemónica puede definirse como la configuración de la práctica de género que incorpora la respuesta aceptada, en un momento específico, al problema de la legitimidad del patriarcado, lo que garantiza (o se considera que garantiza) la posición dominante de los hombres” (Connell, 2003: 117)

Luis Bonino (2002) explica que la masculinidad hegemónica se define a partir del imaginario masculino, el cual establece un modelo masculino. Este modelo se integra por “un complejo y compacto conglomerado constituido por valores jerarquizados socialmente, deseados para los hombres, que se vehiculizan a través de una normativa (la normativa hegemónica de género)”. (Bonino, 2002, p.11). Las diferentes posiciones sociales determinan la estructura dominante, la cual establece el orden social, que guía los comportamientos masculinos. Por lo tanto la estructura social, según Bonino “Organiza e impregna la constitución del sujeto masculino, y determina su modo de

vida acorde con el cumplimiento de los valores que ella adjudica como adecuados para los hombres y que éstos se ven impelidos a cumplir” (Bonino, 2002, p.11).

Los varones configurados por la masculinidad hegemónica, son identificables por su tipo de relaciones en diferentes ámbitos. Por lo tanto las principales evidencias se manifiestan, “no tanto en su discurso, sino en sus prácticas; no tanto en sus comportamientos aislados sino en su posición existencial, modo de estar e incapacidad para el cambio en lo cotidiano; no tanto en sus momentos estables, sino en las situaciones críticas; en su identidad representacional (imagen de sí) pero especialmente en la funcional (lo que hacen)” (Bonino, 2002, p. 8). La hegemonía establece la dominación cultural, que se caracteriza por las relaciones de dominación y subordinación (Connell, 2003).

“El mundo del género es un mundo de relaciones de poder, en la desigualdad, tanto entre mujeres y hombres, como entre mujeres y entre hombres. Dentro del marco de la hegemonía se dan relaciones específicas de dominación y de subordinación entre los hombres. Pero también hay relaciones de complicidad de individuos concretos con la hegemonía; ellos no practican rigurosamente el patrón hegemónico, pero obtienen ganancias y beneficios del patriarcado” (Jiménez, Figueroa, 2013, p.180)

La masculinidad hegemónica engloba un conjunto de significados acerca de ser un “verdadero hombre”. Es un orden que moldea la identidad y la vida de los varones, los cuales “se caracterizan por ser personas importantes, activas, autónomas, fuertes, potentes, racionales, emocionalmente controladas, heterosexuales, son los proveedores en la familia y su ámbito de acción está en la calle. Todo esto en oposición a las mujeres, a los hombres homosexuales y a aquellos varones feminizados” (Olavarría, 2000, p.11-12). La masculinidad hegemónica se asocia con la conservación del patriarcado, sistema garante del dominio masculino (Connell, 2003). La hegemonía vista desde la perspectiva de género, se centra los conflictos manifestados en las

relaciones entre hombres y mujeres. Es decir, esos conflictos surgen por la inconformidad sobre la regulación de las prácticas culturales de una sociedad determinada (Connell, 1987).

La hegemonía masculina, se entiende como el dominio sobre las mujeres y otras minorías; la masculinidad hegemónica existe por la aprobación de ciertas prácticas culturales dentro de una sociedad. Dicho de otra manera, la masculinidad hegemónica, se apoya en las colectividades e instituciones sociales (por ejemplo, la familia), (Schongut Grollmus, 2012). “La cultura de masas normalmente supone que detrás del flujo y reflujo de la vida cotidiana existe una masculinidad verdadera, fija” (Connell, 2003, p.73). Dicho lo anterior, pareciera que la masculinidad hegemónica es un modelo a seguir, pues constantemente se fomenta por la sociedad; a través de estereotipos representados por personajes de cine, atletas (luchadores, futbolistas), etc. (Schongut Grollmus, 2012). Con el establecimiento de estereotipos “los hombres también están prisioneros y son víctimas subrepticias de la representación dominante (Bourdieu, 2000, p.67)

Siguiendo el razonamiento de Connell (2003), la masculinidad hegemónica no es estática, sino “se trata más bien de la masculinidad que ocupa la posición hegemónica en un modelo dado de las relaciones de género, posición que es siempre discutible” (2003, p.116). De este modo, el autor sostiene que las condiciones que mantienen el sistema hegemónico pueden cambiar, a partir de nuevos cuestionamientos. Esos cuestionamientos vienen a transformar el sistema hegemónico lo cual provoca un desgaste el sistema (Connell, 2003). Por lo tanto la hegemonía no es un sinónimo de dominio absoluto, “las mujeres pueden desafiar la dominación de cualquier grupo de hombres” (Connell, 2003, p.118). Provocando fisuras que debilitan la construcción de la masculinidad hegemónica.

Como se afirma arriba, la masculinidad no es un categoría fija, y por esa razón surge cambios en la estructura de la masculinidad hegemónica (Connell, 2003). Las masculinidades son “configuraciones de la prácticas generadas en situaciones particulares y en una estructura mutable” (Connell, 2003, p.122). El control de la masculinidad hegemónica, puede ser algo transitorio porque en cualquier momento puede cambiar por los factores sociales. Esto hace que se pierdan vigencia los valores dominantes que sostienen a la masculinidad hegemónica. Por lo tanto, “La historia y los cambios en las relaciones entre los géneros demuestran que la masculinidad y la feminidad se constituyen como un conjunto de significados siempre cambiantes y que se construyen a través de sus relaciones con ellos mismos y con los otros, con su mundo” (Jiménez, Figuera, 2013, p.181).

3.5 Otras masculinidades

Desde la perspectiva conservadora, la masculinidad se concibe como la superioridad sobre las mujeres y hombres más débiles. En el imaginario social se representa al hombre como un ser supremo, y símbolo de autoridad. Sin embargo, la imagen varonil también se relaciona con aspectos bondadosos como proteger a la familia, proveer, y ser trabajador. Estas características solo son algunas, que se emplean para describir a un verdadero hombre. De acuerdo a la visión tradicionalista, los hombres socialmente son los protagonistas, mientras que las mujeres simplemente son un ornamento. La posición de inferioridad de las mujeres suscitó uno de los movimientos intelectuales más importantes de los últimos tiempos, el movimiento feminista. Este acontecimiento fue un parte aguas para comprender mejor al mundo masculino, además se establecieron que existen tipologías de masculinidad.

La masculinidad es una construcción social, que varía de acuerdo a la cultura, el contexto histórico, y creencias. Como se ha mencionado antes, la masculinidad hegemónica se puede modificar, existen hombres que no ejercen el control sobre los demás; y se caracterizan por ser condescendientes. Este tipo de masculinidad, se puede catalogar como invisible o subordinada, por no actuar de forma dominante. Quienes manifiestan una masculinidad invisible (por llamarlo de alguna manera) se caracterizan por no ser violentos, y respetan los derechos de hombre y mujeres. De igual forma comprenden que los hombres también tienen sentimientos y la necesidad de sentirse queridos. Este tipo de masculinidad no es aceptada en los diferentes rubros sociales.

Cuando un varón no sigue los mandatos viriles impuestos por la sociedad, no es bien visto por los demás; y comienza a ser objeto de burlas de sus amigos, compañeros de escuela o trabajo. Fragmentar el modelo de masculinidad dominante, trae consecuencias negativas, como la exclusión de ciertas actividades. Es común observar

en la cotidianidad y sobre todo en los *mass media*, estereotipos ridiculizados sobre los hombres que son dominados. A continuación se presenta una definición concreta de la masculinidad invisible.

“El hombre sometido. Viene a ser la representación del hombre que no cumple cabalmente con las características de la masculinidad hegemónica. Es débil de carácter, esmirriado, tiene una carencia (debilidad visual, baja estatura, calvicie, alergia, etcétera) que le impide realizar actividades físicas extraordinarias. Es tímido y sumiso con las mujeres. Es temeroso y servil con los hombres machos quienes lo rechazan o lo someten a burlas” (Martínez Hernández, 2012, p.129)

En México el adjetivo que se utiliza para señalar a un hombre sometido es *mandilón*.

“El caso el mandilón normalmente considerado aquel que, a pesar de cumplir con su papel de proveedor, no ejercer el control de sobre su mujer ni la somete en forma alguna” (Montesinos, 2007, p.30). Está sujeto a lo que diga su esposa, obedece los mandatos al pie de la letra si renegar. No solo se enfoca a realizar tareas domésticas, sino tratar de cumplir los caprichos de su compañera. El término *mandilón* no representa el imaginario de un verdadero hombre.

El *mandilón* funge una posición de inferioridad social, relacionada con la debilidad, provocando pérdida de la autoridad. Descuidando las cualidades masculinas, lo cual genera su propia subordinación. La masculinidad tradicional promueve la idea de que el hombre debe ser autoritario y opuesto a lo femenino. Los hombres que ejercen la masculinidad tradicional, repudian a los hombres que se comportan afeminados. Hacen una fuerte crítica y encasillan a los demás bajo la etiqueta de *mandilón*. Los comportamientos cobardes, tímidos, faltos de carácter, ponen en ente dicho la identidad masculina. Este perfil también corresponde aquel varón dominante ante los demás, pero es subyugado por su mujer.

Capítulo IV

LA MASCULINIDAD EN LA CINEMATOGRAFÍA MEXICANA

4.1 Escenarios cinematográficos

A continuación se presentara la ficha técnica y una breve sinopsis de las películas elegidas para esta investigación. El *corpus* de películas se conforma por cuatro producciones, *Enamorada* (1946); *Una familia de tantas* (1948); *Los tres García* (1947); y *La familia Pérez* (1949). Siguiendo el orden de aparición se dará comienzo al ejercicio descriptivo.

4.1.1 *Enamorada*

Ficha técnica	
Título: <i>Enamorada</i>	Año: 1946
Dirección: Emilio Fernández	Protagonistas: María Félix, Pedro Armendáriz y Fernando Fernández
Guión: Emilio Fernández e Iñigo De Martínez	Género: Drama
Fotografía: Gabriel Figueroa	Música: El trio calavera/ Eduardo Hernández Moncada
Escenografía: Manuel Fontanals	Decorados: Manuel Parra
Edición: Gloria Schoemann	Producción: Benito Alazarki Franco



Figura19. Pedro Armendáriz y María Félix, en *Enamorada* (1946)

Enamorada, es una de las representaciones emblemáticas de la época de oro, es un icono del cine mexicano. La trama de esta producción inicia cuando el general zapatista José Juan Reyes y su tropa llegan a Cholula. El arribo del general y sus hombres tiene como objetivo exigir apoyo económico y provisiones para la causara revolucionaria. A pesar de que la película se muestra los ideales revolucionarios y una exaltación del nacionalismo; la historia dará un giro inesperado. Y esto sucede a raíz de que el general conoce a Beatriz Peñafiel, la hija del acaudalado Carlos Peñafiel. Este acontecimiento dejara a un lado el tema de la revolución y se centrara en el amor que comienza a surgir entre los protagonistas.

4.1.2 Una familia de tantas

Ficha técnica	
Título: Una familia de tantas	Año: 1948
Dirección: Alejandro Galindo	Protagonistas: Fernando Soler, David Silva y Martha Roth
Guión: Alejandro Galindo	Género: Melodrama familiar
Fotografía: José Ortiz Ramos	Música: Raúl Lavista
Escenografía: Gunther Gerso	Producción: César Santos Galindo
Edición: Carlos Savage	



Figura 20. Los quince años de Maru Cataño, en *Una familia de tantas* (1948)

Una familia de tantas, relata la vida cotidiana de una familia bastante conservadora de la década de 1940. Esta familia está compuesta por Rodrigo Cataño, padre autoritario, Gracia Cataño, madre abnegada, y los hijos Héctor, Estela, Maru, Lupita y Ángel. El hogar de los Cataño, es un lugar rígido y opresor, solo se hace lo que dictamine la palabra del padre. A pesar de la estricta educación, Maru, permite que Roberto Del Hierro (vendedor), pase a la casa y le haga una demostración con la aspiradora. Cuando Rodrigo se entera que un hombre estuvo con su hija a solas se enoja y se molesta todavía más cuando su hija le dice que volverá en la noche para hablar con él. A partir de este acontecimiento el orden y la tranquilidad que imperaba en el hogar Cataño será interrumpida por Roberto Del Hierro y Maru.

4.1.3 Los tres García

Ficha técnica	
Título: Los tres García	Año: 1947
Dirección: Ismael Rodríguez	Protagonistas: Pedro Infante, Abel Salazar, Víctor Manuel Mendoza y Marga López.
Guión: Ismael Rodríguez y Carlos Orellana	Género: Comedia Ranchera
Fotografía: Ross Ficher	Música: Manuel Esperón
Escenografía: Carlos Toussaint	Producción: Ismael Rodríguez, Antonio De Salazar y Jorge Cardeña
Edición: Rafael Portillo	



Figura 21. Retrato de la familia García

Los tres García, son los nietos de Luisa García, e irónicamente viven en el pueblo de San Luis de la Paz. Estos primos siempre están en constante pelea, entre ellos existe una gran rivalidad causada por el reparto de los ranchos que heredaron de sus padres. Sin embargo, cuando se trata de defender el honor de la familia, unen sus fuerzas para resguardar el clan García. Pero la llegada de su prima Lupita Smith intensificaría la hostilidad entre Luis Antonio, Luis Manuel y José Luis. Además de pelear por el amor de Lupita, los García tienen que enfrentar a sus adversarios Los López.

4.1.4 La familia Pérez

Ficha técnica	
Título: La familia Pérez	Año: 1948
Dirección: Gilberto Martínez Solares	Protagonistas: Sara García y Joaquín Parдавé
Guión: Gilberto Martínez Solares y Joaquín Parдавé	Género:
Fotografía: Agustín Martínez Solares	Música: Manuel Esperón
Escenografía: José Rodríguez Granada	Producción: Gregorio Walerstein
Edición: Mario González	



Figura. 22 Gumaro Pérez en su oficina, en *La familia Pérez* (1949)

La familia Pérez, está compuesta por Gumaro Pérez, Natalia Vivanco y sus hijos, Clara, Irene, Rosa, Patricia y Ramón. En esta familia la que ordena y dispone del sueldo del marido es Natalia, una mujer dominante que tiene aires de grandeza. Pues constantemente dice que tiene ascendencia aristocrática, y le gusta que la llamen la marquesa de Salvatierra. Mientras tanto Gumaro, es el personaje más insignificante, sufre una vez más el ataque de su esposa. Mientras Gumaro es el miembro más insignificante, no tiene derecho a opinar en su casa, y en su trabajo es la burla de sus compañeros. Cansado de los maltratos por parte de todos decide irse y buscarse una

nueva vida a lado de su amigo limosnero. Pero por azares del destino se encuentra con su amiga Margarita, quien lo ayuda incondicionalmente a superar todo lo malo.

5.1 Modelo de análisis textual

La idea principal de este apartado es explicar de manera breve y sencilla en que consiste el modelo de análisis textual. La finalidad de este modelo es analizar las dimensiones discursivas e identificar los elementos significativos dentro de archivos audiovisuales. Este trabajo investigativo está basado en la propuesta de Francesco Casetti y Federico Di Chio (1998). Desde la perspectiva de estos autores el análisis textual aborda los aspectos “del film como objeto de lenguaje, como lugar de representación, como un momento de narración y como unidad comunicativa: en una palabra, del film como texto.”(Casetti y Di Chio, 1998, 11).

Sin embargo analizar documentos visuales implica la tarea de trabajar de acuerdo a los objetivos y preguntas de investigación trazados; estos límites permiten que el analista no se pierda en el amplio mundo del análisis textual. El desafío que representa el análisis textual implica observar, comprender e interpretar los códigos⁴ inherentes de la película. Por otra parte, no existe una teoría del cine, y tampoco hay un modelo único para analizar una película. Elegir un método de análisis dependerá de los propósitos de la investigación y de los criterios del investigador.

La metodología de Casetti y Di Chio se enfoca en la exhaustiva búsqueda de códigos visibles en el film.

⁴ . “estos códigos pueden ser definidos como un conjunto de signos productores y transmisores de mensajes emitidos a los espectadores a través de un discurso audiovisual creado” (Salburan Piñeiro, 2000, 45)

Para este trabajo investigativo se utilizará el análisis textual cinematográfico, basado en la propuesta de Casetti y Di Chio (1998). El cual sugiere estudiar a las películas a través de diversas etapas. “esta modalidad de análisis asume el principio de que una película puede estudiarse, en su nivel estructural, como texto” (Vizcarra, 2013, p.95). En otras palabras, al percibir a los largometrajes como textos, se infiere que estos son regulados por una gramática ordenadora. Dicho lo anterior, las películas se complementan con escenas, secuencias, encuadres, tomas, imágenes, y signos de puntuación. Bridando la posibilidad de separar y unir el texto cinematográfico.

El modelo de análisis que se utiliza en esta investigación adopta el principio de que una película es un texto. Cada película, se configura por uno o vario códigos, organizados en un tiempo determinado. Partiendo de este supuesto, existe una gramática que regula los componentes del filme, a través de secuencias, escenas, tomas, e imágenes. Así mismo los signos de puntuación cinematográficos (fundidos, cortinilla, disolvencia, etc.), ayudan descomponer y recomponer el texto fílmico para analizarlo.

En el proceso de investigación, el analista debe reconocer y comprender a su objeto de estudio, reconocer y comprender que no son sinónimos. El reconocimiento es la capacidad de registrar las imágenes que se proyectan, en otras palabras se trata de percepciones simples. Identificar cosas sencillas dentro la película como sonidos, personajes, paisajes, etc. Por otro lado, la comprensión se vincula con la acción de integrar todos los elementos reconocidos en la película. Con la finalidad de construir un todo. Otros aspectos importantes son el describir e interpretar, el primero es detallar un conjunto de elementos, de forma meticulosa y objetiva. Mientras que el segundo, no solo enfatiza dar un significado al objeto, “sino también interactuar con explícitamente con él [...] es por lo tanto, un trabajo que consiste en captar con exactitud el sentido del

texto, aunque sea yendo más allá de su apariencia, empeñándose en una construcción personal, pero sin dejarle serle fiel” (Casetti y Di Chio, 1998, p.23).

De acuerdo a los objetivos planteados, utilizare el modelo de análisis textual cinematográfico de Francisco y Federico Di Chio (1998); su propuesta consiste en varias etapas, que van desde la descomposición a la recomposición del texto fílmico. A este ejercicio analítico lo integran seis fases: segmentación, estratificación, enumeración, ordenamiento, reagrupamiento y modelización. A continuación se explicará brevemente como procede cada fase:

1. *Segmentación*: es el inicio de la descomposición del filme, “se trata de individuar en una especie de continuo los fragmentos que lo componen, y de reconocer como algo lineal la existencia de una serie de confines” (Casetti y Di Chio, 1998, p.34). Esta división se realiza a través de secuencias, encuadres y escenas. Se fracciona la película en unidades cortas, dando como resultado segmentos independientes que facilitan el proceso de análisis. Este proyecto está conformado por un *corpus* de películas, de las cuales solo elegí algunas secuencias en base a mis objetivos. (véase esquema 6)
2. *Estratificación* (descomposición del espesor): En esta fase lo que se pretende es la búsqueda de aquellos elementos asociados con la categorías de estudio. Es decir, ya que está segmentada la película, se registrará los elementos simbólicos que se encuentren en las secciones. “Ya no se sigue la linealidad, sino que se procede <<por secciones>>, con el fin de captar los diversos elementos que están en juego, ya sea singularmente o en su amalgama” (Casetti y Di Chio, 1998, p.34). En esta fase se distingue y se subraya los elementos internos de la película, en base a los objetivos y pregunta de investigación. Aquí se busca los

elementos homogéneos de masculinidad dominante y la masculinidad invisible.

(véase esquema 7)

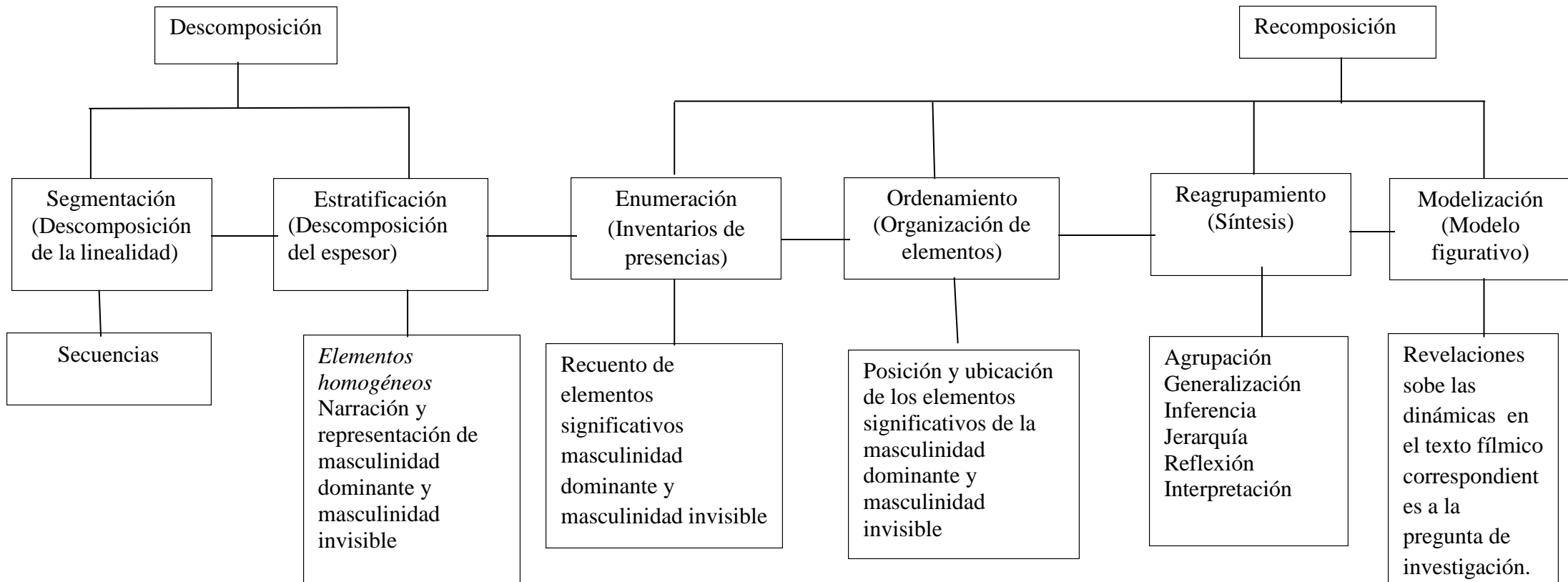
3. *Enumeración* (inventario de presencias): esta etapa es la primera recomposición del filme, aquí se contabilizan los elementos de acuerdo a la dimensión o categoría de análisis. “es el momento del catálogo sistemático de las presencias del film” (Casetti y Di Chio, 1998, p.49). En otras palabras, se trata de un escrutinio exhaustivo de los elementos significativos en relación a la masculinidad dominante e invisible. “En esta fase se tienen en cuenta todos los elementos identificados durante la descomposición, caracterizados a un tiempo por su pertenencia a un determinado segmento y por su pertenencia a un determinado eje” (Casetti y Di Chio, 1998, p.49). (véase esquema)
4. *Ordenamiento* (organización de elementos): “se proyecta un cuadro descriptivo sobre la ubicación y correspondencia de las categorías y dimensiones de análisis tanto en el sintagma (el encuadre, la escena o la secuencia específica) como en los ejes (estéticos, narrativos o representacionales, indispensables para la comprensión del orden interno del objeto de estudio” (Vizcarra, 2013, p.97). Durante este paso se ilustran de manera explicativa los elementos representativos. Revelando en que sitio se encuentran las evidencias en la narrativa visual (secuencias, encuadres, tomas etc.). En esencia se pretende manifestar las acciones que tienen los sujetos en una película. (véase esquema 8y 9)
5. *Reagrupamiento* (síntesis): consiste en una simplificación en la cual se agrupan los elementos, con el fin de comprender las propiedades de la película. “En

resumen, se cancela y se abstrae, se elimina y se amplia, para llegar de todas formas a una imagen restringida del texto” (Casetti y di Chio, 1998, p. 51).

6. *Modelización* (modelo figurativo): en esta parte se percibe al texto fílmico como una imagen perfecta para precisar estructuras de carácter simbólico. La etapa final engloba una perspectiva concentrada en el objeto de estudio. Es decir, se trata de demostrar las dinámicas que surgen en el relato fílmico. Aquí se trata de explicar leyes constitutivas permitiendo conocer las estructuras y las dinámicas del objeto en cuestión. (Véase esquema 10)

Para finalizar a continuación se presenta el esquema 5 para explicar de manera gráfica el modelo de análisis textual cinematográfico.

Esquema 5. Procedimiento de análisis



5.2 Descomposición y recomposición de los textos filmicos

Como se explicó anteriormente el primer ejercicio de la descomposición es la segmentación de la estructura sintagmática del filme. En este caso se eligieron cuatro películas, pero por cuestiones de tiempo solo se analizarán algunas escenas de cada película. La segmentación surge a fragmentar la película respetando su orden lineal. El esquema 6 muestra gráficamente de qué manera se realizó la segmentación sintagmática de las cintas.

Esquema 6 segmentación sintagmática

ENAMORADA (1946) Director: Emilio Fernández		
Secuencia	Escena	Texto
1. José Juan reúne a los ricos de Cholula para pedirles que cooperen con la causa	1. Confronta a Fidel Bernal. 2. José Juan da un discurso sobre la revolución a los ricos del pueblo. 3. José Juan manda fusilar a Fidel Bernal.	<p>José Juan: ¿Quién es Fidel Bernal?</p> <p>Fidel: a sus órdenes mi general, yo soy Fidel Bernal, comerciante para servirlo y servirle en todo al gobierno que usted representa, no sabe el gusto que me da que hayan libertando el pueblo de Cholula</p> <p>José Juan: pues me da gusto que haya gente razonable entre ustedes, gente dispuesta a cooperar con nosotros</p> <p>Fidel: no faltaba más mi general en todo y por todo, puede usted contar conmigo incondicionalmente, aunque no tengo nada</p> <p>José Juan: pues por lo pronto puede cooperar con 30,000 pesos en efectivo</p> <p>Fidel: ¿30,000 pesos? Imposible</p> <p>José Juan: ¡30,000 pesos y todo el ganado que mando usted remontar hace unos días!</p> <p>Fidel: sería la ruina</p> <p>José Juan: y también todas las existencias de trigo y de azúcar que tiene usted acaparadas aquí mismo en Cholula</p> <p>Fidel: Pero si yo no tengo nada mi general, usted es hombre de bien y no puede arruinarme, yo no soy enemigo de nadie, yo solo quiero estar bien con todos, ¡me oye me general, estar bien con todos! Que me dejen en paz y que me dejen trabajar, yo solo soy comerciante no entiendo de revoluciones</p> <p>José Juan: ¡No entiende, pero bien que se aprovecha, acapara los alimentos y sube los precios y el pueblo que pague y que pase hambre! Las revoluciones, ¡Las revoluciones no se hacen para que algunos se hagan ricos acosta de la sangre de los que combaten por sus convicciones, cualquier causa puede tener enemigos, porque los hombres tienen derecho a pensar libremente o no son hombres libres, se puede sentir respeto por el enemigo que lucha y muere por la causa que él considera justa, pero aquellos que se tambalean entre dos bandos, los que quieren estar bien con todos, los que no son enemigos de nadie cuando hay una lucha y que se juegan los destinos futuros de la patria, esos son los verdaderos traidores, los bastardos, las sanguijuelas que se alimentan chupando la sangre de sus hermanos!, ¡Bocanegra!</p> <p>Bocanegra: a sus órdenes mi general</p> <p>José Juan: fusílalo</p> <p>Fidel: ¡No, no, no mi general, no por favor mi general no me mate, yo le doy los 30,000 pesos y el ganado pero no me mate, no me mate mi general, no me mate mi general por lo que más quiera, yo le doy 100,000 pesos, todo mi dinero, todas mis alhajas, pero no me mate, le digo que le doy todo, todo, mi esposa que es muy joven y muy bella, pero no me mate mi general!</p> <p>José Juan: ¿Qué es lo que dijo?</p> <p>Fidel: ¡Mi esposa, le aseguro que es divina!</p> <p>José Juan: ¡Bocanegra, ya sácalo!</p> <p>Fidel: ¡No por dios, virgencita mía, nooo, virgencita!, ¡No por dios!, ¡No!, ¡No!</p> <p>Bocanegra: perdóneme mi general, no me puede aguantar me dio asco</p> <p>José Juan: Bocanegra los anillos</p> <p>Bocanegra: ordene mi general</p> <p>jajaja a que mi general a usted no se le escapa nada, que lindo es tener un jefe así aunque a uno no le toque nada.</p>

<p>2. Beatriz Regresa a su casa y se encuentra con el general José Juan Reyes.</p>	<p>4. Beatriz Se levanta el vestido para subir un escalón. 5. Beatriz se regresa y le pega a José Juan Reyes. 6. Beatriz se va.</p>	<p>José Juan: ¡Que bruta, mira nomas que chamorros tan lindos!, ¡y qué cuerpo mano! Pero cuerpo de tentación, cara de espantapájaros Soldados: se ríen José Juan: ¡puesto por ver otra vez ese chamorro me aguantaría una cachetada! Beatriz: ¡Y si es hombre aguántesela la otra que me vio los chamorros!, ¡Pelado este! Soldados: se ríen Bocanegra: que mano tan dura tiene, por poco lo para de cabeza mi general, perdone que me haya reído ¿pero las cosas están cambiando verdad? José Juan: con esa mujer me voy a casar, ¡Mi caballo!</p>
<p>3. Beatriz y José Juan se encuentran afuera de la iglesia del pueblo.</p>	<p>7. Beatriz y José Juan discuten. 8. Llega el Padre a defender a Beatriz. 9. Beatriz y el padre se retiran para entrar a la iglesia.</p>	<p>José Juan: señorita por favor Beatriz: ¡no me toque! José Juan: Perdóneme señorita, pero tengo que hablar con usted , aunque sean aquí en la calle Beatriz: ¡usted no tiene nada de qué hablar conmigo, y si quiere hablar, hable con sus soldaderas! José Juan: quizá tenga usted razón señorita, pero desgraciadamente el corazón no escoge Beatriz: ¡eso a mí no me importa!, ¡pues que se ha creído, que porque su corazón escoge, nada más por eso tenemos que aguantar sus necesidades!, ¡se equivoca usted, usted es quien es y nosotros! Porque no decirlo, somos gente decente y usted un aventurero cualquiera, un pelado ¡déjeme en paz, y váyase con sus mujerzuelas o con sus soldaderas o como acostumbre usted a llamarlas! José Juan: señorita perdóneme que un pelado porque soy un pelado para usted, le recuerde de que si somos diferentes no es por culpa mía ni por méritos de usted, como tampoco son mujerzuelas esas soldaderas a quien usted desprecia porque no las conoce, pero yo sí las conozco, son humildes y abnegadas y saben trabajar, sufrir y morir sin esperar nada, nada más el cariño del hombre que quieren, puede que tenga usted razón en despreciarlas, tal vez si sean muy diferentes a usted, después de todo la gente no es toda igual por un simple accidente de nacimiento nada más por eso ¿Y si le hubiera tocado nacer sin ninguna ventaja como nacieron muchas de esa mujeres, que clase de mujer hubiera sido usted? . ¿Una mujerzuela? Padre: ¡José Juan, no seas cobarde! No le pegues a una mujer, ¡pégale a un hombre! Beatriz: ¡que infeliz y que cobarde! Padre: no es cobarde, perdóname José Juan. Vámonos Beatriz</p>
<p>4. Don Joaquín se acerca a hablar con José Juan</p>	<p>10. Don Joaquín le pide permiso a José Juan para sentarse con él. 11. José Juan no quiere hablar con nadie, y don Joaquín regresa con los otros soldados. 12. Don Joaquín le ofrece prender el cigarro de José Juan y se queda a platicar. 13. Don Joaquín se levanta y se va.</p>	<p>Don Joaquín: perdóneme mi general ¿me permite sentarme con usted? José Juan: siéntese mi mayor Don Joaquín: son viejo mi general y por eso me atrevo a entrometerme, yo sé bien que usted prefiere estar solo ahorita pero ya sabemos lo que pasó José Juan: ¡mire mi mayor en mis asuntos no se mete nadie!, ¡ni jóvenes ni viejos! Don Joaquín: perdone usted mi general ¿Me permite mi general? José Juan: don Joaquín siéntese, perdóneme Don Joaquín: mire mi general yo a usted le quiero mucho, yo siempre he andado con usted en la bola y...pa" que decir más. Así como me ve todo viejo y arrugado yo fui joven como usted, si mi general aunque no lo parezca y me enamore de una muchacha, ahora que...ella y yo si logramos entendernos, pero hubo un pleito lo que nunca falta cuando uno está enamorado, hora que aquel pleito no fue como los otros que como es natural ya habíamos tenido anteriormente, a ella le mordió el orgullo mi general y a mí lo macho, ella se fue por su lado y yo por el mío, con una lagrimita que yo le hubiera visto en aquellos ojos tan lindos yo me le hubiera hincado con todo y lo macho y le hubiera pedido perdón mi general, pero hay mujeres que no lloran, y yo pues por eso aquí estoy como estoy mi general, yo sé lo que le pasa mi general y créame yo sé lo que se siente aquí, pero se necesita ser muy macho pa" saber pedir perdón y yo no lo fui, y a aquí me tiene bebiendo y bebiendo, perdóneme, ya he hablado mucho, no quiero molestar, con permiso...mi general.</p>
<p>5. José Juan le lleva serenata a</p>	<p>14. José Juan le pide perdón a Beatriz.</p>	<p>José Juan: vengo pedirle perdón Beatriz, pero quizá usted no me quiera escuchar, yo le pido perdón y se lo pediré siempre sin esperar a que me lo conceda, tal vez mis palabras se pierdan antes de llegar sus oídos porque tienen que subir muy alto y su balcón esta siempre cerrado, por eso otra veces tendrán que decirle lo que usted no deja que yo le diga</p>

Beatriz	15. El trio calavera canta 16. Beatriz se asoma por la ventana y observa a José Juan.	Trio calavera: canción "malagueña salerosa"
UNA FAMILIA DE TANTAS (1948) Director: Alejandro Galindo		
Secuencia	Escena	Texto
6. Baño	17. Héctor se está bañando en la tina. 18. Entran Estela, Maru, Lupita y Ángel al baño. 19. Entra don Rodrigo y regaña a sus hijos. 20. Don Rodrigo pide que salgan sus hijas y se queda a hablar con Héctor.	Estela: por fin, ya nos estábamos haciendo viejos, ¿Cuándo aprenderás a lavar la tina? ¡Mira! Héctor: pero como, si apenas solté el agua y ya ustedes urgiendo, ¿hora fíjate que nos ves que me estoy peinando? Maru: ¿Qué no te puedes hacer para atrás?, te ves igual Héctor: ¡óyeme! Estela: ¡mira nomas que costras! Lupita: ahí está, de aquí que laven y se llene la tina yo hubiera podido dormir otro ratito Héctor: ¿ Por qué no te levantas más temprano?, haber hazte a un lado Estela: ¡eres un comodino! Maru: ya no te mires tanto, cualquiera diría que vas a un baile Estela: bueno ahora si ya salte porque me voy a desvestir Lupita: ahí está de aquí se bañen Estela y Maru yo pode haber dormido otro ratito Héctor: ¡mi camisa, quítate, que no ves que esta planchada mi camisa! Estela ¡¿te has vuelto loca?! Lupita: ¡Héctor me empujo! Maru: ¡ya ves lo que has hecho! Héctor: ¡eso le pasa por no hacer sus cosas a tiempo! Rodrigo: ¡esto que significa! ¿Qué escandalo es este? ¿Y tú que estás haciendo con tus hermanas? Héctor: es... es que ya voy a salir papá Rodrigo: ¡esa no es disculpa!, cuantas les tengo dicho que no entren al baño cuando esta su hermano mayor Maru: pero es que ya se había vestido papacito Rodrigo: no le hace, así que se van todos afuera, vamos, ¿tú que esperas? Salga. Tu pareces un chiquillo, tu eres el más obligado a ver que respeten mis ordenes Héctor: pero si ya tumbaban la puerta papá, pensé que mientras lavaban y llevaban la tina pues entonces... Rodrigo: entonces dejaban la puerta abierta y no cerrada de esta manera así como si estuvieran haciendo algo malo Héctor: muy bien papá, ¿me puedo retirar papá? Rodrigo: no, tú no te vayas precisamente quiero hablar contigo, cierra esa puerta. ¿Qué paso anoche?, ¿Por qué llegaste tan tarde? Héctor: tenía una diferencia y no podía salir hasta que no saliera el balance Rodrigo: ¿en qué partida estaba la diferencia? Héctor: en egresos Rodrigo: ¿revisaste primero tus comprobantes de caja chica? Héctor: si, pero no podía ser ahí papá, la caja chica no registra cantidades mayores de 50 pesos, la diferencia era de 3636.36 Rodrigo: ¿la diferencia era de más o de menos? Héctor: de mas Rodrigo: la cosa esta bien clara, el error fue la maquina ¿no fue así? Héctor: así fue papá Rodrigo: es bien sencillo, 3636.36, 3600 luego un 3 y un 6, luego 36, 3636 pesos 36 centavos, ¿repetió la cifra la maquina no? Héctor: si papá Rodrigo: ¿eh que tal? ¡Ay, ay señor, señor! Nunca aprenderán, antes de checar comprobantes estudiar la características de la cifra

<p>7. El desayuno en familia</p>	<p>21. Lupe está sirviendo el desayuno.</p> <p>22. Don Rodrigo y su sobrino Ricardo platican, mientras los demás están callados.</p> <p>23. Lupe entra a retirar los platos.</p> <p>24. Héctor se levanta pensativo y sin comer</p> <p>25. Don Rodrigo va a su cuarto para preguntarle qué es lo que le pasa.</p>	<p>motivo de la diferencia</p> <p>Primo: así está bien, gracias Guadalupe: es mi obligación Rodrigo: si no creas a mí también me asalta el deseo de vivir en la provincia, no cabe duda que es el único lugar en la republica donde todavía se observan las buenas costumbres Gracia: gracias Guadalupe Guadalupe: de nada señora Primo: tiene usted mucha razón tío tal vez eso se deba a como es tan chica la gente no puede ocultar lo que hace, aunque si le diré que a veces que no falta quien nos llegue de fuera trayendo ideas raras Lupita: deja este pan es mío, Por qué no pides Rodrigo: ¡Lupe!, ¿Esa es la forma de comportarse en la mesa cuando hay visitas? Lupita: ¡pero es que ya van dos veces que Ángel! Rodrigo: ¡basta! Lupita: si papá Rodrigo: ¿y qué Ricardo, todavía no te has conseguido una provincianita? Ricardo: no tío Rodrigo: pero cómo, ¿no piensas casarte? Ricardo: pues francamente si tío y además me gustaría hacerlo pronto, lo días en el rancho son largos y aburridos entre dos se hace más soportable, ¿no crees Maru? Rodrigo: María del Refugio Maru: ¿eh?, ¿sí papacito? Rodrigo: ¡te está hablando tu primo Maru: perdona papacito es que estaba distraída; perdóname Ricardo ¿querías la sal? Rodrigo: “la sal” ¡tú primo está diciendo cosas que debían de interesarte! Ricardo: no tenga usted cuidado tío, Maru estaba distraída Rodrigo: esa es la culpa y la disculpa la fiel observancia de las buenas costumbres forman la moral de las personas Maru: si papacito Rodrigo: tu primo y yo hablábamos de la vida de provincia Maru: si papacito Rodrigo: a ver si año que entra en las vacaciones vamos a pasar unos días por allá Guadalupe: ¿usted ya termino? Si puedes llevártelo Ricardo: pues ojala sea pronto tío , hare todo lo posible para que Maru este muy contenta Guadalupe: ¡Jesús! Joven pero ni siquiera la ha probado Héctor: si, si tome Gracia: ¿es que no te gustó hijo? Héctor: no, si no es eso mamacita, es que no se pero no quiero sopa, llévatela Ángel: a mí tampoco me gusta la sopa Gracia: pues te la tienes que acabar hijito, porque si no hoy en la noche vas a soñar con un dragón Ángel: ¿con un dragón con cola? Gracia: si hijito, con un dragón con cola Angel: entonces cuando se case Maru ¿le voy a levantar la cola? Gracias: si hijito tú le llevaras la cola Ricardo: claro ya oíste a tu mamá, pero tal vez se case primero Estela Lupita: pero es que yo se la voy a llevar a Estela, ¿verdad Estela? Estela: ese fue el trato Héctor: arroz no, gracias</p>
----------------------------------	---	--

		<p>Gracia: y que hijo ¿tampoco vas a comer tu arroz? Héctor: no, creo que no, no tengo apetito Rodrigo: ¿pues qué tienes?. ¿Qué te pasa? Héctor: pues no sé, me siento mal, he andado mal todos estos días, si usted me lo permite papá me voy a mi cuarto, me siento mal Rodrigo: está bien puedes retirarte, ve a recostarte un rato Héctor: con el permiso madre Gracia: si hijito Héctor: con tu permiso Ricardo: desde luego Héctor, pasa Gracia: ¡ay! Rodrigo este muchacho me preocupa y no creo que sea cuestión de números Rodrigo: voy hablar con él, ahora bajo, con el permiso Ricardo: si tío Rodrigo: venía a ver qué te pasa porque realmente ya empiezo a preocuparme como tu madre, ¿Qué tienes?. ¿Qué te pasa? Héctor: pues me faltan cosas, pero no es nada de importancia Rodrigo: pero a ver dime, puedes hablar con franqueza que para eso soy tu padre, ¿habido alguna diferencia en los libros? Héctor: ¡no padre, no es cuestión de números ni de efectivo! Cosas hay, disgustos que luego tiene uno Rodrigo: mmm, oye más vale que me lo digas ahora antes que pueda ser de consecuencias ¿crees necesario que consultes a un médico? Héctor: no padre, no se trata de eso, ya le digo no se preocupe son cosas así de uno Rodrigo: mmm, comprendo hijo y no me explico porque no me hablas con franqueza, si quieres de vez en cuando puedes llegar más tarde a tu casa, sabes a tu edad los padres tenemos que ser más tolerantes ¿entiendes verdad? Héctor: si padre Rodrigo: ¿ves cómo hablando se entiende la gente?, bueno me voy a tranquilizar tu madre, ¡caramba me quedan 10 minutos para llegar a la oficina! Ya no te preocupes Héctor: gracias padre.</p>
<p>8. Don Rodrigo y doña Gracia se enteran que serán abuelos.</p>	<p>26. Don Rodrigo regaña a su hijo porque embarazó a su novia.</p>	<p>Rodrigo: ¡tanto sacrificio para ver a mi hijo convertido en esclavo de los instintos! Héctor: es que habíamos tomado papá, yo, yo no sabía lo que hacía, ella misma fue la que me dijo que nos fuéramos para la cabaña Rodrigo: ¿y te lo tenías callado desde el día de campo?, ¿y lo saben ya sus padres? Héctor: ya, ya me está esperando afuera y pronto va a necesitar atención Gracia: ¿pero tú la quieres hijo? Rodrigo: ¡aunque no la quisiera!, ¡el hombre debe ser responsable de sus actos, sino para que me he sacrificado tanto en educarlo!, llevas mi nombre y no quiere que mañana se diga que mi hijo no supo reparar sus propios errores Héctor: si papá Rodrigo: y no creas que no me doy cuenta de mi responsabilidad en esto, desde mañana hay una boca más en esta casa</p>
<p>9. Don Rodrigo sorprende a su hija Estela besándose con su novio afuera de su casa.</p>	<p>27. Entra Estela llorando a su casa y se va a su cuarto. 28. Entra don Rodrigo gritando donde esta Estela. 29. Don Rodrigo entra al cuarto de Estela y le pega. 30. Los demás escuchan</p>	<p>Rodrigo: ¿y Estela? Gracia: ¿Qué pasa Rodrigo? Rodrigo: ¡dónde está esa muchacha pregunto! Gracia: Acaba de subir está en su pieza Rodrigo: ¡Estela, Estela!, ¿Dónde estás? Estela: ¡perdón padre! Se escuchan golpes, gritos y llanto Rodrigo: ¡y que esto te sirva de escarmiento! En un mes no abre de dirigirte la palabra, ni contaras con mi bendición. El tal Leopoldo no habrá de poner un pie más en esta casa, los sorprendí besuqueándose a media calle. Ven a servirme la merienda Gracia: ve a atender a tu hermana Maru: si mamacita</p>

	como los gritos de Estela.	
10. Roberto Del Hierro visita a don Rodrigo para decirle sobre sus intenciones con Maru.	<p>31. Roberto le dice que se quiere casar con Maru.</p> <p>32. Roberto y don Rodrigo discuten porque no deja que Maru se case con él.</p> <p>33. Roberto se va</p> <p>34. Maru y su papá se quedan discutiendo.</p>	<p>Maru: papacito el señor Del Hierro desea hablar contigo</p> <p>Rodrigo: pase, pase señor Del Hierro</p> <p>Roberto: buenas noches señor Cataño, ¿Cómo está usted?, no se levante</p> <p>Rodrigo: no faltaba más, tenga la bondad de sentarse, ¿en qué puedo servirle?</p> <p>Roberto: venía yo a tratar un asunto que...</p> <p>Rodrigo: permítame, Maru puedes retirarte</p> <p>Roberto: espérate, sabe usted el asunto que vengo a tratar concierne también a Maru</p> <p>Rodrigo: ¿de qué se trata?</p> <p>Roberto: no sé si usted se habrá dado cuenta que desde hace tiempo Maru y yo venimos sosteniendo relaciones</p> <p>Rodrigo: ¡qué cosa!</p> <p>Roberto: desde luego que esas relaciones son con miras a un matrimonio horrado y decente</p> <p>Rodrigo: ¿y me lo viene usted a decir con ese descaro?</p> <p>Roberto: perdóneme usted señor Cataño comprendo que deberíamos</p> <p>Rodrigo: ¡desde hace tiempo, y a mis espaldas, y me imagino que en la calle! ¿Y tú? Ahora me explico tu actitud de la otra noche. Y usted quiere continuar la misma burla</p> <p>Roberto: perdóneme he venido a solicitar la mano de Maru</p> <p>Gracia: ¿Qué pasa hijo?</p> <p>Héctor: ¡ah pues fijate que ahora resulta que el agente de la refrigeradora es novio de Maru</p> <p>Gracia ¿cómo?</p> <p>Héctor: y parece que viene por ella</p> <p>Guadalupe: ¡mira quién lo dice!</p> <p>Roberto: yo le suplico que trate de ser razonable señor Cataño, si nosotros...</p> <p>Rodrigo: ¿razonable? ¡Nada más eso me faltaba, que ahora viniera usted a mi propia casa a hacerme observaciones, es un usted un cínico y ahora mismo sale usted de aquí con la seguridad que no volverá a poner un pie!</p> <p>Roberto: entiendo perfectamente señor Cataño, pero primero quiero advertirle una cosa, primero le vendí una barredora que le probo serle útil, usted primero no la quería pero se quedó con ella; después le vendí una refrigeradora, usted comprenderá que este asunto es más importante en mi vida, así que si tendré que venir por Maru aunque tenga que esperarla allá afuera para llevarla a la iglesia, ¡buenas noches!</p> <p>Rodrigo: ¡largo! ¿Qué te parece ese desvergonzado? ¡sí que se necesita descaro</p> <p>Gracia: ¡ay dios mío, ya no se ni lo que es bueno, ni lo que es malo!</p> <p>Rodrigo: ¿Cómo?, ¿Qué no te das cuenta? Ese cínico no le tiene respeto a nada, ni a las personas mayores, con todo descaro paseando a tu hija por las calles y esta desvergonzada a mis espaldas haciendo sepa dios que indecencias</p> <p>Maru: ¡el me respeto siempre!</p> <p>Rodrigo: ¡no me respondas!</p> <p>Maru: Esas entrevistas las aprovechábamos para hacer planes de una vida de comprensión</p> <p>Rodrigo: ¡vida de comprensión!</p> <p>Maru: ¡sí!, de participar yo en sus problemas, de gozar sus triunfos y aliviar sus penas, y el 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 que vive, ¡dile mama, tú dile!, ¡dile lo que sientes!</p> <p>Gracia: ¡hija soy tan desgraciada!</p> <p>Rodrigo: ¿Qué has dicho? ¡No te he dado un nombre y un hogar que me he esforzado en hacerlo respetable!</p> <p>Gracia: perdóname Rodrigo, ya no sé lo que digo</p> <p>Rodrigo: ¿no sé quién te habrá metido esas ideas?</p> <p>Maru: los hijos que tiene una son una comunión de corazones, no unos esclavos de moldes y prejuicios</p> <p>Rodrigo: ¡ya me cansaste la paciencia!</p>

		<p>Gracia: ¡Rodrigo! Rodrigo: no sé qué me detiene la mano para aplastar tanta ingratitud Maru: ¡pégame, pégame todo lo que quieras, que yo no hare lo mismo que Estela! Esperare a que el venga por mí y vendrá y de aquí me iré a la iglesia, así tenga que esperar 10 años Rodrigo: ¡pues que sea pronto, antes de que me ciegue!, pero ten entendido que de aquí saldrás sola, nadie de tu familia ira contigo, ¡nadie lo oyes, nadie!</p>
LOS TRES GARCIA (1947) Director: Ismael Rodríguez		
Secuencia	Escena	Texto
<p>11. La abuela reúne a sus nietos para regañarlos.</p>	<p>35. Rancho de José Luis. 36. Rancho Luis Manuel 37. Rancho de Luis Antonio</p>	<p>José Luis: ¡muchos días de estos abuelita! Abuela: no te me acerques que vengo como agua para chocolate, ¡bandido! José Luis: pero abuelita Abuela: ¡ja! ¿Con qué armaste escándalo en la cantina? José Luis: ¿Yo? Abuela: si tan inocente, tú y los otros chacales, ¡vamos a ver por qué fue la pelea?, ¡contesta! José Luis: pos nomas porque me espante una mosca Abuela: a ver, a ver barájemela más despacio José Luis: fui a la peluquería Abuela: mmm José Luis: como es el día de su santo me pusieron de mi loción, miré Abuela: quítate, ¿y? José Luis: de ahí me fui a la cantina en un rincón estaban Luis Manuel y en el otro Luis Antonio Abuela: Ah vamos José Luis: cuando entre Luis Antonio olfateo el aire con mucha burla y dijo purititas gardenias blancas. Ahí jue donde me espante la mosca de la oreja Abuela: aja con qué te espantaste la mosca de la oreja no? José Lui: que pasa abuelita? Yo sé porque Luis Antonio se enojó y como Luis Manuel se burló de él pos se agarraron Abuela: ¿sí, y tú que hiciste? José Luis: Pos me aventaron una silla y se las devolví Abuela: ¿la silla? José Luis: no, la mesa Abuela: Pero tú te crees que yo me estoy chupando el dedo José Luis: la mera verdad es que me humillaron abuela, a mi ningún wey me canta eso de gardenias blancas Abuela: pero a mí todo el mundo me tiene que cantar sus siverguenzadas, hasta el señor cura que te enseñó a ser buen cristiano José Luis: ¡un buen cristiano lo soy abuela! ¿no hago lo que él me enseñó?, siempre que me dan un trancazo en el cachete pongo el otro Abuela: ¡así debe ser! José Luis: pos sí, pero cuando me dan el hocico, nomás tengo uno Abuela: ¡vez como eres muy venenoso, anda vamos que les voy a leer la cartillas a los tres ; José Luis: más vale que no nos junte abuela, y no voy Abuela: ¿Qué?, ¿Qué? José Luis: Bueno si voy Abuela: a bueno, pues ándele pronto que tengo mucho que hacer, vamos hombre ¿oye a dónde vas? José Luis: por la pistola Abuela: para lo que le tengo decir no necesitan pistola, camínele, camínele , José Luis: ya voy abuela Abuela: vamos hombre con el mequetrefe este ándele</p>

		<p>Abuela: entra tú sinvergüenza Luis Manuel: ¿ah trae usted cola abuela? Abuela: ¡usted se calla! Luis Manuel: bueno, déjeme darle su abrazo de santo Abuela: quita víbora, lo que debías de hacer es darme menos disgustos, ¡caramba! ¡ya estoy harta! ¿con qué gardenias blancas no? Luis Manuel: que muerto de hambre le llevó el chisme Abuela: ¡quietos!, ¡quietos ya!, ¡Perros!, ¡o les parto el alama!. No sabes más que pelear Luis Manuel: ¡ Mire abuela el pretexto para agarrarnos es lo de menos, bien sabe que mientras yo no me quede con el rancho por el que peleaba mi padre no he de quedar en paz José Luis: pos con mi rancho no se ha de quedar ningún usurero ladrón abuela Luis Manuel: abuela dígame usted a ese que estoy en mi pleno derecho José Luis: pues dígame usted a ese que hace uso de un derecho muy torcido Abuela: ¡y yo le digo a los dos ya que estuvo suave ¡ Luis Manuel: bueno José Luis: ta bien abuela, nomás de ultimas dígame usted a ese que antes de dejarle mi rancho a él, prefiero regalárselo al borracho de Luis Antonio Luis Antonio: yo puras habas, no les pido ni agua, pero si exijo que me cambien mi rancho por el de este Luis Manuel: pues dígame a este que se quedara esperando porque mi rancho no lo suelto hasta que aquel me devuelva por el que me corresponde José Luis: ¡yo no doy nada! Abuela: ¡ya estuvo suave, ¡vergüenza les había de dar ser el escándalo de este pueblo de San Luis de la Paz, que paz ni que demonio, infierno de los García se debía de llamar. Apenas están juntos golpean a la policía, huyen del señor cura, no respetan ni la ley ni la voz de la sangre, ya no sé dónde meter la cara de vergüenza; debían de portarse bien si quiera por el cariño con que los críe ¡Atiende condenado cuando hablo! Si quiera por el cariño con que los críe debían de olvidar sus rencores. Tú no haces más que empinar el codo y andar viejas como si ellas te fueran a salvar a salvar el alma, estas condenadas en vida ¡condenado ¡ Y tu de que te alegras avaro relamido, ¿Qué no sabes que cada peso de usurero es un chorro de plomo derretido que te caerá sobre la rabadilla cuando estés en los requeteapretadisismos infiernos? José Luis: muy bien dicho abuela Abuela: y tú de qué hablas amargado venenoso, ese orgullo encerrado te recome las entrañas Te hierve el pecho de gusanos, no quieres nada de nadie, no quieres que nadie te ayude ¿queires hundirte solo? Pues húndete. Ya no puedo, ya no puedo con tantas mortificaciones; quien había de decirme que aquellos chiquillos que yo críe con tantos desvelos habían de ahora amargarme la vida, sea por dios, cría cuervos y te sacaran los ojos José Luis: no diga eso abuelita Luis Antonio: perdóneme abuela Luis Manuel: no seré yo el que le vuelva a dar motivo de queja doña Luisa Abuela: ¡doña Luisa tu abuela! Si tu abuela, no me trates como una extraña, bueno ahora quédense a reflexionar lo que les he dicho. ¡Ah y a la una los espero en misa, no debían darme disgusto solo porque es día de mi santo demonios!</p>
<p>12. Llegan al pueblo el tío John y la prima Lupe de Estados Unidos.</p>	<p>38. Encuentro con José Luis 39. Encuentro con Luis Manuel 40. Encuentro con Luis Antonio</p>	<p>Mr. John: ¡ey boy venga por acá! José Luis: ¿Yo? Lupe: si usted, venga por favor José Luis: díganme ustedes Mr. John: ¿quiere usted acompañarnos? Lupe: que si es usted tan amable de venir con nosotros para que nos diga dónde está el pueblo de San Luis de la Paz José Luis: no hay necesidad, sigan el camino y hay nomas lo encuentran Lupe: gracias Mr. John: y am tome por favor José Luis: qué, qué</p>

		<p>Lupe: es para usted, muchas gracias José Luis: qué tengo cara de muero hambre Mr. John: pero señor José Luis: usted cree que porque tiene dinero va humillarme, mire güerito guárdese su dinero y ahí le van diez pesos más para que se los trague de alfalfa Mr. John: caramba este hombre tener carácter de la patada Luis Manuel: en cuanto los veas me avisas Jacinto: ¡ay! Patroncito pero cuídese mucho de esos López porque se lo echan Luis Manuel: tu no te metas son cosas de hombres Lupe: Perdone la molestia Luis Manuel: al contrario será un placer atenderla Lupe: mil gracias, tiene la bondad de indicarnos dónde queda la calle de las angustias Luis Manuel: ¡encantado!, mire usted se va aquí derecho y...pero permítame ¡Jacinto! Jacinto: mande patrón Luis Manuel: será mejor que él los guíe, acompaña a la señorita y su padre supongo a la calle de las angustias, toma Jacinto: Gracias patrón Mr. John: pero señor no se moleste, nosotros... Luis Manuel: no es nada, anda Jacinto: nomás meto el caballo Luis Manuel: ustedes son turistas verdad? Lupe: pues prácticamente sí Mr. John: y usted también no? Luis Manuel: yo no, yo soy de aquí Lupe: de aquí? Luis Manuel: que no lo parezco? Lupe: pues... francamente no Luis Manuel: jajaja, es que ustedes los extranjeros esperan ver vestido a los mexicanos de charros con sus pistolotas. Mr. John: a mi gusta mucho los churros Lupe: Charros ¡papá! Mr. John: eso yo dije, chorros Lupe: ¡papá!, es un traje tan bonito, tan fascinador, tan romántico Luis Manuel: ¿Usted cree? Lupe: ¡claro!, y se ven tan guapos, tan hombres, tan... Luis Manuel: ¡tan machos! Lupe: eso es ¡ay! Luis Manuel: no se apene, y si no es indiscreción, ¿piensan quedarse mucho tiempo por aquí? Lupe: Unos cuantos días nada más Luis Manuel: bueno estoy incondicionalmente a sus ordenes Jacinto: Listo patrón Mr. John: súbase Luis Manuel: Me siento honrado por haber conocido a tan bella dama Lupe: Muchas gracias Luis Manuel: Con permiso, te fijas a la dirección a la que van Jacinto: ¡Patrón! Luis Manuel: ¡hasta la vista!</p> <p>Cantintero: mire don Luis Antonio, por favor, por favorcito váyase, no sea que vengan sus primos y...</p>
--	--	---

		<p>Luis Antonio: ¿y qué?; válgame dios ¿no me regala un aretito chula? Mujer: ora no me este maloriando Cantinerero: ¡ándele!, ¡váyase!, don Antonito Luis Antonio: ¡No tengas miedo! Nomás vine a decirte algo de los López me avises Cantinerero: le avisare, pero váyase por favor, ¡los López! Jacinto: ¡quiten los burros, no podemos pasar con el automóvil! Luis Antonio: ¡válgame dios! Mira lo que está aquí Hombres: ¡ora burro! ¡No se levanta! Luis Antonio: ¿quiere comprar un burro yo se lo vendo mi alma?. ¡que vivan las hembras chulas despachadas con ganancias!, hágame caso chula, pero no se enoje porque está usted como rifle, como cañón, como... como me gustas chula . ¿Ya acabo de saludar a la familia oiga? Mr.: John: Luis Antonio: ¿qué no hablan en español estos? Jacinto: creo que son turistas Luis Antonio: que lastima que no me entiendas güerita pelos de elote, porque te iba a decir que estas requetebuena para mamá de mis chamacos y usted también esta guapo cara de wey purgado. ¡Que viva el paramericanismo y el acercamiento de las americanas ahhhhhhhhhhhhhhhhhhh!</p>
<p>13. Los López sorprende a los tres García afuera de la casa de su abuela.</p>	<p>41. Los López acorralan a los García. 42. Sale el padre y se pone en medio de los dos bandos. 43. Los López se van y el padre les explica a los primos García como les quitó las pistolas.</p>	<p>Luis Manuel: Aquí estamos José Luis: hora L1: no se muevan L2: ahora si les llegó L3: ¡quieto! L2: caminando niños, recen la última pa" que no digan. L1: déjalos que se condenen L3: defiéndanse Padre: ¡bajen esas armas!, ¡que guarden esas armas! Luis Antonio: ¡déjelos padre! L1: quítese, su paternidad Padre: ¡que guarden esas pistolas! L3: hágase a lado padrecito. Padre: los García están desarmados, no pueden disparar sobre ellos. L3: de adrede los hicieron pa... Padre: cállate, adrede lo hice yo. José Luis: denos las armas, padre. Padre: de ninguna manera. Luis Antonio: no vamos a quedar como unos collones. Padre: no se las daré. Luis Manuel: perdóname padre, pero eso no le servirá de nada. Luis Antonio: los García siempre, hemos tenido muchas pistolas. Padre: a mí no me importa, y ustedes (López), si son tan cobardes, disparen sobre ellos indefensos y sobre mí también. L3: ahí nos veremos. Luis Antonio: ¡donde quieran! José Luis: ¡cuando quieran! L2: cuando no escondan las pistolas. Luis Manuel: que poco conocen a los García. Padre: ya está bien de habladas, lárguense, se os ordena el señor padre. L2: ta bueno señor cura.</p>

		<p>L3: ahí nos iremos a aplaudir al jaripeo. Luis Antonio: los estaremos esperando para brindarle una suertecita. Padre: bueno ya está bien, vámonos para adentro. Luis Antonio: oiga padre, dígame una cosa, ¿cómo le hizo para quitarnos las pistolas? Padre: ¿yo?, desarmarlos a ustedes, imposible hijitos, ese trabajo que solo manos femeninas pueden hacer</p>
<p>14. Los primos García hacen el paso de la muerte en el jaripeo.</p>	<p>44. El pregonero anuncia que los tres García van realizar el paso de la muerte. 45. Los primos le dicen a Lupe que ganaran la medalla para dársela a ella. 46. El pregonero anuncia que los García harán el paso de la muerte con los ojos vendados. 47. Los primos García se cambian de caballo.</p>	<p>Pregonero: ¡Nunca se había divisado entre charros cosa igual, hora viene salto mortal triplemente ejecutado por los tres García sin par, y el mejor será premiado por el valor de su suerte con un trofeo muy preciado para el paso de la muerte! Mr. John: ¿porque ser peligroso el paso de la muerte? Abuela: pues nomas figúrense pasarse de un caballo a otro en plena carrera Lupe: es absurdo jugarse la vida por esto José Luis: ¿te gusta? Lupe: es preciosa, una joya, pero... José Luis: Ni hablar, es tuya Luis Manuel: es tuya porque vendré yo solo a prendértela Luis Antonio: ¡Tranquilino! Tranquilo: ¿Señor? Prepara con qué vendarme los ojos voy hacer el paso de la muerte a ciegas Tranquilino: ¿con los ojos vendados? Abuela: ¡estás loco! ¿Te quieres suicidar? Luis Antonio: a mí siempre me ha gustado dar ventaja Luis Manuel y José Luis: ¡Nombre! Luis Manuel: Tranquilino tráeme otra venda a mí también José Luis: ¿y yo qué? Tráeme otra a mí Tranquilino: ¡ay dios los coja confesados persecula seculorus Luis Manuel y José Luis: ¡Ándale, tráelas! Abuela: pero qué necesidad hay de eso, no sean barbaros Mr. John: si se caen los tres quien ganar Luis Antonio: No se apure tío nomas dos se van a caer Luis Manuel y José Luis: ¡Si hombre! Abuela: ya cállense, si es por la mugre de medalla esa yo le doy una a cada uno Luis Antonio: no nomas se trata de la medalla abuelita Abuela: mmm Pregonero: hazaña sensacional, señores la emoción va a ser más fuerte pues con los ojos vendados los tres García van volados a desafiar a la muerte</p>
<p>15. Los tres García van con Lupe para preguntarle con cuál de los primos se quedara.</p>	<p>48. Lupe hace la maleta mientras discute con los Luises. 49. Sale y baja las escaleras, escucha disparos y regresa enseguida. 50. José Luis la besa a la fuerza, ella trata de resistirse pero finalmente lo acepta</p>	<p>Luis Manuel: ¿con qué a pesar de todo te marchas? José Luis: este(Luis Manuel) te hizo una pregunta, contéstala Luis Antonio: Creo que te están hablando, responde te vas? Lupita: sí, y muy lejos a donde nunca los vuelva a ver José Luis: ni te crees tú eso Lupita: no me importa si lo creen o no Luis Antonio: No? Lupita :no Luis Manuel: lo malo es que no saldrás de esta habitación, hasta que no hayamos aclarado las cosas Lupita: llamo a la abuela Luis Manuel: no podrá venir, está en la calle viendo a tu papa componer el auto. Luis Antonio: sí, no sé porque a última hora se le descompuso, y hasta la lleve se le perdió verdad tú(José Luis) José Luis: si, se le perdió</p>

		<p>Lupita: son unos presumidos y unos vanidosos los tres (Luis Antonio) tú con tus parrandas y amoríos, crees que todas van a caer por tu linda cara. (Luis Manuel) y tú poeta adinerado crees comprar al mundo con pesos, sabes que lo que vale es lo que se lleva adentro, (José Luis) tú nopal espinoso, no tienes otra defensa que ese orgullo tonto que te rebaja más, los odio a los tres, son unos egoístas, a la pobre abuela la hacen sufrir con sus eternos pleitos, no seré yo quien aumente sus penas. Luis Antonio: perdónanos tienes toda la razón, Pero con cuál de los tres te vas a casar Lupita: ¡primera muerta antes de estar casada con alguno de ustedes! José Luis: Lupe ¿Es tu última palabra? Lupita: la última Luis Manuel: eso quiere decir que sobramos dos Luis Antonio: y ya que tú no decides , decidiremos nosotros Lupita: mátense si quieren, pero los tres, no quiero que quede ni uno solo. José Luis: te pesara Luis Manuel: serás la culpable de una tragedia Lupita: José Luis, vida mía, óyeme! ¿Por qué hiciste eso?, ¡José Luis!, ¡Canalla, hipócrita, bandido, García, cobarde, desalmado.</p>
LA FAMILIA PEREZ (1949) Director: Gilberto Martínez Solares		
Secuencia	Escena	Texto
16. Natalia les explica a sus hijas como se deben tratar a los hombres.	<p>51. En la sala están platicando doña Natalia y sus hijas. 52. Entra don Gumaro 53. Doña Natalia le exige a don Gumaro que pida otro préstamo</p>	<p>Natalia: a los hombres ay que echarles la carnada primero pero para pescarlos, luego freírlos, luego masticarlos y luego... escupirlos como yo hice con Gumaro Gumaro: ¿me llamabas canelita en rama? Hijas: ¿Cómo te v papacito?, Gumaro: perdona hija venía yo en el camión Natalia: ¡si como siempre colgado! Gumaro: no, no me parece muy propia la expresión, más bien venía yo asido al estribo con una pierna fuera y otra dentro ¡no, No! Las dos piernas afuera Natalia: ¿Cómo es que? Gumaro: no las dos piernas afuera, las dos piernas adentro Natalia: ¡Gumaro por dios! Gumaro: bueno sí...venía yo colgado Hija: y al fin ¿Te bajaste? Gumaro: no, no me baje, me caí Natalia: Pero como Gumaro: pues así pa'tras Natalia: ¡ay que mono! Gumaro: fue la única forma de salir de ese endiablado vehículo Clara: ¿no te lastimaste? Gumaro: No mijita. Después de todo logre salvar tus aguacatitos Natalia: ¿cómo que aguacatitos? Si son naranjas Gumaro: ¿Cómo naranjas? Natalia: ¡naranjas! ¡Mira naranjas! Gumaro: pero que extraño si yo pedí aguates Cotorro: ¡Gumaro! Gumaro: a tus pies pichoncita Natalia: no te llamo yo animal, si es el loro</p>

		<p>Gumaro: ¡ah! perdona, es que como tiene la voz igualita a la tuya Natalia: ¡Gumaro que me has dicho cotorra! Gumaro: no hija, no, yo no he querido decir eso Natalia: ¡no tu no quieres decir eso!, ¡pero yo si te quiero decir que ya estoy harta de estas andanzas!, es necesario que pidas otro préstamo Gumaro: ¿otro? Natalia: y diez más, los que hagan falta, no tenemos ropa interior, ni sábanas, ni colchas, ni fundas, ni comemos, ni dormimos, toma nota Gumaro: eso es lo único que puedo tomar en esta casa, nota, está bien, tratare de conseguirlo ¿cuánto le puedo ofrecer a don Ricardo de abono quincenal? Natalia: ¡el sueldo no me lo tocas Gumaro!, ¡Gumaro!, ¡Gumaro que te estoy hablando! Gumaro: ah eres tú , perdona hija, yo creí que ahora el loro Natalia: ¡el loro!, ¡el loro!, ¡ay esto es insoportable!, ¡intolerable!, ¡si estoy a punto de estallar!, ¡de esfumarme!, ¡de derrumbarme! Gumaro: jaja... ¿Natalia? Hija te vas a caer Hijas: ¡mamacita!, ¡mamacita! ¿Qué te pasó? Petra: Señora, señora ahí están unos cargadores con unos muebles, preguntan por la marquesa de Salvatierra</p>
17.	<p>54. Las hijas esperan que su mama le dé permiso a su papa para comer. 55. Todos se sientan en el comedor. 56. Patricia trae la comida (albóndigas). 57. Terminan de comer y se van.</p>	<p>Patricia: bueno señores la comida esta lista Gumaro: ¡Santa palabra! Natalia: ¡Gumaro!, por haberte reido de mi cuando me caí de la silla te quedas sin comer, ¡niñas adentro! Gumaro: bueno al fin y al cabo que ni tenía ganas, ejele, Clara: ¡mamá! Patricia: mamacita por favor! Natalia: ¡ay!, ¡Gumaro! Has inmediatamente un acto de contrición Gumaro: reza bajito Natalia: bueno puedes entrar a comer, pero con una condición eh, que no me dirijas la palabra Gumaro: mejor pa' mí Natalia: ¡Gumaro! Gumaro: mejor para mí sería escuchar tu dulce voz, pero ya que me impones ese sacrificio Natalia: ¡ándale, para adentro, camina hombre! Patricia: ¡albóndigas! Natalia: ¡otra vez albóndigas!, ¡hace un mes que estamos a dieta de albóndigas! Patricia: es que el carnicero se niega a darnos otra cosas mientras no le pagemos mamacita Natalia: Clara, yo creo que tu no debías de haber invitado a tu compañero, bonito papel va hacer el tal empleadillo al lado del novio de Irene y de don Felipe Clara: ¿pero también va a venir Felipe? Natalia: ¡claro! Como que esas son las amistades que nos convienen, un hombre tan distinguido, tan elegante, mi compadre Rosa: y dale mamá, ¿de quién es padrino Felipe? Natalia: de ¡Gumarito! Mi hijo no nato Patricia: querra decir Donato mamacita Natalia: no nato ¡no nato! Que quiere decir que no nació Irene: ¡Ay mamá! ¿Cómo va hacer padrino de un niño que llevo a nacer? Natalia: por culpa de este Gumaro: yo que, yo puse todo lo pude de mi parte Natalia: ¡tú cállate, es así como respetas los compromisos, el niño no nació pero el compromiso está en pie con don Felipe Clara: de todos modos Felipe es un fato, un presumido Natalia: Felipe un hombre tan rico y que tanto te quiere y para ti como si no existiera, ¿es justo eso? Clara: yo no pienso casarme mamá, no me corre prisa</p>

		<p>Natalia: Ah y como tú no tienes prisa nosotros pasamos fatigas y vivimos miserablemente Gumaro: Clarita tiene razón, si el hombre no le gusta que le vamos hacer Natalia: ¿de modo que te pones de su parte? Gumaro: sí, yo no quisiera que mis hijas se sacrificaran Natalia: entonces sacrificate tú y empieza por no comer albóndigas en castigo por llevarme la contraria Patricia y clara: ¡mamá por favor! Natalia: así aprenderás a respetar mis opiniones. ¡Petra! Toma esto y dáselo al loro Clara: ¿mamá no piensas en otra cosa que dejar sin comer a papá? Natalia: está castigado Gumaro: no te preocupes hija al fin y al cabo ejele yo ya ni quería, ya estoy satisfecho Clara: ¡dios te haga un santo papá! Rosa: a mí me van a perdonar por no asistir a la cena porque tengo otro compromiso Gumaro: ¿cuándo va a celebrarse a la cena? Natalia: ¡no te digo, siempre en babia! Esta noche, aquí en casa Gumaro: a bueno, conoceremos al novio de Irenita Natalia: ¿ah pero tú te crees que vas a cenar con nosotros? Gumaro: ¿ah no? Natalia: ¿con esa cara? Gumaro: jaja, pues si hija no tengo otra, todavía no se inventan las caras de refacción, si las hubiera cambiaba la tuya inmediate... ¡no digo la mía caray! es que me atarantes Natalia: ¡pues por eso por atarantado vas a cenar en la cocina con Patricia Patricia: yo te hare compañía papaíto yo tampoco cenare con la familia Natalia: Ahora bien Gumaro si tú me prometes bañarte, rasurarte, pelarte, cepillarte y arreglarte Gumaro: si Natalia: bueno, si tú me prometes todo eso pues también te iras a cenar a la cocina porque tú no sabes pórtate en sociedad; niñas vamos a arreglar la sala.</p>
18.	<p>58. Doña Natalia les dice a sus hijas la falta que hace su padre. 59. Doña Natalia y Clara van a buscar a Gumaro a la casa de Margarita</p>	<p>Natalia: por lo tanto en vista de que debe 6 meses de renta le doy un plazo de 15 días para desocupar el departamento, lo ven y el sinvergüenza de su padre ni sus luces ¡ay dios mío me has dejado de tu mano! Clara: mamá vamos a dejarnos de fingimientos hace más de un mes que fui a la oficina a preguntar por papá y ahí no sabían nada de él Natalia: cómo van a saber, si nadie sabe dónde esta Rosa: ¿ni tú? Natalia: menos que nadie, pero yo por mi mal genio tuve la culpa de que Gumaro se fuera Patricia: mamacita que dices Natalia: la verdad Gumaro se fue de esta casa aburrido del trato que le daba, nadie sabe lo que he llorado su ausencia ¡pero bien sabe dios que todo lo hice por la felicidad de ustedes por verlas bien casadas y en un ambiente sin pobreza. Irene: mamita no te atormentes más Clara: mamá estás perdiendo el carácter Natalia: no, no eso es que me falta Gumaro a pesar de su mansedumbre era la sombra protectora de esta casa Clara: lo encontraremos no te aflijas Natalia ¡no, no querrá venir, tiene otra mujer! ¡Aquella para que a la que iban destinado esos 1000 pesos! Clara: ¿y tú no sabes donde vive esa mujer? Natalia: ¡sí! Irene: ¿y no lo has ido buscarlo ahí? Natalia: ¡lo único que me queda es la dignidad! ¡Nunca me rebajare a ese modo, nunca! Domestica: ¿deseaban ustedes? Natalia: hablar con Gumaro Pérez</p>

		<p>Doméstica: no está, digo no vive aquí, vivía pero ya no Natalia: ¿ah no? Doméstica. Este...voy avisar Se escuchan risas Natalia: con qué no eh Gumaro : me rindo, me rindo chula Margarita: así, así , así Natalia: ¡Gumaro! Gumaro: ¡mi madre, el loro!, ¡mi mujer, Natalia!, ¡mi madre, mi hija, clarita linda yo te explicare! Novia: ¡yo daré las explicaciones, puesto que estas personas están en mi casa!, ¿que deseaban ustedes? Natalia: mmm, nada más convérsenos por nuestros propios ojos de lo que estamos viendo Clara: ¿papá pero será posible? Gumaro: no hija, yo te juro Novia: no hay que jurar Gumaro Clara: ¡mamá! Natalia: lo que yo no acierto a comprender es cómo has logrado conquistar a esta ja señorita Novia: incompresibles cosas de la vida, ustedes los maltrataban yo le di ternura Gumaro: ¡Margarita! Margarita: además ustedes no supieron adivinar en él al hombre justo, honrado, cariñoso, sediento de caricias, ¿qué quiere usted? lo que la soberbia tira la humilde la recoge ¿algo más? Natalia: ay , fuchi, vamos hija</p>
<p>19. Gumaro regresa a su casa para buscar a su hija Rosa.</p>	<p>60. Vuelve Gumaro a su casa para decirle como la búsqueda de Rosa. 61. Llega Ramón y lo regaña Gumaro por la manera de expresarse de Rosa.</p>	<p>Hijas (coro): ¡papá!, ¡papacito!, Gumaro: ¡hijas! Clara: muchas gracias por haber venido papá Toribio: ¡vaya hombre hasta que apareció el peine, digo el viejo!, ¿pos donde estaba tío? Gumaro: ¡hijas, hijas mías! Natalia: ¡cof, cof, cof! Irene: ¿y no has visto a mamá? Gumaro: no, ¿Dónde está? Sobrino: ¡a que mi tío, pos no le acaba de abrir la puerta! Gumaro: no, no la vi Natalia: ¡cof, cof, cof! Gumaro: ¿Cómo está usted marquesa de Salvatierra? Prrrr Gumaro: vengo rendido, he estado en todas las comisariás, los hospitales, la cruz roja, en fin en todos los sitios donde se pudiera encontrar esa criatura y nada... Clara: ¿pero qué vamos hacer papacito? Gumaro: no sé, esta misma noche. Esta misma noche ha salido un amigo mío con objeto de localizarlos Clara: ¿un amigo tuyo? Gumaro: sí, hay que agradeceréselo. Hay que agradeceréselo infinitamente Lloran las hijas Gumaro: cálmense, cálmense, todo se arreglará hay que tener confianza y fe en dios Ramón: ¡quiubo viejo! ¿Qué ya te cansaste de parrandear? Vaya hombre ya era justo que volvieras al nido, sinvergüenza ¿Qué hay de rosa? Irene: hasta ahorita nada Clara: que vergüenza Ramón: ¿pero porque? Es que 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 brazos de la dicha. Y al que no le parezca que lo componga</p>

		<p>Ramón: ¡charros, charros! ¿Qué te pasa viejito?</p> <p>Gumaro: ¡en primer lugar no vuelva a fumar delante de mi mequetrefe! y en segundo 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!</p> <p>Gumaro: ¡¿ustedes ya cenaron?!</p> <p>Natalia: si ya</p> <p>Gumaro: ¡pues a dormir todo el mundo! Y tu Clarita se acabaron esos trabajitos extras por la noche</p> <p>Clara: ¡pero papá!</p> <p>Gumaro: ¡que se acabaron he dicho! ¡Que tu madre vaya a dormir contigo porque yo quiero dormir SOLO! ¡Más vale solo que mal acompañado!</p> <p>Natalia: ¡es que mi cuarto!</p> <p>Gumaro ¡¿Cuál cuarto?! ¡Cuál cuarto?, ¿usted porque me dirige la palabra?, ¿Quién es usted?, ¿Cómo se llama?, ¡yo no la conozco, que trae, que vende, que quiere, que busca!, ¡mi cuarto, pues no faltaba más, je, mi cuarto! ¿Cuál cuarto?</p> <p>Natalia: ¿te lastimo mucho mi vida? ¡Bandido, canalla, sinvergüenza, si viene hecho una tila, un león, un energúmeno!</p> <p>Gumaro: ¡HABER, agua caliente para un baño de pies pronto!</p> <p>Todos: ¡si papacito!</p>
<p>20. Gumaro está listo para irse de nuevo.</p>	<p>62. Gumaro está en el cuarto haciendo sus maletas.</p> <p>63. Al cuarto entra doña Natalia cantando para llamar la atención de Gumaro.</p>	<p>Natalia: ♪ ♪ las lindas mariposas del amor, que están enamoradas de la luz: ♪ ♪ ¿Ha perdido algo señor Pérez?</p> <p>Gumaro: ¡nada señora!</p> <p>Natalia: : ♪ ♪ hay en tus ojos el verde esmeralda: ♪ ♪ yo podría ayudarle, si usted quisiera</p> <p>Gumaro: muchas gracias, puedo hacerlo yo solo</p> <p>Natalia: porque parezca mentira todavía tengo energías y juventud y yo puedo hacerlo sin cansarme ¿Ha notado usted señor Pérez que bien me sienta el color verde palmeado?</p> <p>Gumaro: ¡a usted todos los colores le sientan bien, lo que no le sientan bien son los años!</p> <p>Natalia: ¡majadero!</p> <p>Gumaro: ¡lo que usted se merece!</p> <p>Natalia: ¡donde vas!</p> <p>Gumaro: a donde me dé la gana</p> <p>Natalia: Gumaro tú te vas a buscar a esa tipa que me ha robado tu cariño</p> <p>Gumaro: todo está arreglado, Rosa ha vuelto, ¡yo salgo sobrando en esta casa!</p> <p>Natalia: aquí están tus hijas, y si yo no significo nada para ti hazlo por ellas</p> <p>Gumaro: ellas tomaran su rumbo y yo el mío</p> <p>Natalia: ¡Gumaro tú te vas a buscar a esa pelantrusca y ya me conoces!</p> <p>Gumaro: jajaja, No Natalia, en mi ausencia he aprendido a no temer a nadie, a nadie, mucho menos a ti, que ya no significas nada en mi vida</p> <p>Natalia: está bien, ¡Gumaro!. Gumaro perdóname no sabía lo que hacía pero nunca he dejado de quererte, equivoque la forma pero en el fondo no he podido, ¡no puedo vivir lejos de ti!</p> <p>Gumaro: ¿ahora lo comprendes?</p> <p>Natalia: ahora que me dejas por otra, todo esto que ves, estos moños ridículos no sientan bien en mi cabeza llena de canas, pero como ella es joven, yo quise parecértelo para reconquistar tu cariño</p> <p>Gumaro: ¡Natita!</p> <p>Natalia: nunca me has querido Gumaro, hace 25 años que vivo engañada, ahora lo comprendo ¡al diablo estos moños, que de nada me van servido!</p> <p>Gumaro: ha servido para demostrarte que yo te quiero más como eres, sin pinturas, aceites y que valen más tus nobles canas que todos los listones del mundo. Mi marquesita de Salvatierra.</p>

Continuando con el proceso de descomposición, prosigue la estratificación del texto fílmico, en esta parte se identifican los elementos significativos de la masculinidad dominante y masculinidad invisible.

Esquema 7 Estratificación de la estructura sintagmática

<i>Película</i>	<i>Secuencia</i>	<i>Escena</i>	<i>Masculinidad dominante</i>	<i>Masculinidad invisible</i>	<i>Tiempo</i>	
<i>Enamorada</i> (1946)	1. José Juan reúne a los ricos de Cholula para pedirles que cooperen con la causa	1. Confronta a Fidel Bernal.	X		90:45	
		2. José Juan da un discurso sobre la revolución a los ricos del pueblo.	X			
		3. José Juan manda fusilar a Fidel Bernal.		X	15:11	
	2. Beatriz Regresa a su casa y se encuentra con el general José Juan Reyes.	4. Beatriz Se levanta el vestido para subir un escalón.	X		30:14	
		5. Beatriz se regresa y le pega a José Juan Reyes.	X	X		
		6. Beatriz se va.			32:06	
	3. Beatriz y José Juan se encuentran afuera de la iglesia del pueblo.	7. Beatriz y José Juan discuten.	X	X	1:02:17	
		8. Llega el Padre a defender a Beatriz.				
		9. Beatriz y el padre se retiran para entrar a la iglesia.	X		1:05:15	
	4. Don Joaquín se acerca a hablar con José Juan	10. Don Joaquín le pide permiso a José Juan para sentarse con él.			X	1:08:13
		11. José Juan no quiere hablar con nadie, y don Joaquín regresa con los otros soldados.	X			
		12. Don Joaquín le ofrece prender el			X	

		cigarro de José Juan y se queda a platicar. 13. Don Joaquín se levanta y se va.		X	1:13:10
	5. José Juan le lleva serenata a Beatriz	14. José Juan le pide perdón a Beatriz. 15. El trio calavera canta 16. Beatriz se asoma por la ventana y observa a José Juan.	X	X	1:13:32
				X	1:17:45
<i>Una familia de tantas</i> (1948)	6. Baño	17. Héctor se está bañando en la tina. 18. Entran Estela, Maru, Lupita y Ángel al baño. 19. Entra don Rodrigo y regaña a sus hijos. 20. Don Rodrigo pide que salgan sus hijas y se queda a hablar con Héctor.	X X X X		5:40 8:22
	7. Desayuno en familia	21. Lupe está sirviendo el desayuno. 22. Don Rodrigo y su sobrino Ricardo platican, mientras los demás están callados. 23. Lupe entra a retirar los platos. 24. Héctor se levanta pensativo y sin comer 25. Don Rodrigo va a su cuarto para preguntarle qué es lo que le pasa.	X X X		1:18:46 1:24:07
	8. Don Rodrigo y doña Gracia se enteran que serán abuelos.	26. Don Rodrigo regaña a su hijo porque embarazó a su novia.	X	X	1:29:46 1:30:38

<p>afuera de la casa de su abuela.</p>	<p>42. Sale el padre y se pone en medio de los dos bandos.</p> <p>43. Los López se van y el padre les explica a los primos García como les quitó las pistolas.</p>	<p>X</p>	<p>X</p>	<p>1:02:12</p>
<p>14. Los primos García hacen el paso de la muerte en el jaripeo.</p>	<p>44. El pregonero anuncia que los tres García van realizar el paso de la muerte.</p> <p>45. Los primos le dicen a Lupe que ganaran la medalla para dársela a ella.</p> <p>46. El pregonero anuncia que los García harán el paso de la muerte con los ojos vendados.</p> <p>47. Los primos García se cambian de caballo.</p>	<p>X</p> <p>X</p> <p>X</p> <p>X</p>		<p>1:09:05</p> <p>1:11:27</p>
<p>15. Los tres García van con Lupe para preguntarle con cuál de los primos se quedara.</p>	<p>48. Lupe hace la maleta mientras discute con los Luises.</p> <p>49. Sale y baja las escaleras, escucha disparos y regresa enseguida.</p> <p>50. José Luis la besa a la fuerza, ella trata de resistirse pero finalmente lo acepta</p>	<p>X</p> <p>X</p> <p>X</p>		<p>1:44:46</p> <p>1:47:59</p>

<i>La familia Pérez</i> (1949)	16. Natalia les explica a sus hijas como se deben tratar a los hombres.	51. En la sala están platicando doña Natalia y sus hijas. 52. Entra don Gumaro 53. Doña Natalia le exige a don Gumaro que pida otro préstamo		X X	4:40 7:17
	17.	54. Las hijas esperan que su mama le dé permiso a su papa para comer. 55. Todos se sientan en el comedor. 56. Patricia trae la comida (albóndigas). 57. Terminan de comer y se van.		X X X	10:36 14:04
	18.	58. Doña Natalia les dice a sus hijas la falta que hace su padre. 59. Doña Natalia y Clara van a buscar a Gumaro a la casa de Margarita	X	X	1:12:01 1:14:48
	19. Gumaro regresa a su casa para buscar a su hija Rosa.	60. Vuelve Gumaro a su casa para decirle como la búsqueda de Rosa. 61. Llega Ramón y lo regaña Gumaro por la manera de expresarse de Rosa.	X X		1:16:49 1:19:44

	20. Gumaro está listo para irse de nuevo.	62. Gumaro está en el cuarto haciendo sus maletas.	X		1:26:25
		63. Al cuarto entra doña Natalia cantando para llamar la atención de Gumaro.		X	1:29:26

Esquema 8 Enumeración y ordenamiento de códigos de masculinidad dominante

Masculinidad dominante

Observables	secuencia	escena
Violencia/dominio	1,3,4,6,7,9,15,19	1,2,3,8,9,11,17,19,20,21,23,27,30,34,48,60,61
Competitividad	14,15	44,45,46,47,49
Honor familiar	6,8,9,18	20,26,28,29,58,
Heterosexualidad	5,14,15	15,47,49
Valentía	1,10,13,14,19,20	1,2,31,32,42,44,60,62
Obsceno	2,6,12,15	4,18,38,40,50,
Romántico/ enamorado	2,5	5,15

Esquema 9 Enumeración y ordenamiento de códigos de masculinidad dominante

Masculinidad Invisible

<i>Observables</i>	<i>secuencia</i>	<i>escena</i>
Sumisión	8,11,13,16	26,35,36,37,43,51
Inferioridad	4,8,11,16,17,18	13,26,35,36,37,54,55,59
Cobardía	7,13, 17	24,41,56
No agresivo	2,3,5,7,16,17,18	5,6,7,14,22,52,55,59
Complaciente	4,5,7,12,16,18,20	10,12,13,14,16,22,25,33,39,53,59,63

Esquema 10 Reagrupamiento y modelización de los códigos de la masculinidad dominante y la masculinidad invisible.

Corpus de películas	<i>Estética, narración y representación de la masculinidad dominante</i>	<i>Estética, narración y representación de la masculinidad invisible</i>
Enamorada (1946)	Violencia /dominio Obsceno y heterosexual Romántico/enamorado	Cobardía
Una familia de tantas (1948)	Honor familiar Violencia/dominio Heterosexualidad	Sumisión
Los tres García (1947)	Honor familiar, competitividad y valentía Obsceno y heterosexual Orgullo	Sumisión
La familia Pérez (1949)	Honor familiar Violencia/dominio	Complaciente y obediente Inferioridad Sumisión Cobardía

Esquema 11 Representación de la masculinidad en los diálogos cinematográficos del corpus de películas, *Enamorada* (1946), *Una familia de tantas* (1948), *Los tres García* (1947) y *La familia Pérez* (1949)

Observable	Texto
Violencia/dominio	Rodrigo: Tu eres el más obligado a que se cumplan mis órdenes (<i>Una familia de tantas</i>)
	Gumaro: en primer Lugar no vuelva a fumar delante de mi mequetrefe (<i>La familia Pérez</i>)
	Luis Manuel: lo malo es que no saldrás de esta habitación, hasta que no hayamos aclarado las cosas (<i>Los tres García</i>)
Competitividad y valentía	Pregonero: ¡Hazaña sensacional, la emoción va a ser más fuerte , pos con los ojos vendados los tres García van volados a desafiar a la muerte! (<i>Los tres García</i>)
	Luis Antonio: ¡Tranquilino!, prepárame con que vendarme los ojos voy hacer el paso de la muerte a ciegas.
	Luis Antonio: no vamos a quedar como unos collones

	(Los tres García) Luis Manuel: tú no metas son cosas de hombres. (Los tres García)
Honor familiar	Luis Manuel: que poco conocen a los García (<i>Los tres García</i>) (<i>Los tres García</i>)
	Rodrigo: Que esto te sirva de escarmiento, en un mes no habré de dirigirte la palabra y no contarás con mi bendición...el tal Leopoldo no habrá de poner un pie más en esta casa, los sorprendí besuqueándose a media calle. (<i>Una familia de tantas</i>)
	Luis Antonio: Los García siempre hemos tenido muchas pistolas. (<i>Los tres García</i>)
	Rodrigo: Aunque no la quisiera, un hombre debe ser responsable de sus actos, si no para que me he sacrificado tanto en educarlo, lleva mi nombre y no quiero que mañana se diga que mi hijo no supo reparar sus propios errores. No creas que no me doy cuenta de mis responsabilidades, mañana hay una boca más en esta casa. (<i>Una familia de tantas</i>)
Obsceno y heterosexual	Juan: ¡Que bruta! Mira nomas que chamorros tan lindos pero cuerpo de tentación, cara de espantapájaros (<i>Enamorada</i>)
	Luis Antonio: válgame dios, ¿no me regala un aretito chula?
	Luis Antonio: quiere comprar un burro yo se lo vendo mí alma, que vivan las hembras chulas despachadas con ganancias, hágame caso chula, pero no se enoje, porque está usted como rifle, como cañón, como...como me gustas chula. Que lastima que no me entiendas güerita pelos de elote porque te iba a decir que estas requetébuena para mama de mis chamacos (<i>Los tres García</i>)
	Rodrigo: Comprendo hijo y no me explico porque no me hablas con franqueza, si quieres de vez en cuando puedes llegar más tarde a tu casa , sabes a tu edad los padres debemos ser más tolerantes, me entiendes verdad. (<i>Una familia de tantas</i>)
Romántico/ enamorado	Don Joaquín: así como me ve todo viejo y arrugado, yo fui joven como usted, si mi general aunque no lo parezca, y me enamore de una muchacha. Ahora que ella y yo logramos entendernos, pero hubo un pleito, lo que nunca falta cuando uno está enamorado, ahora que aquel pleito no fue como los otros, que como es natural ya habíamos tenido anteriormente; a ella le mordió el orgullo mi general y a mí lo macho. Ella se fue por su

	<p>lado y yo por el mío con una lagrimita que yo le hubiera visto en aquellos ojos tan lindos yo me lo hubiera hincado con todo y lo macho y le hubiera pedido perdón mi general, pero hay mujeres que no lloran y...yo... aquí estoy como estoy mi general. Yo sé lo que le pasa mi general y créame, yo se que lo que siente aquí, pero se necesita ser muy macho pa saber pedir perdón (<i>Enamorada</i>)</p> <p>Gumaro: han servido para demostrarte que yo más como eres, sin pinturas ni aceites y que valen más tus nobles canas que todos tus listones del mundo, mi marquesita de Salvatierra. (<i>La familia Pérez</i>)</p>
Orgullo	<p>José Luis: ¿Qué tengo cara de muerto de hambre?, Usted que cree que por tiene dinero va a humillarme, mire güerito guárdese su dinero y ahí le van 10 pesos más para que se los trague de alfalfa. (<i>Los tres García</i>)</p>
Sumiso y dócil	<p>Gumaro: es lo único que puedo tomar en esta casa, nota (<i>La familia Pérez</i>)</p>
	<p>José Luis: no diga eso abuelita Luis Antonio: perdóneme abuela Luis Manuel: no seré yo que le vuelva a dar motivo de queja (<i>Los tres García</i>)</p> <p>Padre: y ustedes, si son tan cobardes, disparen sobre ellos indefensos y sobre mí también (<i>Los tres García</i>).</p>
Inferioridad	<p>Natalia: ahora bien Gumaro, si tú me prometes bañarte, rasurarte, velarte, cepillarte y arreglarte. Si tú me prometes todo eso, pues también te vas a ir a cenar a la cocina, porque no sabes comportarte en sociedad (<i>La familia Pérez</i>)</p>
Cobardía y no agresividad	<p>Fidel: ¡no!, ¡no por favor mi general! No me mate, yo le doy los treinta mil pesos y el ganado pero no me mate (<i>Enamorada</i>)</p> <p>Gumaro: No hija, no, yo no he querido decir eso (<i>La familia Pérez</i>)</p>
Complaciente y obediente	<p>Gumaro: Esta bien tratate de conseguirlo ¿Cuánto le puedo ofrecer a don Ricardo de abono quincenal? (<i>La familia Pérez</i>)</p>

4.3 Historias en blanco y negro. Un ejercicio de análisis

Esta parte del capítulo se centra en el análisis de algunas secuencias de las películas: *Enamorada*; *una Familia de tantas*; *Los tres García* y *La familia Pérez*. En los filmes de la época de oro se muestran la clásica tipificación: hombres proveedores y mujeres encargadas de las tareas del hogar. De acuerdo a la construcción de género, los personajes masculinos son activos, mientras que los personajes femeninos son pasivos. El discurso de las producciones de cinematográficas promueve información y determinadas representaciones, en relación con las identidades masculinas y femeninas. Las imágenes proyectan situaciones que privilegian a ciertos grupos, en ellas se muestran las relaciones simbólicas de poder. Por lo tanto hombres y mujeres se le asignan roles de acuerdo a su género.

La masculinidad representada en el cine durante de la época de oro, se debe analizar de acuerdo al contexto sociohistórico. La industria cinematográfica nacional de los cuarenta era un mundo de hombres, los directores retrataron la vida de acuerdo a su percepción. “Revalorándose dentro de las relaciones de poder en la actividad implícitamente masculina de ver y la condición implícita de ser objeto de la vista” (Mercader, 2002, p.291). En otras palabras, en el cine la principal autoridad es la masculina, bajo esta dominación el celuloide ha dibujado ciertos estereotipos, los cuales refuerzan los valores que existen dentro de una sociedad heterosexual.

Las primeras representaciones de la masculinidad en el cine mexicano, se localizan en filmes revolucionarios, manifestando la violencia de los hombres. El sexo masculino es el protagonista en estas tramas, los varones encarnan la furia y firmeza del hombre bélico. Los combates entre hombres reafirman su posición dominante ante los demás, demostrando que no son cobardes. “La Revolución muestra hombres estrictamente hombres, en su

aspecto más primitivo, y a mujeres hembras insertados en un paisaje que alterna entre la crueldad y la dicha” (Mercader, 2002, p.296). Asimismo, la comedia ranchera exalta la vida de personajes masculinos enfrascados en contextos rurales. Situando a la hacienda como el lugar por excelencia para desarrollar la trama, convirtiéndola en un eje central para explayar la masculinidad.

Las historias que se presentan en los largometrajes son melodramas rancheros llenos de folklore, y de hombres valientes. “Estos personajes estaban habilitados sobre todo por una fuerte carga de atributos propios de su personaje: la pistola, caballo, guitarra, tequila, y por supuesto la hembra” (Torres San Martín, 2001, p.92-93).

En los burdeles y los cabarets las figuras masculinas asumieron otra representación menos loable y carismática que la de sus antecesores; los atributos de masculinidad ya no fueron el caballo, la pistola y la vestimenta de charro, sino flamantes automóviles, el cigarro en la mano suntuosos trajes y sombreros. Bajo esta nueva identidad y para efectos dramáticos surgieron como figuras complementarias de las prostitutas, los padrotes y los dueños de los burdeles, quienes en la trama ejercían el dominio y la subordinación de las mujeres”. (Torres San Martín, 2001:94-95).

Las producciones audiovisuales son una ventana que permiten a los espectadores explorar y conocer los tipos masculinidades en las películas. El cine proyecta características propias de la virilidad, relacionadas con procesos culturales de la construcción de “ser hombre”. En las cintas se exponen formas opuestas del comportamiento de mujeres y hombres. Dentro del discurso narrativo el varón es elemento activo, mientras que el papel de la mujer es pasivo. El contexto en el que se desarrollan las historias giran en torno a la familia tradicional: los padres viven juntos y son un ejemplo a seguir para los hijos. En ocasiones hay otras figuras de respeto como los abuelos.

Una cinta característica es “Una familia de tantas 1948”⁵ (En esta película Fernando Soler se convierte en el padre de familia, prototípico, duro guardián de la honra del clan” (Lozoya, 2006:31) “esta representación masculina funcionó como otra construcción cultural más de la ideología patriarcal, aquella que dicta que los hombres deben proveer los bienes materiales, otorgar un apellido, representar el núcleo familiar” (Torres San Martín, 2001, p.98)

En la pantalla grande se naturaliza a la hombría por la capacidad de sostener encuentros sexuales con distintas mujeres. Esto reforzará su honor y aumentará su reputación ante los demás. “La virilidad tiene que ser revalidada por los otros hombres en su verdad como violencia actual o potencial, y certificada por el reconocimiento de la pertenencia al grupo de los “hombres auténticos»”. (Bourdieu, 2000, p.70). En el campo sexual femenino, la pureza y la castidad son los principales atributos. Las mujeres se ubican dentro del hogar, a diferencia de los hombres, son los proveedores, se encargan del sustento económico. “Las manifestaciones visibles de las diferencias entre sexos —actitud, vestuario, peinado— y en un sentido más amplio, los detalles, aparentemente insignificantes de los comportamientos que se desarrollan en cada una de las historias cargadas de innumerables e imperceptibles llamadas al orden y la estructura de los géneros” (Mercader, 2002, p.294).

Por consiguiente tanto hombres y mujeres están constreñidos a ciertos comportamientos y funciones; es decir, las mujeres se dedican al cuidado de los hijos y demás tareas domésticas, además ser siempre sumisas y emocionales. Los hombres deben de reprimir totalmente su lado sentimental, no demostrar sus emociones, pues hacerlo

⁵ Producción de Alejandro Galindo.

demerita su posición dominante. La masculinidad es una peculiaridad obligatoria que siempre se demuestra, para preservar el sistema patriarcal. A continuación se presentará el análisis de las secuencias elegidas de las películas: *Enamorada*; *Una familia de Tantas*; *Los Tres García y la Familia Pérez*.

4.3.1 *Enamorada*. “Por ver otra vez ese chamorro me aguantaría una cachetada”

Pedro Armendáriz da vida al general José Juan Reyes, un hombre de fuerte personalidad y aspecto desafiante. En el largometraje se puede observar que los espacios sociales donde se desarrolla la acción son la cantina, la hacienda y la iglesia del pueblo. Entre imágenes rurales y discursos políticos, se puede apreciar el temperamento del general, hombre cabal y bastante enérgico. Entre gritos, y manotazos deja claro a los hombres de Cholula, quien se encuentra en la posición de superioridad. Estas características se apegan al concepto de masculinidad hegemónica de Connell (2003). Esto se observa en el siguiente ejemplo, cuando el general pregunta quién es Fidel Bernal, este se muestra temeroso. Ante la presencia del general Reyes, Fidel adopta una actitud cobarde, de sumisión total e inferioridad. La representación de Fidel es la de un hombre pusilánime y ante los demás queda como un poco hombre.

En cambio la figura del general Reyes, se posiciona en lo más alto de la masculinidad hegemónica. Como un buen “macho” el general Reyes, intenta reafirmar su acentuada masculinidad, a través de piropos obscenos, y esto ocurre cuando dice: “¡que bruta, mira nomas que chomorros tan lindos!, ¡y qué cuerpo mano! Pero cuerpo de tentación cara de espantapájaros”⁶. Esto lo hace delante de sus compinches, con el fin de asegurarles a los demás que es un verdadero hombre. Ante el insulto que recibió Beatriz Peñafiel del genera, esta decide contestarle con un dos cachetas. Al ver la reacción de esta mujer, el general se queda sorprendido y enamorado, y dice con “esta mujer me voy a casar”⁷

⁶ Dialogo de *Enamorada* (1946). Director Emilio Fernández

⁷ Dialogo de *Enamorada* (1946). Director Emilio Fernández

Desde el momento que Beatriz y el general Reyes se conocen, en la película surge una dinámica de poder. Ella prácticamente lo rechaza, por ser un hombre revolucionario, y un “aventurero cualquiera”⁸, en cambio él queda perdidamente de ella. Entre golpes, insultos, y burlas surge esa lucha poder, por someter al otro. En vista de que el general no puede conquistar a la indomable de Beatriz, el general Reyes desiste de hacerlo. Cuando se trata de pretender a una mujer, el verdadero hombre debe ser muy macho para reconocer los sentimientos que siente por ella.

Al principio se pone al general Reyes, como un hombre de carácter recio, que no es fácil de doblegar. Pero, al enamorarse de Beatriz, deja de lado su masculinidad, hasta parece un hombre sometido por el amor. Pero también hay que recordar que un auténtico hombre es capaz de querer a una mujer. Esto no significa que siempre le va estar rogando; esto se puede ver, cuando el general Reyes, le lleva serenata a Beatriz, este al ver que ella no accede, él la deja en paz.

La masculinidad que representa el general Reyes, es símbolo nacionalista, que se caracteriza por su vestimenta, botas, sombrero y carrilleras. Es un hombre valiente, firme, y fiel de a sus convicciones. Pero detrás de armadura de “macho”, se esconde un hombre condescendiente, y esto tal vez tenga relación porque fue seminarista en su juventud. Hay que recordar que las figuras eclesiásticas en las películas mexicanas, se caracterizan por ser piadosos. Durante la cinta el carácter de general Reyes se ve doblegado poco apoco, por el amor que le profesa a Beatriz. Otro personaje importante en esta historia, es el padre Sierra, amigo y ex compañero del general Reyes. La intervención del padre Sierra influyó para que Beatriz cambiara sus ideas sobre el general Reyes.

⁸ *Enamorada* (1946). Director Emilio Fernández

4.3.2 *Una familia de tantas*. “El hombre debe ser responsable de sus actos”

Al inicio del sexenio del presidente Manuel Ávila Camacho, nació una nueva clase social en México, apareció la clase media. Poco a poco la población urbana iba creciendo, dejando atrás las regiones rurales, este cambio social dio paso al México moderno. Con el desarrollo de la industrialización en el país, más familias pertenecían a la clase media, este nuevo sector... En la pantalla grande se presenta a la familia como una institución sagrada y fundamentada en los más altos valores morales. Dicho de otra manera, este tipo de familia se caracteriza por ser religiosa, monogámica, numerosa y conservadora. En el seno familiar los padres son figuras sagradas, son los que imponen las pautas que deben cumplir los hijos.

Aunque los hijos que no cumplan los mandatos y no respeten a sus progenitores, están condenados al rechazo de su familia. El castigo para los hijos desobedientes prácticamente es la expulsión del hogar, y deben sufrir el castigo de ser olvidados por los demás. Así pues la ocupación de los hijos es cumplir las órdenes, con respeto y sumisión. Por otro lado, la estructura que rige a las familias del cine nacional, es que la madre lleva una relación cercana con los hijos; mientras que el padre se ocupa de proveer y garantizar la seguridad de los suyos.

La estampa que hace Alejandro Galindo en *Una familia de tantas*, es un retrato de una familia, extremadamente conservadora. Que intenta rescatar las costumbres de la sociedad porfirista, donde la autoridad, el sometimiento y el catolicismo son los fundamentos de esta historia. En el hogar de los Cataño existe un fuerte apego al tradicionalismo, no permiten que nada desconocido entre en sus vidas. Por lo tanto, el padre (Rodrigo Cataño) siempre se muestra hostil a cualquier cambio que vaya a ocurrir en casa; por ese motivo la vista del vendedor de aspiradoras es un peligro para la estabilidad y el

tradicionalismo de los Cataño. Esta situación perturbará el orden estricto impuesto por Rodrigo, e iniciará fuertes conflictos familiares.

Desde el inicio esta película deja en claro los roles sociales de la familia Cataño, los hombres se encargan de salir a trabajar y las mujeres se ocupan de las tareas del hogar. La figura central de este análisis es el padre Rodrigo Cataño (Fernando Soler), el cual se caracteriza por ser un hombre sumamente autoritario y controlador. El señor Cataño es un digno representante de la masculinidad hegemónica, ejercer su dominio de manera natural y los demás aceptan su manera de ser. Por el contrario su esposa Gracia, es una mujer abnegada que obedece sin protestar todas las órdenes de su marido. Ni importa la situación, ella no tiene ni voz, ni voto en las decisiones del hogar y familiares.

No obstante, Héctor el hijo mayor del matrimonio Cataño, es el orgullo de Rodrigo por el simple hecho de ser varón. Además su padre le otorgó el permiso para reprender a sus hermanas, tiene la tarea de velar el honor de familia y vigilar que se cumplan los mandatos de su padre. Por otro lado Estela es la mayor de las mujeres, trabaja con un tío y no realiza actividades domésticas. Por cuestiones de edad, su padre consintió que tuviera un novio formal. Obviamente el control de las visitas y los horarios son totalmente estrictos y son constantemente vigilados por su madre. Después sigue Marú, una adolescente que está a punto de cumplir sus quince años. Ella es quien más ayuda a su mamá en la casa, y cuidar a sus hermanos menores. Pero no acepta el destino que le ofrece su padre, es decir casarse con su primo Ricardo Cataño (hombre provinciano y bastante acaudalado). Por último están Lupita y Ángel, los hermanos menores, estos personajes no tienen mucha relevancia en la cinta.

Es evidente como está organizada la estructura familiar de los Cataño, la madre y las hijas sometidas por los hombres de la casa. El padre como autoridad principal, decide y establece que es lo que está bien y lo que no para ellas. Además él se encarga de los castigos; por ejemplo, cuando descubrió a Estela besándose con su novio, la golpeó fuertemente para corregir su acción. A pesar de los gritos de Estela, nadie puede ayudarla, porque es comer perjurio a la autoridad paternal. Ni si quiera su esposa es capaz de desafiarlo, al contrario deja que termine su castigo, porque también ella está sometida. Este melodrama de carácter moral presenta un padre estricto, puritano, distante emocionalmente y machista.

En la cinta y en las secuencias elegidas se promueve un discurso decoroso y de buenas costumbres. Sin embargo, en las escenas se fomenta la doble moral, el beneficio al género masculino; dicho de otra manera Héctor puede llegar más tarde, es decir, él tiene que cubrir sus necesidades sexuales. En cambio sus hermanas deben ser cuidadosas, recatadas y sobre todo llegar vírgenes al matrimonio. Otro aspecto significativo, es el honor familiar, tema importante sobre todo para los hombres, ya que es su deber protegerlo. Este aspecto se ve reflejado, cuando le dice Rodrigo a su hijo Héctor, “¡el hombre debe ser responsable de sus actos, sino para que me he sacrificado tanto en educarlo!, llevas mi nombre y no quiero mañana se diga que mi hijo no supo reparar sus propios errores”⁹. Como hombre Héctor debe cumplir con su obligación, él debe casarse para darles un techo y apellido a su novia e hijo.

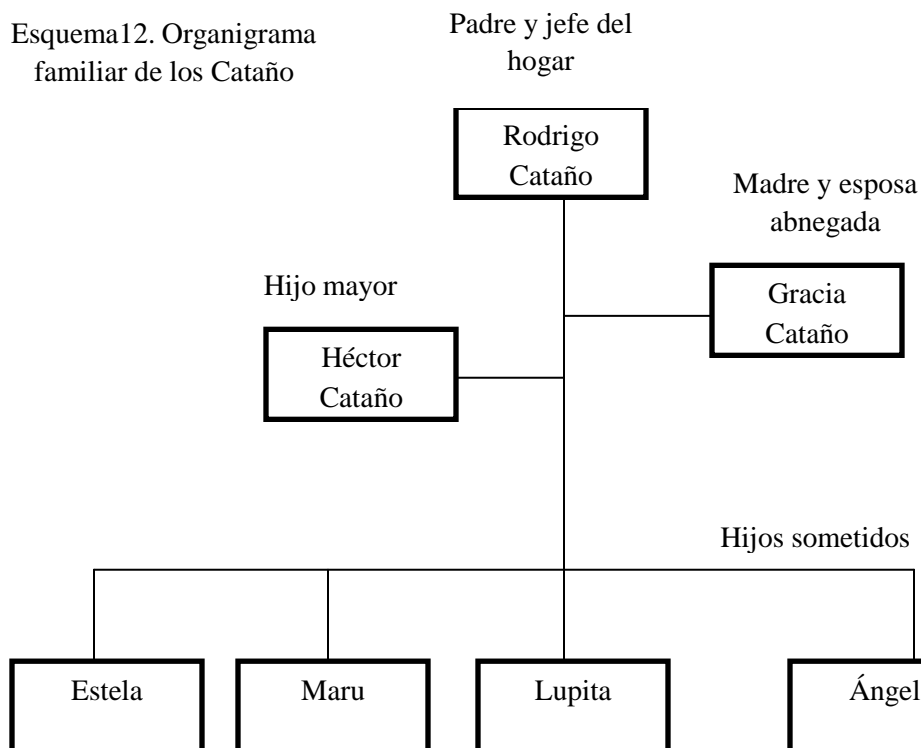
Por último, Rodrigo cree que lo mejor para sus hijos es mostrarse autoritario y duro para que aprendan a respetarlo. Sin embargo, su actitud alejó y propicio el miedo a sus

⁹ Dialogo tomando de la película *Una familia de tantas* (1948). Director Alejandro Galindo

hijos, de nada le sirvió ser tan dominante. Al contrario, su carácter poco comprensivo desató fuertes conflictos entre sus hijos mayores, por un lado Héctor embarazó a su novia; Estela se marchó después de la golpiza que le propino; y Marú finalmente se reveló contra el sistema opresor de Rodrigo, para poder casarse con Roberto del Hierro. *Una familia de tantas*, es sin duda una de las producciones cinematográficas que abarca varios aspectos de la sociedad de los años cuarenta. Hace una excelente descripción de la familia clasemediera de aquellos años, expone también la aproximación de las nuevas tecnologías; y además hace un retrato fiel de la estructura familiar, claramente se observa el poder masculino como somete a las mujeres.

A continuación se presenta un esquema de la jerarquía familiar de los Cataño.

Esquema 12. Organigrama familiar de los Cataño



4.3.3 *Los tres García*. “*Los García siempre hemos tenido muchas pistolas*”

El género de la comedia ranchera expone un país excesivamente mexicano, aquí se presentan panoramas completamente rurales. Entre escenarios campestres, caballos y pistolas, sobresalen los charros, hombres bragados, enamorados, y bastante varoniles. La imagen del charro en el cine, se convirtió en un estereotipo que enaltece la masculinidad del hombre mexicano. Las principales características de un buen charro es ser un jinete experto, portar con orgullo su vestimenta, y una actitud valerosa. En las producciones cinematográficas se expone al charro como un símbolo nacionalista, como algo exclusivamente mexicano. Dentro de la categoría de la comedia ranchera, se encuentra la cinta *Los tres García* (1946), película que exalta la mexicanidad.

El filme de *Los tres García* (1946), ejemplifica la masculinidad hegemónica ya que sus personajes están conformados por hombres valentones. Siempre dispuestos en dejar en alto el apellido García, constantemente demuestran su valor ante los demás para reafirmar su posición superior. El director Ismael Rodríguez, presenta la historia de tres primos con personalidades diferentes, que están en constante conflicto. Pedro Infante, Víctor Manuel Mendoza y Abel Salazar, son hombres ingobernables, que traen de cabeza al pueblo por sus pleitos. La única de hacerlos razonar es su abuela, Sara García; en esta comedia ranchera se desatan los deseos de venganza de viejas rencillas familiares con los López. Y la llegada de la bonita prima se desencadena una fuerte competencia por su amor y probar quién es el más hombre de los tres.

Los García son el ejemplo perfecto del macho mexicano, pero cada primo tiene distintas conductas; cada uno representa una característica de la masculinidad hegemónica, Luis Manuel (Víctor Manuel Mendoza) simboliza la guapura viril y la galantería; Luis

Antonio (Pedro Infante), es el clásico mujeriego, parrandero, jugador e irresponsable, que a través de piropos vulgares y con mentiras convence a las mujeres para que siempre le digan que sí. En pocas palabras es un don Juan. Por último está el primo José Luis (Abel Salazar) el personifica el orgullo masculino, la violencia, y además está convencido que la mejor forma de conquistar a una mujer es por medio de la agresión y la arrogancia. José Luis personifica la honra y dignidad del macho mexicano.

A pesar de las evidentes diferencias de los primos García, estos tienen en común salvaguardar el honor familiar; ser valientes cuando sea necesario; y demostrar a su manera el gusto por las mujeres. Por ejemplo, cuando Luis Antonio, mira por primera vez a Lupe, y le dice, “que lastima que no me entiendas güerita pelos de elote, porque te iba a decir que estas requeté buena para mamá de mis chamacos”¹⁰. Decir esta clase de piropos obscenos, es una manera de mostrar su superioridad y su heterosexualidad, este comportamiento pertenece a la masculinidad hegemónica. La reafirmación de su posición dominante no solo se debe demostrar con las mujeres, sino también con los otros hombres. En otras palabras, cuando los primos García se enfrentan con los López, en esta escena hay una lucha de poder masculino.

La enemistad que existe entre las dos familias es un factor determinante para manifestar cuál de los dos clanes es más valiente. Es decir, cuando los García son acorralados por los López, los luises sin titubear los enfrentan aunque no traigan sus pistolas. Como estos se encontraban desarmados gracias al padre, este sirve como mediador entre ambos bandos, y suaviza la pelea. Por muy machos que sean lo protagonistas, el

¹⁰ Dialogo tomado de la película *Los tres García* (1947) director: Ismael Rodríguez.

personaje del padre, es una figura central en la historia. El señor cura como autoridad eclesiástica tiene el respeto de todos, es un símbolo de supremacía y de orden social.

En cambio el papel de la abuela, doña Luisa García viuda de García, personifica a una mujer fuerte. Es la matriarca del clan García, que se caracteriza por su inseparable puro, vestimenta conservadora y su bastón. La abuela del cine nacional “es a la vez halagadora y tranquilizadora la encarnación de la suprema autoridad en una anciana que lanza inapelables órdenes [...] reparte bastonazos, admite la necesidad de violencia en los machos” (García Riera, 1993.p.9). Para los primos García su abuela es la mujer más importante, siempre acceden a sus peticiones aunque no estén de acuerdo. La abuela es la que única que puede controlar los fuertes temperamentos de sus nietos. A continuación se presenta un dialogo de la película, que expone el respeto de los tres García hacia su abuela.

“Abuela: quien habría de decirme que aquellos chiquillos que yo crie con tanto desvelos habrían de ahora amargarme la vida, sea por dios, cría cuervos y te sacaran los ojos.

José Luis: no diga eso abuelita

Luis Antonio: perdóneme abuelita

Luisa Manuel: no seré yo el que le vuelva a dar motivo de queja doña Luisa”.¹¹

Otro personaje femenino importante en largometraje, es la prima Lupe, una mujer bonita, de personalidad noble y dócil. Es la clásica representación de la señorita buena, pura e inocente, es la imagen de la mujer ideal. Desde la perspectiva masculina hegemónica cumple con las características de una buena compañera, porque es heterosexual, virgen y esta resignada a una vida marital. Prácticamente Lupe es vista como el objeto de deseo y es

¹¹ Dialogo tomado de la película *Los tres García* (1947) director: Ismael Rodríguez.

el detonante para que sus primos compitan por su amor. Este personaje esta reducido a ser la típica dama sensible, y fácil de manipular por los hombres.

A grandes rasgos *los tres García*, es una cinta que procura resaltar el comportamiento viril de los personajes principales. Los tres primos conjuntamente representan al típico macho mexicano, en la película son obvias las prácticas de la masculinidad hegemónica. La virilidad representada por Luis Antonio, José Luis y Luis Manuel, se caracteriza por ser mujeriegos, sentimentales, valientes y osados. Por otra parte, el cuerpo de los tres Luises, son un símbolo de la masculinidad, son cuerpos bien definidos, y fuertes. Hombres fornidos, de espalda ancha y manos fuertes, que engalanan su cuerpo con su traje charro, sombrero y botas. Sin embargo, cuando se trata de conquistar a una mujer, su personalidad de “macho” se equilibra con su lado romántico.

A continuación se presenta una tabla que sintetiza la personalidad de *Los tres García*

Esquema.13 Resumen del carácter de los García

Luisa García (abuela)	Luis Manuel	Luis Antonio	José Luis
Se caracteriza por ser vestir de forma conservadora, sus principales rasgos son su puro y bastón. Su figura es un signo de autoridad.	Generalmente se viste con trajes elegantes, es vanidoso, mezquino y siempre se jacta de ser universitario.	Es el clásico charro mujeriego y parrandero, siempre lo acompaña una botella de tequila, es carismático y seductor.	Siempre viste de charro, su personalidad es altiva, no deja permite que nadie lo humille, su temperamento es hostil.

4.3.4 *La familia Pérez. “Tomar nota, es lo único que puedo tomar en esta casa”*

De acuerdo al universo cinematográfico nacional, México es un país conformado por los hombres más valientes, temerarios y enamorados del mundo. En el ámbito familiar, el que lleva las riendas del hogar es el padre, al que le deben respeto y admiración. Generalmente las familias del siglo pasado la figura paterna era la más importante, es el proveedor, protector y la máxima autoridad. Aunque el núcleo familiar estaba compuesto por dos padres, es decir papá y mamá, el hombre era quien tenía la última palabra. Mientras que la mujer se ceñía a obedecer la voluntad de su marido, y enseñar a los hijos a hacer lo mismo. Nadie podía cuestionar los mandatos, ni mucho menos desobedecer las normas impuestas en casa.

Sin embargo, no todas las familias son iguales, ni tienen las mismas reglas, y para muestra, está *La familia Pérez*. Los Pérez viven en una colonia clase mediera, su departamento no es muy elegante, pero tampoco tan humilde. El personaje más importante es Natalia Vivanco de Pérez, esta ama de casa nada convencional, es exigente y degrada a su marido. Mientras que Gumaro Pérez es un hombre benévolo y servicial, siempre trata de tener contenta a su esposa. El matrimonio Pérez, tiene cinco hijos, cuatro mujeres y un varón, la mayor es Clara es la única que trabaja; luego le sigue Irene, una joven presumida, y engreída porque se va a casar con un hombre rico; la tercera es Patricia siempre está en la cocina, preparando los alimentos y limpiando la casa; la cuarta es Rosa, una muchacha coqueta que se dedica exclusivamente a divertirse; por último Ramón, es el más que chico, es un holgazán y es muy igualado con su padre.

En esta cinta la figura paterna es un hombre que está bajo el yugo de su esposa, constantemente es humillado por ella. De acuerdo a los lineamientos de la masculinidad, Gumaro no cumple con los preceptos establecidos en el código masculino. Al contrario es

una representación de un hombre sometido, de un títere que es manejado por su mujer. Situación que desencadena que Gumaro no solamente sea la burla de su familia, sino que también es el hazmerreír de la oficina. El patriarca de la familia Pérez, es la excepción de los modelos usuales de la paternidad; pues su personalidad dócil y su falta de carácter para exigir respeto no le ayudan en nada.

A pesar de que Gumaro desempeña su papel como proveedor, sigue siendo un hombre dominado por su mujer. Básicamente el quehacer de Natalia es gobernar la vida de su esposo, dirigirla para que le cumpla todos sus caprichos. Al ver que los ingresos de Gumaro no son suficientes, para darle una vida digna ella su frustra. Natalia siempre dice que su familia era de abolengo, y lógicamente que ella también, es la marquesa de Salvatierra. Y como tal su esposo tenía la obligación de proporcionarle todos los lujos a los que esta acostumbraba. Naturalmente como dama de sociedad, ella siempre procura que sus hijas se relacionen con hombres aristócratas. Los aires de grandeza de Natalia, son los culpables de que constantemente humille a su marido. Esto se puede observar en el siguiente dialogo, como Gumaro es controlado por Natalia.

Gumaro: Clarita tiene razón, si el hombre no le gusta que le vamos hacer.

Natalia: ¿de modo que te pones de su parte?

Gumaro: si, yo no quiero que mis hijas se sacrificaran.

Natalia: entonces sacrificate tú y empieza por no comer albóndigas en castigo por llevarme la contraria¹²

El papel de Gumaro, obviamente es una sátira del hombre mandilón, este personaje llevado al extremo encarna a la cobardía. Su excesiva amabilidad, y su carácter afable ponen entre dicho su hombría, por lo tanto no se le puede considerar un hombre. En otras

¹² Dialogo tomado de la cinta *La familia Pérez* (1949). Director Gilberto Martínez Solares

palabras, Gumaro como hombre falló socialmente, su esencia masculina no es aprobada por los demás. Prácticamente él representa la negatividad de ser un verdadero hombre, es una vergüenza que él pertenezca al gremio masculino. La identidad de Gumaro se reduce a la de un hombre que no se valora, por ese motivo se deja pisotear.

Pero la situación de Gumaro está a punto de cambiar, en la cinta ocurren varios sucesos interesantes; Natalia encuentra una carta sospechosa y adentro tiene mil pesos, cree que su esposo la engaña y decide robarle el dinero. Acto seguido Gumaro se presenta con su jefe y este le explica que no le devuelva el dinero; Gumaro le explica que no abrió la carta, su jefe le otorga un plazo que regrese el dinero. Preocupado por el problema Gumaro regresa a su casa a buscar el dinero y le dice a Natalia lo que está pasando. Pero ella no le cree y lo acusa de tener un amante, y le confiesa que ya se gastó los mil pesos. Gumaro afligido por su situación decide irse para evitar que sus hijos se enteren que va a ir a la cárcel.

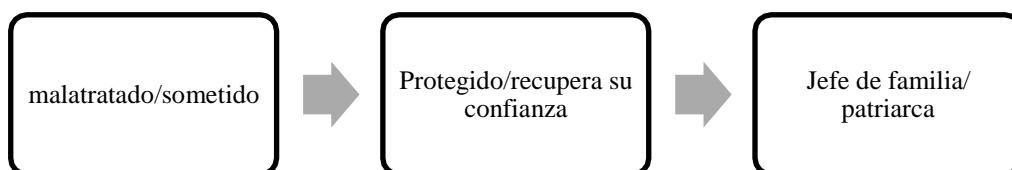
Acto seguido Gumaro busca a un familiar lejano que se dedica a pedir limosna, y junto a él comienza a mendigar. Pasa el tiempo y nadie sabe dónde se encuentra Gumaro, hasta que un día se topa con Margarita, su antigua compañera del trabajo. Margarita le ofrece su apoyo incondicional, mientras se arreglan las cosas y Gumaro decide irse con ella. A partir de este momento el señor Gumaro Pérez empieza su proceso de renovación, donde él aprenderá a valorarse. La ausencia de Gumaro en su casa, afecto a tal grado que le quitaron todos los muebles y les cortaron los servicios. Ante esta situación Natalia se muestra vulnerable, y no sabe qué hacer para arreglar las cosas. Natalia reconoce la

importancia de su esposo en el hogar: “me falta Gumaro, a pesar de su mansedumbre era la sombra protectora de esta casa”.¹³

En el lapso que vivió con Margarita, Gumaro se dio cuenta del poco aprecio que le tenían los suyos. Ella lo invito a reivindicarse, a “tomar el toro por los cuernos” y a enfrentar a su mujer. Lo impulso a exigir el respeto de los demás, este cambio le garantizó a Gumaro la amabilidad de sus compañeros. Con una nueva personalidad, Gumaro dejo atrás las bromas de la sociedad conservadora, se volvió más seguro y enérgico. Ante un nuevo infortunio para la familia Pérez, el patriarca decide regresar y ayudar a su familia. Cuando él llega a su casa, su actitud es benevolente con sus hijas, pero ignora a su esposa. Pero cuando aparece Ramón, este se comporta insolente y grosero, Gumaro saca fuerzas y lo regaña muy fuerte. El regreso de Gumaro simboliza la reivindicación del hombre, recuperando así su lugar de jefe de la familia.

En el siguiente esquema se resume las fases del proceso del cambio del comportamiento de Gumaro Pérez.

Esquema 14. Proceso de reivindicación de Gumaro Pérez



¹³ Dialogo tomado de la cinta *La familia Pérez* (1949). Director Gilberto Martínez Solares

Capítulo V CONCLUSIONES

El estudio de las masculinidades en el ámbito cinematográfico, específicamente en el cine mexicano de la época de oro. Permite reconocer que los distintos personajes masculinos, son parecidos en varios aspectos, son dominantes, valientes, honorables, románticos, competitivos, violentos, etc. estos rasgos pertenecen a la masculinidad hegemónica, concepto que fue definido en el capítulo tres. El resultado de análisis de las secuencias, evidenció que la ideología que predomina en las películas está ligada a la masculinidad hegemónica. Por lo tanto, el argumento y los elementos simbólicos, están plagados de la ideología dominante.

En el caso de *Una familia de tantas* Rodrigo Cataño, es la clásica representación de un padre moralista. Este personaje, es la viva imagen del sistema patriarcal, es un ejemplo del poder absoluto masculino. Al igual que las películas de *Enamorada* y *Los tres García*, el dominio lo tienen los hombres. Mientras que en *La familia Pérez*, muestra a un hombre sometido, que al final reivindica su carácter. El discurso de estas producciones, naturalizan los comportamientos masculinos que rayan en el machismo. Estos largometrajes exponen una clara tipificación del hombre autoritario, por consiguiente, las películas muestran un conjunto de signos alusivos a la masculinidad.

La cinematografía mexicana deja en manifiesto el sistema hombre- mujer, sus imágenes se componen de una violencia simbólica normalizada. Por ejemplo, *Los tres García*, es una alegoría del macho mexicano, es una digna representación del hombre rural. Que evidentemente uno de los preceptos que rige esta cinta es la imposición de poder y dominación sobre Lupe. A través de la descomposición de los filmes, se puede comprobar

que no existe una masculinidad única, ya que el personaje de Gumaro Pérez rompe el estereotipo del hombre dominante.

Por otra parte, las mujeres representan a los típicos papeles sumisos y dedicados a tareas del hogar. Por ejemplo, Gracia Cataño, es una esposa fiel, que se dedica en cuerpo y alma a su hogar. No cuestiona, los mandatos de su marido, a pesar de que no siempre este de acuerdo. En el caso de *Enamorada* (1946), Beatriz Peñafiel, no es precisamente una mujer sumisa, sino todo lo contrario. Este personaje es atrevido y cuestiona los mandatos masculinos, nunca se queda callada y se defiende como puede. Por otro lado, está la abuela doña Luisa García, viuda de García, una mujer mayor que controla el mundo de sus nietos.

En conclusión el imaginario del mundo cinematográfico mexicano se compone de distintas topologías de masculinidad. Aunque en la masculinidad hegemónica, es la que tiene mayor presencia en las películas. La masculinidad hegemónica se puede observar en cualquier ámbito de la vida cotidiana, así como en las producciones cinematográficas. Como se mencionó en el capítulo tres, la construcción sociocultural de la masculinidad, engloba conductas que aprenden a lo largo de su vida. Y define que está prohibido y autorizado, aquí se establece que colores, olores y vestimenta deben usar los hombres. Todas esas características son observables en las películas que se eligieron en para realizar esta tesis.

BIBLIOGRAFÍA

- Araya, S. (2003). “las representaciones sociales: ejes teóricos para su discusión” *Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales*. 9-84
- Ayala Blanco, J. (1968). *Aventura del cine mexicano*. México: Posada.
- Bonino, L. (2002). “Masculinidad hegemónica e identidad masculina”. *Dossier feministes* 6: 7-35
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama
- Ardévol, E. y Muntañola, N. (coords.). (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: editorial uoc
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1998) .*cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castro Ricalde, M. y Mckee I. (2011). *El cine mexicano “se impone”: mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: Universidad Autónoma de México.
- Connell, R.W. (2003). *Masculinidades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México
- De Lauretis, T. (1989). La tecnología del género. En Teresa. De Lauretis. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. (pp.1-30) London: Macmillan press.
- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós.
- D’Lugo, M. (2002) “Carlos Monsiváis: escritos sobre el cine y el imaginario cinematográfico”. *Revista iberoamericana*. 68 (199): 283-301.
- Fernández Reyes, A. A. (2007). *Crimen y suspenso en el cine mexicano 1946-1955*. México: Colegio de Michoacán
- García Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997*. México: ediciones mapa.
- Giraldo, O. (1972). “El machismo como fenómeno psicocultural”. *Revista latinoamericana de psicología* 4: 295-309.
- Gutmann, M. C. (2000). *Ser un hombre de verdad en la ciudad de México: ni macho, mandilón*. México: Colegio de México.
- Kimmel, M. (1997). “Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina”, en *Masculinidad/es. Poder y crisis*. Chile: Ediciones de las Mujeres N. ° 24.

- Lamas, M. (1996). "La antropología feminista y la categoría de género", en *La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Porrúa
- Lozoya, J. A. (coord.). (2006). *Cine mexicano*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Maciel, D R. (2000). *El bandolero, el pocho y la raza: Imágenes cinematográficas del chicano*. México: Consejo nacional para la cultura y las artes.
- Martin, M. (1990). *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona: Gedisa.
- Martínez Assad, C. (2010). *La ciudad de México que el cine nos dejó*. México: editorial océano.
- Martínez Hernández, A. (2012). "Masculinidades: su representación en la ficción televisiva". *Derecho a comunicar* 4: 121-139
- Mercader Martínez, Y. (2002). "la representación masculina en el cine mexicano". *Anuario 2001 UAM*. 291-299
- Monsiváis, C. (1999). *Rostros del cine mexicano*. México: Américo arte editores.
- Monsiváis, C. (2006). "El matrimonio de la butaca y la pantalla". Publicado en Lozoya, Jorge Alberto (coord.). *Cine mexicano*. México: Consejo nacional para la cultura y las artes
- Montesinos, R. (coord.). (2007). *Perfiles de la masculinidad*. México: plaza y Valdés.
- Novelo, V. (coord.). (2011). *Estudiando imágenes: miradas múltiples*. México: Centro de Investigaciones y Estudio Superiores en Antropología.
- Olavarría J. y Parrini R (Eds.). (2000). *Masculinidad/es: identidad, sexualidad y familia*. Chile: FLACSO Chile
- Orozco Gómez, G. y Gonzáles Reyes, R. (2012). *Una coartada metodológica: abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias*. México: Productora de contenidos culturales Sagahón Repoll.
- Ortega Olivares, M. (2009). "Metodología de la sociología visual y su correlato etnológico". *Argumentos* 22: 165-184.
- Paz, O. (1999). *El laberinto de la soledad: posdata vuelta: a el laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramírez Rodríguez, J. C. (2005). *Madeiras entreveradas: Violencia, masculinidad y poder: Varones que ejercen violencia contra sus parejas*. México: Universidad de Guadalajara.

- Ritzer, G. (1993). *Teoría sociológica clásica*. España: Mc Graw Hill/ Interamericana
- Rubin, G. (1986). “El tráfico de mujeres: notas sobre la „economía política“ del sexo”. *Nueva Antropología* 30: 95-145
- Sadoul, G. (2004). *Historia del cine mundial desde los orígenes*. México: editores siglo veintiuno.
- Sánchez Ruiz, E. (1992). *Medios de difusión y sociedad: notas críticas y metodológicas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Scott, J. W. (2008). *Genero e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schongut Gromullus, N. (2012). “La construcción social de la masculinidad: poder, hegemonía y violencia”. *Psicología, conocimiento y sociedad* 2: 27-65.
- Stam, R. (2001). *Teorías del Cine*. Barcelona: Paidós.
- Tellez Infantes, A. y Verdú, A. D. (2011). “El significado de la masculinidad para el análisis social” *Nuevas tendencias en antropología* 2: 80-103
- Torres San Martín, P. (2001). *Cy género: representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano*. México: Universidad de Guadalajara.
- Thompson, J. (2002). *Ideología y cultura moderna: teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana
- Tuñón, J. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*. México: Colegio de México
- Vizcarra, F. (2013). *La mirada cómplice: ensayos sobre cine y sociedad*. México: Consejo nacional para la cultura y las artes.
- Williams, R. (1997). *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas*. Argentina: ediciones manantial.
- Zavala, L. (2005). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.